

«Serán ceniza, mas tendrá sentido» *ethos* barroco y anacronismo de las imágenes

«They will be ashes, but still will feel» Baroque *ethos* and anachronism of images

Daniel Lesmes

Universidad Complutense, Madrid

ORCID: 0000-0002-2351-371X

Resumen

Este trabajo parte de la pregunta por «lo histórico» del *Ethos* barroco tal como Bolívar Echeverría lo formuló. La dialéctica entre «el Barroco» y «lo barroco» es retomada con la intención de sacar «lo histórico» del marco estructuralista y semiótico que, durante décadas, ha dominado la cuestión. Para ello nos concentramos en la relación que Georges Didi-Huberman plantea entre anacronismo como clave de toda enunciación historiográfica y lo imaginario como tercero en liza entre lo real y lo simbólico, entre el uso y la acumulación. Nuestra propuesta consiste así en reconducir el problema barroco hacia aquel de las imágenes que ya estaba latente en sus principales teóricos, desde Walter Benjamin a José Lezama Lima, desde Severo Sarduy a Gilles Deleuze.

Palabras clave: Barroco, imágenes, historia, anacronismo, Bolívar Echeverría, Walter Benjamin.

Abstract

This paper starts from the question of «the historical» of the baroque ethos as Bolívar Echeverría formulated it. The dialectic between «the Baroque» and «the baroque» is taken up again with the intention of removing 'the historical' from the structuralist and semiotic framework that, for decades, has dominated the question. To this purpose, we concentrate on the relationship that Georges Didi-Huberman proposes between anachronism as the key to all historiographical enunciation and the imaginary as a third party in the struggle between the real and the symbolic, between use and accumulation. Our proposal thus consists of redirecting the baroque problem towards that of images that was already latent in its main theoreticians, from Walter Benjamin to José Lezama Lima, from Severo Sarduy to Gilles Deleuze.

Keywords: Baroque, images, history, anachronism, Bolívar Echeverría, Walter Benjamin.

Lo histórico del *ethos*

Que el pasado se nos presente bajo la rúbrica de lo nuevo nada tiene de excepcional. Cada descubrimiento arqueológico da cuenta de ello y, de hecho, es esa «novedad» la que cifra el criterio —incluso académico— con que suele valorarse su importancia, incluso su trascendencia. Sin embargo, lo excepcional únicamente podría hallar lugar en ese punto en que un descubrimiento exige inventar algún tipo de dispositivo que nos permita acogerlo, darle sentido, explicarlo y exponerlo como fragmento de una totalidad a duras penas imaginaria: desaparecida como tal, aunque reelaborada, al mismo tiempo, a fuerza de pequeñas reapariciones. La totalidad del Barroco es paradigmática a este respecto. También lo es su operación: imagen dialéctica (Benjamin), pliegue (Deleuze), *retombée* (Sarduy), su doble condición se presenta como *mundo* que se pierde a la vez que se re-crea como *actitud*. («Dime cómo te imaginas el mundo —decía Severo Sarduy— y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces»¹). Las coordenadas de la imaginación barroca podrían ser estas: «luto y ostentación»². Este nudo es fundamental. Si en la ostentación únicamente conmemora su «vida actual», lo barroco corre el riesgo de convertirse en un asunto local («sensibilidad típicamente española» decía en los *ochenta* un destacado comisario de exposiciones»³). Si en su duelo tan solo se describe el poder que lo subyuga, el Barroco sólo habrá sido una cárcel, una tumba («una cultura dirigida [...] para operar sobre la opinión, controlarla, configurarla y mantenerla junto a sí»⁴). Puestos así, frente a frente, el Barroco y lo barroco son como dos espejos, cada uno reflejándose a la inversa del otro, la izquierda a la derecha, la derecha a la izquierda, en una profundidad de superficies que se repiten, en una superficialidad repetida por muy profunda que pretenda ser. De esta manera incluso parecen contradecirse en su propia economía: lo que en lo barroco sería valor de uso, eso lo experimentamos con el Barroco como acumulación de los hallazgos. A fin de cuentas, los museos no dejan de crecer al mismo tiempo en que lo hacen los comercios que los rodean, y lo que en el museo se descubre, en el mercado tiende a presentarse como una nueva invención.

Dicho de otro modo: el Barroco y lo barroco conformarían algo así como una contradicción antropológica cuya solución variable define lo que Bolívar Echeverría ha llamado «*ethos* histórico»⁵. Tal sería su nudo, su vínculo y su tensión: *ethos* en su doble sentido⁶: como costumbre que se repite y guarda las formas a lo largo del tiempo, hasta constituir una tradición; pero también *ethos* como carácter, temperamento o estilo individual: punzón (*stilus*), aguijón, estímulo que corta y recorta esas formas a la menor oportunidad. Sin embargo, cabe añadir que, tal como Echeverría

enuncia la noción de «*ethos* histórico», esta no oculta cierto legado estructuralista, pues se trata en efecto de «un comportamiento social estructural», «un principio de construcción del mundo de la vida»⁷, y es ahí donde la contradicción se origina y tiene lugar. ¿Sólo ahí? Puede ser que el «mundo de la vida» se estructure a partir de esa contradicción, aunque barroco es ante todo su relación con la muerte, que en palabras de Benjamin —y a Bolívar le debemos no solamente una lectura fecunda sino una traducción vespertina de sus *Tesis sobre el concepto de historia*— «transforma la historia en historia natural», la rebaja al grado de naturaleza y de esta forma exige considerar el «*ethos* histórico» desde el punto de vista de su «aniquilación»⁸.

