

Bolívar Echeverría: Institución y Destitución **Bolívar Echeverría: Institution and Destitution**

Carlos Rojas Reyes¹

Universidad de Cuenca, Facultad de Artes

carlos.rojas@ucuenca.edu.ec

RESUMEN

Se analizan los elementos que deberían entrar en una comprensión actual del barroco, desde la perspectiva de Bolívar Echeverría, confrontándolos especialmente con Agamben y Schurmann e incorporando aspectos de la teología política de la Contrarreforma. Con estos desarrollos, se caracteriza el pensamiento de Echeverría como una voluntad de forma, que conduce a la formulación del ethos barroco como una alternativa para el mundo capitalista actual.

PALABRAS CLAVE: barroco – ethos – voluntad de forma – institución – destitución

ABSTRACT

The elements that should enter into a current understanding of the baroque are analyzed, from the perspective of Bolívar Echeverría, confronting them especially with Agamben and Schurmann, and incorporating aspects of the political theology of the Counter-Reformation. With these developments, Echeverría's thinking is characterized as a will of form, which leads to the formulation of the baroque ethos as an alternative to the current capitalist world.

KEY WORDS: baroque – ethos – will of form – institution – dismissal

1 Profesor Honorario de la Universidad de Cuenca, Facultad de Artes. blog: <http://esteticascanibales.blogspot.com>

I. Ethos barroco, institución y destitución

Una estrategia para leer Bolívar Echeverría consiste en preguntarse por el lugar de enunciación que elige para elaborar su discurso sobre el capitalismo, la modernidad, el ethos barroco. Sin esta consideración, hay peligro de ser conducidos a exigir respuestas que de antemano no están allí contenidas; por ejemplo, cuestiones sobre estrategia política o sobre los modos de superar el capitalismo.

Su pensamiento se ubica en una oposición entre el inevitable desarrollo del capitalismo en nuestra época, luego del fracaso de las revoluciones socialistas, y la necesidad de seguir existiendo en estas condiciones: “El ethos barroco, como los otros ethe modernos, consiste en una estrategia para hacer “vivable” algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad.” (Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 1998, pág. 113)

Hay, desde el inicio, una condición trágica en esta forma de vida y las condiciones para su reflexión, que se origina en esta exigencia ineludible de “hacer vivible” lo que “no es vivible”. Una situación que tiene la estructura del doble vínculo trágico que atraviesa la vida moderna —y posmoderna— enteramente.

El carácter dramático de este modo de vida se vuelve patente en el barroco, que es en sí mismo “teatralización” de ese doble vínculo trágico entre lo vivible y no lo vivible. No se trata de formular una estrategia revolucionaria, sino de explicitar el choque entre un presente “imposible” que tiene que ser vivido como tal, precisamente a través de su recurso dramático:

“Estrategia de resistencia radical, el ethos barroco no es sin embargo, por sí mismo, un ethos revolucionario: su utopía no está en el “más allá” de una transformación económica y social, en un futuro posible, sino en el “más allá” imaginario de un hic et nunc insoportable transfigurado por su teatralización.” (Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 1998, pág. 117)

El ethos barroco nos abriría hacia otra temporalidad que si bien no sabemos qué forma adoptará, está guiado por la mencionada resistencia y articulada en la anti-capitalismo. De tal manera que el vacío revolucionario, no puede conducir a un inclinar la cabeza ante el capital, sino en persistir en su búsqueda. Esto es, el único modo de ser efectivamente de izquierda atraviesa por el anti-capitalismo:

“En efecto, si quisiéramos intentar una definición de lo que hoy parece indefinible, el ser de izquierda, habría que decir mínimamente que él consiste en un actitud de resistencia, sea ésta íntima o pública, a la reproducción del esquema civilizatorio de la modernidad capitalista; en la búsqueda de una salida fuera de ella, hacia una modernidad verdaderamente alternativa, postcapitalista —y no en la búsqueda de un nuevo reacomodo dentro de ella.” (Echeverría, *La clave barroca en América Latina*, 2002, pág. 10)

En la medida en que los modelos revolucionarios entraron en crisis, se torna urgente una reflexión amplia y no dogmática sobre este tema, que ponga en cuestión aquello que resulta caduco de esos modelos y los elementos que deberían persistir.

