

Alonso Quijano y los indios

Bolívar Echeverría

La teatralidad, esa sensación de irrealidad, de alucinante escenografía, es uno de los rasgos más distintivos del barroco. Bolívar Echeverría, autor de ensayos definitivos de corte filosófico, explora este principio de irrealidad estética para comprender las raíces de lo que Lezama Lima llamara “la expresión americana”.



Acteopan, Puebla



Tzicatlán, Puebla



Patla, Puebla



Jonacatepec, Morelos

Hace exactamente cien años, en su obra intitulada *Vida de Don Quijote y Sancho*, Miguel de Unamuno¹ emprendió una tarea entre profética y literaria: se propuso, yendo a contracorriente de los tiempos, reencantar y remitificar la vida social de España, a la que percibía hundida en el pragmatismo más plano y opaco, en una sensatez hostil a toda apertura metafísica, enemiga del mito, afirmadora a su manera de ese “desencantamien-

to” propio del mundo moderno descrito por Max Weber, repetidora del discurso cientificista codificado en el Siglo de la Luzes.

La presencia central en torno a la que Unamuno pretende construir esa remitificación del mundo hispánico es la figura de Don Quijote y, en especial, el rasgo más distintivo de esa figura, su peculiar locura. Para Unamuno, la locura de Alonso Quijano, el bueno, no es un hecho psíquico que le viene de fuera a este personaje —de su organismo, del juego de sus humores—,

¹ Miguel de Unamuno, *Ensayos*, tomo II, España, 1951.

sino una locura que, como la de Hamlet, “sigue un método” o resulta de su propia consistencia. La “pérdida del seso”, la “locura” le vienen a Alonso Quijano de su propia elección; él es quien decide convertirse en Don Quijote y lo hace siguiendo un procedimiento que es toda una estrategia: una estrategia de sobrevivencia. Alonso Quijano no soporta lo que los españoles de su época están haciendo de España, no comulga (como tampoco Shakespeare con la Inglaterra de entonces) con la España pragmática y mercantil que comienza a levantarse sobre las ruinas enterradas de una edad anterior, edad de la afirmación humana como hazaña desprotegida ante la muerte. Se resiste al surgimiento de esa España cuya santa patrona sería —según Unamuno— su propia sobrina, Antonia Quijana, dechado de cordura y realismo, manipuladora de curas, barberos y bachilleres, enemiga de la poesía, la misma que, ya en el siglo XX, espantada ante la amenaza comunista, cobijará el pedido de auxilio al generalísimo Franco. Don Quijote, esto es, la locura de Alonso Quijano, es para Unamuno el resultado de la resistencia de este hidalgo al enterramiento de la España heroica inspirada por el “sentimiento trágico de la vida”, la España abierta al mundo y a la aventura.

La “locura” de Alonso Quijano consiste en la construcción de una realidad imaginaria, diseñada según el mundo descrito y codificado por la literatura caballeresca; de lo que se trata, para él, es de poner allí en escena

o de teatralizar el mundo real de su sobrina, del cura, del bachiller Carrasco, el mundo de la realidad que le rodea y abruma, y cuya esencia consiste, según Unamuno, en la anulación de la realidad profunda de España, que sería una realidad heroica y trágica. Si Alonso Quijano se embarca en esta teatralización es porque la realidad de ese mundo realista le duele y le es insoportable, y porque sólo así, transfigurada en la representación, desrealizada y trascendida, puesta en escena como una realidad diferente, le resulta rescatable y vivible.

No es para huir o escapar de la realidad, sino al contrario para “liberarla del encantamiento” que la vuelve irreconocible y detestable, que Alonso Quijano se convierte en Don Quijote; no es para anularla sino para rehacerla y revivirla, para “desfacer el entuerto” que se le hace a toda hora cuando se la reduce a la realidad mortecina del entorno de Antonia Quijana.

La intención de este texto es mostrar una singular homología que puede establecerse entre el comportamiento ideado por Cervantes para su personaje Don Quijote, por un lado, y un comportamiento social todo menos que ficticio que se inicia en un cierto sector de la vida práctica en la América de comienzos del siglo XVII, por otro.