«Ahora la muerte lo ha ganado todo», dice el verso de Sarduy⁹. No es la homogeneidad en los modos de vida lo que permite conjugar el *ethos* en su doble dimensión, sino que es el trato de la vida con la muerte lo que permite, por hablar en clave estructuralista, distinguir distintos grupos de transformación. Solo que la muerte viene a desbaratarlo todo, a *ganarlo*, y de este modo desestructura la historia hasta privarla de todo sentido teleológico, de toda dirección. Si no fuese así se podría pensar que lo barroco supera el escollo —digamos la muerte del Barroco— como categoría eónica, en el sentido en que Eugenio d'Ors convocaba históricamente «la eternidad [que] conoce visicitudes», con el consecuente peligro —para *nos-otros*— de vernos atrapados en lo que él mismo se empeñaba en llamar —tampoco esto lo ocultaba— «sistema imperial»¹⁰. Uno que en principio no sería para d'Ors exactamente el español, a no ser que estuviera anacrónicamente citado en «otros productos primitivos, bárbaros, hasta prehistóricos, del indigenismo americano, por ejemplo, del arte quichua o azteca»¹¹. Así decía d'Ors, para el caso, que Gauguin había visto un Perú con el que sólo podríamos fantasear, pero del que no hallaremos imagen alguna, sino una síntesis de la totalidad. Con este anacronismo se esencializa lo barroco, aunque tal vez lo haga al modo en que Benjamin comparaba su fascinación con las «egocéntricas fantasías» de «un enfermo [que] bajo los efectos de la fiebre reelabora en las acuciantes representaciones del delirio todas las palabras que percibe»¹². Si lo histórico ha de ser entendido como una dialéctica de los tiempos (azteca, barroco o incluso vanguardista), siempre se corre el riesgo de saldar las analogías entre dos épocas con una proyección sentimental de la nuestra sobre la ajena. Tal sería el peligro de ese tipo de *empatía* que los alemanes llaman *Einfühlung*, y que, llevada al ámbito de la teoría (entendida como «mirador»), Benjamin solo podía calificar como la «sugestionalidad patológica»¹³ de quien vuelve la mirada al pasado como se mira uno al espejo.

Algo distinta sería la posición que, por ejemplo, tomaría José Lezama Lima al afirmar que «entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista»¹⁴. Lo que él llamaba «era imaginaria» no prescinde del anacronismo, pero en lugar de centrarse en el poder, atiende a su potencia: «la potencialidad para crear imágenes»¹⁵ en los distintos tipos de imaginación que atraviesan las épocas. Anacronismo entonces en un sentido netamente barroco, no como «la intrusión de una época en otra»¹⁶, sino

como esa «transferencia del tiempo» que implica «una manera de hablar que los gramáticos tenían como figurativa»¹⁷. El anacronismo barroco es el de un tiempo verbal muy antiguo, aunque dicha antigüedad —la del anacronismo— sólo se nos muestra al tratar de traducirlo: aoristo, un uso del presente que invoca lo que fue y también lo que podría ser. Tal es la dimensión imaginaria que exige aquel «americano señor barroco» del que Lezama hablaba, que «aparece cuando [los placeres] ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador»: la dimensión «de su gran sala, por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos, y por donde sale la muerte con sus gangarras»¹⁸.

Que las imágenes del arte nos permitan transitar el pasaje entre el Barroco y lo barroco se debe, sin duda, a que a menudo comienzan a contrapelo de las cosas de la vida: «la *imagen* —ha escrito Georges Didi-Huberman—, probablemente manifieste, mejor que cualquier otra cosa, este estado de supervivencia que no pertenece ni a la vida en absoluto, ni a la muerte por completo»¹⁹. Sin duda, para comprender el *ethos* barroco es necesaria una historia, pero esta no se da de cualquier forma, sino atendiendo al modo en que ese anacronismo (digamos, más con Sarduy que con Calabrese, neobarroco) retumba en nuestra memoria: *retombée* sería un nombre todavía más adecuado a esa operación, si Sarduy hubiese perfilado el aspecto polvoriento que sigue a una explosión. *Retombée* dice él, como «causalidad acrónica», esa que permite que la causa y la consecuencia coexistan, e incluso que esta se dé por delante de aquella, como ocurre con las palabras que solo después de ser dichas buscan su significado, y lo obtienen de hecho sin volver hacia atrás, sino por relación con el resto de significantes de la cadena en su totalidad: «allí donde vivir es hablar»²⁰. Hay veces, sin embargo, en que las imágenes nos dejan sin palabras. Existen también esos silencios sin los que uno no podría ni hablar ni vivir. ¿Acaso será precisamente ese silencio el que hace «vivable lo invivable»²¹, según afirma Echeverría que en eso consiste justamente la característica fundamental de todo *ethos* histórico? Y aun así, *retombée* es una palabra a considerar en su movimiento de caída, como cae el polvo sobre las cosas antes de gravitar, como ceniza.