Aunque Echeverría apenas si lo deja señalado, no sin cierto humor, se trataría de transitar de un modelo leninista a uno “en clave barroca.” Esta afirmación críptica debería ser dilucidada rigurosamente, para saber las implicaciones que tiene y las maneras en que habría que entenderla. ¿En qué consistiría una revolución barroca?

Revolución en clave barroca que al menos presupone una redefinición de la política, su ampliación hacia la socialidad y la vida cotidiana; una revolución que atraviese el conjunto de la existencia. Quizás habría que decir que alcanzar ese ethos barroco podría ser, por si mismo, un gesto ya revolucionario:

“Tal vez lo que es revolución habrá que pensarlo ya no en clave romántica sino, por ejemplo, en clave barroca. No como la toma apoteótica del Palacio de Invierno, sino como la invasión rizomática, de violencia no militar, oculta y lenta pero omnipresente e imparable, de aquellos otros lugares, lejanos a veces del pretencioso escenario de la Política, en donde lo político —lo refundador de las formas de la socialidad— se prolonga también y está presente dentro de la vida cotidiana.” (Echeverría, *La clave barroca en América Latina*, 2002, pág. 11)

Por esto, se propone imaginar una forma de resistir, un ethos que desactive, aunque sea provisionalmente, los mecanismos del poder. Quiero decir, indagar por los procesos destituyentes de lo barroco, fracturando desde dentro aquellas formas instituyentes. Y para esto hay que trasladarse desde lo barroco como arte o cultura, hacia lo barroco como forma de vida.

Estrategia destituyente del barroco que desactiva el orden discurs-

sivo, el plano simbólico del capitalismo, que cuestiona radicalmente su funcionamiento, que saca a la luz su imposibilidad, aquella en la que existencia tiene que volverse posible:

“¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación.” (Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 1998, pág. 121)

Resistir significa en Echeverría “amenazar”, “parodiar” la sociedad burguesa. Habrá que establecer las maneras específicas en que este ethos barroco hace estallar desde dentro lo invivible puesto en cada esfera de la existencia por la modernidad capitalista.

Este es el lugar de enunciación en el que se coloca explícitamente Bolívar Echeverría y no tenemos que perderlo de vista a lo largo de la lectura que hagamos de sus textos. Por esa misma razón, habrá que ubicarse de lleno en esa condición trágica del doble vínculo de la modernidad capitalista.

Ubiquemos provisionalmente en ese lugar de enunciación que Echeverría escoge, aquel de la desactivación de la sociedad capitalista por medio de la resistencia. Y desde aquí preguntémonos por las condiciones de posibilidad de ese ethos barroco que cumpliría esa función desactivadora. O lo que es igual: por la posibilidad de prefigurar una nueva forma de vida basada en un ethos de resistencia generalizada a la forma de vida del capital.

Si el barroco puede colocarse como esos otros ethos que buscamos, entonces debe contener en su interior los principios de su propia fractura, de su rebasamiento más allá de la institución de la contrarreforma que la trae a América Latina. ¿Cuáles serían esos elementos de resistencia?, ¿en qué consisten los mecanismos de desactivación de su lógica occidental y colonizadora?, ¿en qué medida y de qué modos concretos el barroco se altera al cruzar el Atlántico y se vuelve lo opuesto a sí mismo?, ¿mediante qué procedimientos se alcanzaría a leer entre líneas el discurso barroco para mostrar sus fisuras?

¿Puede el ethos barroco ir más allá de la lógica barroca y si es así,

en qué dirección lo haría?

Responder a estas preguntas no será fácil ni inmediato. Por el contrario, requerirá de diversas aproximaciones para vislumbrar una respuesta o al menos, la dirección que esta debería tomar. Como inicio, como puerta de entrada, propongo hace un ejercicio similar al que realiza Reiner Schurmann al juntar a Lutero con Kant —que recuerda al ejercicio lacaniano de leer Sade con Kant, pero esta vez aproximando Echeverría a Ignacio de Loyola. (Schurmann, 2003) (Lacan, 2013).