La clave que permite reconocer esta homología y todo el conjunto de sugerencias y asociaciones que viene con ella es la de “lo barroco”, entendido como ese “espíritu de época” y “espíritu de orbe” propios del mun-



Santa Catarina Lachatao, Oaxaca



Chignahuapan, Puebla



San Cristobal, Puebla

do mediterráneo del siglo XVII, que ha sido tan intensa y profusamente estudiado, al menos en su manifestación particular como realidad artística.

Prácticamente todos los intentos de describir la obra de arte barroca subrayan en ella, en calidad de rasgo característico y distintivo, no sólo su “ornamentalismo” sino, por encima de él, su profunda “teatralidad”.

Cuando se plantea la pregunta acerca de lo específico en el carácter decorativo teatral de las obras de arte barrocas —pues existen también, por supuesto, otras decoraciones que no son barrocas (la del arte mudéjar, por ejemplo)— pienso que es conveniente recordar una afirmación que aparece en los *Paralipomena* de la Teoría Estética de T.W. Adorno. La afirmación es la siguiente:

...decir que lo barroco es decorativo no es decir todo. Lo barroco es *decorazione assoluta*; como si ésta se hubiese emancipado de todo fin y hubiese desarrollado su propia ley formal. Ya no decora algo, sino que es decoración y nada más...

Adorno apunta hacia la paradoja encerrada en la decoración barroca. Es una decoración que se emancipa de lo central en la obra de arte, de su núcleo esencial, a cuyo servicio debe estar; pero que, sin embargo, al mismo tiempo, no deja de ser una decoración, una *serva*, una *ancilla* de aquel centro. Sin llegar a convertirse en una obra diferente o independiente en medio de la obra básica, permanece atada a ésta, como una sutil pero ra-

Jugando a ser europeos, imitando a los europeos, poniendo en escena lo europeo, los indios asimilados montaron una muy peculiar representación de lo europeo; una representación que dejó de ser tal y pasó a ser un original.

dical transformación de la misma, como una propuesta completamente diferente de la que está realizada en lo que ella es a primera vista. Sólo se distingue de una decoración simple, es decir, no absoluta o no barroca, en la manera de su servicio, en el modo de su *desempeño*: un modo exagerado de servir, reconformador de aquello que recibe el servicio. El modo absoluto en que está decorado lo esencial cuando se trata de una obra de arte barroca es un modo que no tiende a aniquilarlo, sino solamente a superarlo; que no lo anula o destruye, sino que únicamente lo trasciende. Aquello que afirma y desarrolla su ley formal propia, autónoma, en el interior mismo de la ley central de la obra de arte no consiste en otra cosa que en este modo peculiar del decorar, del preparar lo esencial para que aparezca de mejor manera a la contemplación.

El juego de los pliegues que esculpe Bernini como aparente decoración en el hábito de su famosa Santa Teresa (juego que es incluso mayor en el de su Beata Ludovica), introduce en la representación de la experiencia mística que se encuentra en estas obras una subcodificación que permite descubrir, por debajo de la estrechez ascética, la sustancia sensorial, corpórea o mundana de dicha experiencia. De esta manera, sin abandonar el motivo cristiano, la capilla Cornaro (en el templo de Santa Maria della Vittoria), donde puede contemplarse el grupo escultórico de Santa Teresa, se transfigura subrepticamente en un lugar de estetización pagana e incluso anticristiana de la vida.

Sin embargo, como dije anteriormente, lo ornamental de la obra de arte barroca sólo es el aspecto más evi-

dente de un rasgo suyo que la caracteriza de manera más determinante. La afirmación de Adorno acerca de la *decorazione assoluta* del barroco debería según esto reescribirse o parafrasearse a fin de que mencione no sólo una decoración absoluta sino una teatralidad absoluta de la obra de arte barroca. La afirmación sería entonces ésta:

...decir que lo barroco es decorativo no es decir todo. Lo barroco es *messinscena assoluta*; como si ésta se hubiese emancipado de todo servicio a una finalidad teatral (la imitación del mundo) y hubiese creado un mundo autónomo. Ya no pone en escena algo (esa imitación), sino que es escenificación y nada más...