La diferencia radical con Schurmann consiste en que en vez de encontrar los momentos constituyentes-destituyentes como separados los encontramos en el mismo fenómeno. En este caso la institución la realizan Lutero y Kant, cada cual a su modo; y la destitución la haría Heidegger. Aquí se sostiene que los dos momentos están dentro del barroco latinoamericano, que adquiriría la estructura del doble vínculo —aquí retomo el tema del doble vínculo de Spivak— (Spivak, 2012).

Con esto se quiere mostrar cómo en Ignacio de Loyola tenemos ya, más allá de su proyecto, un doble vínculo que va desde un modo de institución de la subjetividad y de una forma de vida —contrarreformada al otro polo en donde quizás se encuentren elementos destitutivos, en el sentido de Agamben, desactivadores de aquello que precisamente está proponiendo. Serían estos elementos los que retomaría Echeverría para elevarlos a la categoría de ethos, de forma de vida de resistencia al capital. (Agamben, *L'uso dei corpi*, 2014).

Habría que mostrar de qué modo el barroco de la Contrarreforma pliega el mundo de manera distinta a como lo hace el barroco de la reforma, en esos ejemplos relevantes de Leibniz, Bach o Vivaldi. (Deleuze, 1989).

Un buen ejemplo puede ser el tratamiento que hace Barthes de Loyola, al mostrar que no solo hay un discurso sino cuatro planos textuales que, deberíamos añadir, escapan con toda facilidad del esquema de los ejercicios e invaden la vida entera: texto literal, semántico, alegórico y anagógico. (Barthes, 1997, pág. 55 y ss).

A esta lectura de Ignacio de Loyola con Echeverría le incorporamos otro discurso, que es el barroco quiteño, especialmente aquel que encontramos en la Iglesia de la Compañía de Jesús, como expresión har-

to completa de la forma de vida ignaciana, como manifestación acabada de la contrarreforma.

Desde luego no entraré a los largos debates sobre la Escuela qui-teña, sino exclusivamente a su carácter barroco. Igualmente allí, como una mediación entre Ignacio de Loyola y Echeverría, nos interrogaremos por la conformación colonial de lo barroco, como documento de cultura y barbarie a la vez y, sobre todo, por las fisuras que dejen entrever los elementos de su propia destitución.

Es decir, que allí en la Iglesia de la Compañía de Jesús tendríamos la institución de la vida católica al modo ignaciano y al mismo tiempo, la plenitud de sus mecanismos desactivadores de la vida que proponen; esto es, su positividad y la fractura de esta. Una máquina dual que funciona en este doble vínculo, la mayor parte de veces como máquina opresora y en algunas ocasiones como máquina liberadora, ciertamente una máquina formal. (Rojas, 2015).

Y esto contenido en su proyecto estético, en el doble vínculo entre los propósitos de la salvación y la vida profana que se cuele por sus intersticios:

“La preparación en la percepción visual, auditiva y táctil suponía una guía de educación espiritual y a la estética, en cuanto capacitaba a los individuos para acercarse al amplio repertorio de imágenes a fin de obtener provecho edificante de estas y aproximarlos a la Historia de la Salvación” (Pacheco Bustillos, 2008, pág. 213)

Doble vínculo que proviene de la *“diferencia de pliegues, según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues del alma”* (Calabrese, 1987, pág. 11)

Como se puede ver plenamente en Francisco Suárez, quien aun partiendo desde la perspectiva teológica, deja penetrar esos elementos que luego pueden ser leídos de manera inmanente: *“Para que esto sea posible, el Mismo Dios debe ser considerado, primero y principalmente como un ser, que presupone la razón de ser en cuanto tal”* (Esposito, 2014, pág. 131).

Ya es un lugar común señalar el carácter dramático del barroco, su teatralidad como estrategia para transmitir su forma de vida; aspecto que se profundiza en el barroco latinoamericano, en donde alcanza la

dimensión de un espectáculo estético al servicio de la conversión y salvación de los fieles.

Como continuación y profundización de esta perspectiva, hay que llevar ese drama barroco hacia su expresión como tragedia que, con seguridad, proviene de varios aspectos. En primer lugar de la imposibilidad de “vivir lo invivible”.

Este invivible que en la época de la construcción de la Iglesia de la Compañía tiene que ver con la brutal tensión entre esa estetización sin límite mostrada en esta arquitectura y pintura y la explotación de indígenas y afroamericanos, reducidos a condiciones infrahumanas.

Pero, el carácter trágico del drama barroco es la “escuela quiteña” no tiene que ver únicamente con su contraposición con la realidad, sino que le es interna. Lleva el germen de la tragedia en su propia interior.

El mensaje que transmite poco tiene que ver con la tragedia; tampoco se trata de equiparlo con los condenados, con aquellos que no alcanzan la salvación y son arrojados al fuego eterno. Desde la perspectiva de las funciones salvíficas del drama barroco, de su supeditación al proyecto escatológico, este drama, estas escenificaciones cercanas al arte total, ponen las condiciones para su rebasamiento, para su desarticulación y su desactivación.

El drama barroco coloca los elementos de su realización y junto con ellos, los aspectos de su destitución, como forma de resistencia de los “subalternos”, que logran representarse a ellos mismos por medio de esta estrategia.

La lógica estética del drama barroco al poner su centro en esa exaltación de los sentidos, en el desarrollo de las sensibilidades y en el amplio uso de la imaginación, abre un campo entero, que emerge por esta fisura, a la pregunta por la posibilidad de otros usos de ese ámbito estético.

Imaginación e imágenes que se presentan en su función operativa, como mediadores indispensables sin los cuales la comprensión del mundo no sería posible: *“Para que una forma asuma existencia medial o intencional —es decir, devenga una imagen— es necesario un abstractor. O sea, todo receptor está vinculado a un abstractor que pone en él sus imágenes”* (Coccia, 2007, pág. 250).

Doble vínculo del barroco que oscila entre el nivel manifiesto de lo sacralizado con los poderosos instrumentos profanos, inmanentes, cotidianos, que utiliza a cada paso y que tiende a ganar terreno en la “conciencia” colectiva e individual. Doble vínculo que se encontraría profundamente inmerso en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola.

Si la estética —como sensibilidad e imaginación— han sido puestos al servicio de la escatología, ¿por qué no desactivar este uso religioso y reconducirlo hacia lo profano e incluso hacia la afirmación de otros modos de existencia, por fuera del proyecto traído por la contrarreforma? Como señala Benjamin, la propia escatología queda anulada por ese “más acá” pertinaz que introduce el barroco:

“En el modo de pensar teológico-jurídico tan característico del siglo se expresa la exaltación de la trascendencia que subyace a los acentos provocativos que el Barroco pone siempre en el más acá... No hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final” (Benjamin, 2006, pág. 269)

Habría que rastrear cuidadosamente los puntos de rebasamientos, los momentos de fractura, las estrategias de desplazamientos, los modos de escisión, del barroco como instrumento religioso y su traslado hacia la esfera profana, en donde la resistencia a la dominación se hace presente y otros modos de existencia crean, aunque sea provisionalmente, un espacio para desarrollarse.

Porque hay en el barroco una voluntad de inmanencia, como uno de los polos del doble vínculo, del cual nada escapa: “Pero esta idea no deja de ser pagana. Ni el monarca ni el mártir escapan en el *Trauerspiel* a la inmanencia” (Benjamin, 2006, pág. 270).

De este modo se puede comprender el paso del barroco como fenómeno artístico al barroco como ethos, como forma de vida, basado en esta estética; esto es, en la capacidad de imaginar —y de vivir— otros modos de existencia por fuera del hecho colonial, moderno o posmoderno.

Se debería insistir en que la ideología de la contrarreforma en largamente dominante en toda la época del barroco en América Latina; pero con igual fuerza se debe señalar que ninguna ideología domina completamente sin fisuras. Se trata de mostrar las formas específicas, los

modos concretos, los procesos sociales y políticos, las luchas manifestadas en los más diversos aspectos de la vida social, que provocan una ruptura de las hegemonías.