La teatralidad inherente a la obra de arte barroca sería entonces una teatralidad específicamente diferente, precisamente una teatralidad absoluta, porque en ella la función de servicio relacionada con la vida real, que le corresponde al acontecer escénico en cuanto tal, ha experimentado una transformación decisiva. En efecto, sobre el espacio circunscrito por el escenario, ha aparecido un acontecer que se desenvuelve con autonomía respecto del acontecer central y que lo hace sin embargo, parasitariamente, dentro de él, junto con él; un acontecer diferente que es toda una versión alternativa del mismo acontecer.

En el arte barroco las obras incluso las arquitectónicas, que están conformadas con materiales de larga duración, tienen la consistencia formal del arte efímero. Las obras del arte barroco son obras cuyo efecto sobre el



Jolalpan, Puebla



Texcoco, Estado de México



Tecomán, Puebla



Chignahuapan, Puebla



Aljojuca, Puebla

Si Alonso Quijano se embarca en esta teatralización es porque la realidad de ese mundo realista le duele y le es insoportable.

receptor debe imponerse a través de una conmoción inmediata y fugaz, a través de un *shock* psíquico. Esta experiencia introductoria es la experiencia de lo paradójico, es decir, la experiencia de una crisis de la percepción. El carácter absoluto de lo ornamental teatral —que distingue a la obra de arte barroca, según Adorno— se vuelve manifiesto en esta perturbación inicial —profunda pero pasajera— del equilibrio psíquico en el receptor. Así, por ejemplo, ¿cuál de los dos mundos, percibidos con igual verosimilitud por Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, es el efectivamente real y cuál el solamente soñado?, ¿el del encierro en la torre o el de la corte del rey? La convicción perturbadora de la ambivalencia de ambos mundos, dice Gracián, haciendo explícita la idea de Calderón de la Barca, es el primer paso de la peculiar sabiduría barroca.

En todo tipo de representaciones, incluso en aquellas que no necesitan directamente de un escenario, como la estetización poética, por ejemplo, al arte barroco le importa enfatizar lo teatral, lo escenográfico; y ello, porque la escenificación absoluta que él pretende alcanzar parte del presupuesto de que todo artista tiene de por sí la función de un hombre de teatro, de un actor. En esencia, el pintor y el poeta serían hombres de teatro, sólo que sus obras, el resultado de sus actos de representación, se habrían separado espacial y temporalmente.

¿Qué es entonces lo que hace, cuando se trata del arte barroco, que esta teatralidad que domina en todas las obras artísticas, sea una teatralidad propiamente absoluta, una *messinscena assoluta*? La respuesta se encuen-

tra tal vez en la “estrategia melancólica de trascender la vida”, propia de Don Quijote. Para él, la consistencia imaginaria del mundo transfigurado poéticamente —del mundo escenificado con la ayuda de las novelas de caballería— se ha vuelto, como mundo de la vida, mil veces más necesaria y fundamentada que la del mundo real del imperio de Felipe II, mundo necesario en virtud del oro y basado en la fuerza de las armas.

La *messinscena assoluta* es aquella en la que el servicio de representar —de convertir al mundo real en un mundo representado— se cumple de manera tal, que desarrolla él mismo una necesidad propia, una “ley formal” autónoma que es capaz de alterar la representación del mundo mitificado en la vida cotidiana hasta el punto de convertirlo en una versión diferente de la vida misma.

Al descubrir una legalidad propia, una necesidad o una “naturalidad” en algo tan falto de fundamento, tan contingente e incluso improvisado como es un mundo puesto en escena, la teatralidad absoluta invita a invertir el estado de cosas y a plantear, al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable; descubre que ese mundo es también, en el fondo, esencialmente teatral o escenificado, algo que en última instancia es también contingente, arbitrario.