Por ejemplo, Carlos Espinosa, al insistir en la crítica al parecer “sesgada” del Inca Barroco, muestra cómo la promoción de los caciques quechuas era una estrategia del poder monárquico colonial. Al mismo tiempo, me parece que va demasiado lejos al reducir esta experiencia a una mera manipulación del poder, que se habría salido de los límites. Así deja de percibir que los indígenas terminan por utilizar los instrumentos barrocos para resistir al poder que, por otra parte, había creado las condiciones para que se den estos fenómenos. (Espinosa, 2015)

Así se evita considerar a casi todo como una estrategia de resistencia o, en el otro extremo, una especie de monodía del poder, en donde ningún otro discurso y práctica pudieran ser articulados. Digamos que el barroco tiene una serie de conexiones parciales con el poder que, a su vez, pueden ser desconectadas para ponerse al servicio de un orden destituyente. Nuevamente, aquí estarían las condiciones de posibilidad del ethos barroco. (Retomo la noción de conexiones parciales de Strathern.) (Strathern, 2004)

II. La voluntad de forma en Bolívar Echeverría.

Resulta indiscutible que el tema del barroco está en el centro del pensamiento de Echeverría, vinculado al tema del ethos barroco como una alternativa crítica a la modernidad, como otro modo de ser modernos.

El concepto de forma se encuentra en este contexto, como una noción indispensable para entender el barroco, que queda definido como la “voluntad de forma”. (La forma será igualmente relevante cuando Echeverría se aproxime a *El Capital* de Marx y, desde luego, habría que mostrar los vínculos bastante evidentes entre los dos usos.)

“El barroco parece constituido por una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas...” (Echeverría 524) Y por esta entenderá: una “voluntad de forma” específica, una determinada manera de comportarse con cualquier sustancia para organizarla, para sacarla de un estado amorfo previo o para metamorfosearla; una manera

de conformar o configurar que se encontraría en todo el cuerpo social y en toda su actividad” (Echeverría 750)

Pero, ¿qué entender por voluntad de forma? ¿Qué resultado se produce en el momento en el que se unen dos términos aparentemente alejados como son voluntad y forma? Los efectos se dan en una doble dirección. De una parte, la forma deja de ser una estructura simplemente dada, un modo de existir que yace frente a nosotros, una manera de presentarse de las cosas. La forma, en el encuentro con la voluntad, se vuelve ella misma actividad.

De otra parte, la voluntad deja de darse en el vacío y se acompaña siempre de una forma. Desde luego, estoy generalizando el pensamiento de Echeverría y conduciéndolo hacia una teoría general de la forma o si se prefiere, de la voluntad de forma.

Esa voluntad de forma barroca conduce a su despliegue, a su desarrollo, a su transformación en una máquina abstracta que produce formas, que entra en su plena proliferación: “La voluntad a la que responde es completamente diferente: de lo que se trata, en él, es de provocar una proliferación de subformas...” (Echeverría 1230).

Una voluntad que no debe ser referida al artista, sino que pertenece a la propia forma, que le es inherente. La voluntad de forma es voluntad de la forma, que es tanto puesta como con-formadora. Tiene que ver más bien con el “entendimiento agente”, de donde proviene el núcleo formal de un ethos o, si se prefiere, con un intelecto general. (Coccia)

A partir de esa forma inicial u originaria provienen las demás formas e incluso se hacen las subjetividades barrocas, que dependen enteramente de la proliferación de esa voluntad de forma, como organizadora de la imaginación, como constituidora de un régimen de la sensibilidad (Rancière).

Forma y voluntad abren el espacio para la actividad artística y esta, a su vez, amplía el campo de la experiencia estética, redefine la sensibilidad y la imaginación de una época. Ciertamente que el barroco, más que cualquier otro ethos, hace de este fenómeno su cualidad fundamental. Se podría decir que lleva a su extremo esa voluntad de forma, empujándola hacia sus límites, obligándola a expresarse una y otra vez, en secuencias interminables:

“Bajo el término “barroco” está en juego una idea básica: la de que es posible encontrar una voluntad de forma barroca que subyace en las características de la actividad artística barroca, del modo barroco de proporcionar oportunidades de experiencia estética.” (Echeverría 1244)

Experiencia que no solo corresponde a la de unos determinados individuos o grupos sino se vuelca enteramente sobre una época conformándola de una determinada manera: “entendemos por “voluntad de forma” el modo como la voluntad que constituye el ethos de una época se manifiesta en aquella dimensión de la vida humana...” (Echeverría 1247).

Así se llega a la emergencia de un estilo que expresa ese carácter activo de la forma, que no solo ha sido formada, sino que es formadora. La forma se muestra como lo que es, un don:

“La voluntad de forma inherente al ethos social de una época se presenta como estilo allí donde cierto tipo de actividad humana —el arte, por ejemplo— necesita tematizar o sacar al plano de lo consciente las características de su estrategia o su comportamiento espontáneo como formador o donador de forma” (Echeverría 1283)

Esto conduce al señalamiento de que el ethos barroco es una máquina abstracta formal, por su capacidad de dar forma, de proveer de una direccionalidad a la constitución no solo de las formas sino de los propios contenidos. La forma no es, entonces, aquello que se le superpone a un contenido previamente dado, sino que la forma es aquello que posibilita que un contenido determinado se dé.

Así el ethos barroco, como forma, permite este determinado estilo de vida, por ejemplo, basado en la apelación constante a las sensibilidades y a la imaginación. Por eso, este ethos en cuanto

“...ethos histórico de la época moderna desplegaría varias modalidades de sí mismo, que serían otras tantas perspectivas de realización de la actividad cultural, otros tantos principios de particularización de la cultura moderna. Uno de ellos sería precisamente el llamado “ethos barroco”, con su “paradigma” formal específico” (Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 1998, pág. 70)

La forma barroca saca a partir de sí misma un “mundo de la vida”, una serie de concreciones que dependen directamente de su paradigma. Este “paradigma formal específico” es una dación de forma, que permite

a esta realidad cultural existir como tal; fuera de este marco no puede darse o simplemente pertenecería a otro modo de existencia.

En la máquina formal barroca “reaparece aquella “constante formal”, aquel “gusto —y juicio sobre ese gusto— por lo inestable, lo multidimensional, lo mutante”, que ha sido denominado como “formalismo riguroso” (Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 1998, pág. 92).

Quizás este sería un buen término para nombrar la filosofía de Echeverría: un formalismo riguroso, que supera la contraposición entre forma y contenido, que los integra en un solo movimiento. La elección de una serie de esquemas en diversos momentos de su obra, especialmente en los estudios de *El Capital*, irían en esta misma dirección: permitir que la forma subyacente se haga explícita y se pueda comprender la dinámica de lo real.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2014). *L'uso dei corpi*. Vincenza: Neri Pozza.
- (1 de junio de 2015). *Elementos para una teoría de la potencia destituyente*. Obtenido de Artilleriainmanente: <http://artilleriainmanente.blogspot.com/2015/03/>
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, W. (2006). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada.
- Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Coccia, E. (2007). *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- (2002). *La clave barroca en América Latina*.
- Espinoza, C. (2015). *El Inca barroco*. Quito: Flacso.
- Esposito, C. (2014). Suárez and the baroque matrix of modern thought. En Salas, & Fastiggi, *A companion to Francisco Suárez* (págs. 124-147). Leiden/ Boston: Brill.
- Lacan, J. (2013). *Escritos II*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pacheco Bustillos, A. (2008). Ojos para ver y oídos para oír: una lectura del proyecto estético de la Compañía de Jesús. En Ortiz, Pacheco, & Luzuriaga, *Radiografía de la piedra. Los jesuitas y su templo en Quito* (págs. 213-307). Quito: Fonsal.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM.
- Rojas, C. (2015). *Estéticas caníbales. Vol.II. Máquinas formales estéticas*. Cuenca: En prensa.

Carlos Rojas Reyes

Schurmann, R. (2003). *The broken hegemonies*. Bloomington, In.: Indiana University Press.

Spivak, G. C. (2012). *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.

Strathern, M. (2004). *Partial connections*. Oxford: Altamira Press.

Recibido: enero 2018

Aceptado: mayo 2018