Más que en una “copia creativa” del arte europeo, lo barroco se gestó y desarrolló inicialmente, en la América Latina, en un *ethos* social propio de las clases bajas y marginales de las ciudades mestizas de los siglos XVII y XVIII; lo hizo en torno a una vida económica cotidiana domi-



© Felipe Falcón

Cuernavaca, Morelos

nada por la informalidad y la transgresión respecto del orden económico formal y consagrado por las coronas ibéricas. Y apareció primero como una estrategia de supervivencia, como un método de vida inventado espontáneamente por aquella décima parte de la población indígena que pudo sobrevivir al exterminio del siglo XVI y que no había sido expulsada hacia las regiones inhóspitas. Una vez que las grandes civilizaciones indígenas de América habían sido borradas de la historia, y ante la probabilidad que dejó el siglo XVI de que la empresa de la Conquista, desatendida ya casi por completo por la corona española, terminara desbarrancándose en una época de barbarie, de ausencia de civilización, esta población de indios integrados como siervos en la vida citadina virreinal llevó a cabo una proeza civilizatoria que marcará de manera fundacional la identidad latinoamericana: reactualizó el recurso mayor de la historia de la cultura, que es la actividad del mestizaje. Para rescatar a la vida social de la amenaza de barbarie, y ante la imposibilidad de reconstruir sus mundos antiguos, tan ricos y complejos pero a la vez tan frágiles, esa capa indígena derrotada emprendió en la práctica, espontáneamente, sin pregonar planes ni proyectos, la reconstrucción de una vida civilizada en América; llevó a cabo, no un traslado o una derivación, sino toda una recreación de la civilización europea —ibérica— en el llamado “nuevo continente”. Los indios citadinos no sólo dejaron que los restos de su antiguo código civilizatorio

fuesen devorados por el código civilizatorio vencedor de los europeos, sino que, asumiendo ellos la misma subjetividad de este proceso, lo llevaron a cabo de manera tal, que lo que esa reconstrucción reconstruyó resultó ser algo completamente diferente del modelo a reconstruir; resultó ser una civilización occidental europea re-trabajada en el núcleo mismo de su código por los restos sobrevivientes del código indígena que ella debió asimilar al ser revivida. Jugando a ser europeos, imitando a los europeos, poniendo en escena lo europeo, los indios asimilados montaron una muy peculiar representación de lo europeo; una representación que dejó de ser tal y pasó a ser un original en el momento mismo en que se percataron de que era una representación de la que ya no podían salir, una puesta en escena que había transformado y abandonado el teatro en donde tenía lugar, permutando la realidad de la platea con la del escenario.

A diferencia de la puesta en escena de sí mismo como Don Quijote, que hace Alonso Quijano cuando transfigura imaginariamente la miseria histórica de su mundo para sobrevivir en él, la estancia de los indios citadinos de América en ese otro mundo soñado, tan extraño para ellos, el de los europeos, que los salva también de su miseria, es una estancia que no termina. No despiertan de su sueño, no regresan al “buen sentido” no se “despeñan en el abismo de la sensatez” o “mueren a la cordura de la vida”, como dice Unamuno que hace Alonso Quijano al renegar del Quijote el día de su muerte; no vuelven de ese otro mundo reproducido, representado, sino que permanecen en él y se hunden en él, convirtiéndolo poco a poco en su mundo real. Se trata, por lo demás, de una representación dentro de la cual nacieron los “españoles criollos” y en la que nosotros, los latinoamericanos de hoy, nos encontramos todavía.

Como la de Don Quijote en su “locura”, la puesta en escena de esos indios fue y sigue siendo, de acuerdo a la definición que Adorno sugiere de lo barroco, una “puesta en escena absoluta”.

Sostenido en el aire, es decir, contingente, sin fundamento en ninguna identidad “natural”, ancestral, el mundo latinoamericano, improvisado desde comienzos del siglo XVII por los indios vencidos y sometidos en las ciudades de Mesoamérica y de los Andes, es un mundo plenamente moderno. La identidad que aparece en él es una identidad universalista que, en pleno mestizaje, recoge toda posible identidad natural concreta, en la medida en que ella, como fidelidad al compromiso de cultivar una determinada forma, no ponga como condición de su propia reproducción la cerrazón ante otros compromisos ajenos, la hostilidad (por más “tolerante” que se anuncie) frente a otras identidades concretas. **■**

Las imágenes que acompañan este texto son cortesía de Felipe Falcón.