El fuego y las cenizas

En alguna parte escribió Nietzsche que «nuestro mundo entero es la *ceniza* de innumerables seres vivos», guardándose en consecuencia «de decir que la muerte se opone a la vida»²². Comparar lo vivo y lo muerto es aquí lo fundamental, y además hacerlo al modo en que el propio Nietzsche se apresuró a afirmar que el «estilo» barroco debía ser entendido más bien como «alma»²³: atravesaría todos los tiempos en la misma medida en que atraviesa todos los cuerpos, y tomándolo incluso como un fenómeno presente —con el ejemplo de Wagner—, se podía «a partir de él, por comparación, aprender mucho sobre las épocas pasadas»²⁴. Entendamos esta observación

de Nietzsche en su convencimiento de que «lo viviente es sólo una especie de lo muerto, y una especie muy rara»²⁵. Al igual que las cenizas evocan algo más que lo que ya está quemado, así también convocan aquello que lo hacía arder.

Toda comparación implica algún tipo de semejanza y de desemejanza, pero esta que Nietzsche hacía a propósito del Barroco ya no era la que Jacob Burckhardt empleaba en su *Cicerone* para mayor disfrute de las obras del Renacimiento (comparación que como sabemos Heinrich Wölfflin trató de llevar a término de forma esquemática, fundamentalmente entre la «quietud del ser» renacentista y la barroca «inquietud del devenir»²⁶). Si Nietzsche animaba en este punto a leer de inmediato a Burckhardt, tal vez fuese porque había entendido que el Barroco era algo así como el revés de aquella «vanguardia de un nuevo y desenfrenado individualismo» que el maestro de Basilea había tratado de seguir en la Italia renacentista²⁷. Sin embargo, el giro que Nietzsche proponía tal vez permitía, por así decirlo, conocer los *aspectos barrocos* de la historia, no sólo en cuanto construcción retórica, sino dramática en su propia actualidad. Su comparación invertida, digámoslo así, implicaba al menos la comparecencia del historiador, la del crítico, la del observador. Y para ello, ni siquiera bastaría con percibir, como hizo Aloïs Riegl, un movimiento paralelo de los trabajos dedicados al llamado «periodo barroco» y el propio desarrollo del «arte moderno», como si este encontrara en aquel su más claro precursor²⁸. Es en su interior —en el interior de su época, en su contemporaneidad si se quiere— desde donde ha de partir esa comparación, justamente al modo en que Benjamin iba a apelar a una «auténtica comprensión, reveladora de nuevas conexiones no entre el moderno crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo»²⁹.

Un ejemplo inmediato, una «curiosa situación», es la que Julius Meier-Graefe había encontrado a propósito del Barroco del Greco: «En medio de la discusión sobre el Impresionismo y sus consecuencias, sobre Cézanne y Renoir, sobre Marées y Van Gogh, un alumno de Tiziano surge de repente de la oscuridad y se une al debate»³⁰. Ya no era la vida de Doménikos Theotokópoulos, que Manuel B. Cossío se había ocupado de recuperar en 1908, sino la del Greco como «recién llegado», dice Meier-Graefe, como «debutante, al que ciertas características hacen fácil reconocer como contemporáneo»³¹. Ni que decir tiene que esta «aparición» del Greco no es un hecho aislado y menos aún espontáneo. Al final de su libro, Cossío daba cuenta de su fortuna crítica, situando su «rehabilitación» en el romanticismo hispanófilo de Gautier. Pero lo que en Francia podía ser conducido bajo el signo de una asimilación, al igual que ocurriría con Goya³², en Alemania dejaba entrever algo así como una tradición soterrada —casi diría oprimida o reprimida— que a ratos asoma en las lecturas germanas de autores como Calderón de la Barca o Baltasar Gracián. En su libro sobre el drama barroco, Benjamin no sólo daba cuenta de esas lecturas románticas, sino que tanteaba la posibilidad de una más profunda actualización al reconducir el concepto de *origen* al modo barroco, como pliegue en que el *ethos* histórico se aniquila y entra en combustión, impidiéndolo sintetizarse en un solo hecho, en una

cosa, sino desplegándose entre aquello que reclama ser rehabilitado en su totalidad y, al mismo tiempo, se entiende como algo inconcluso e imperfecto en lo que podría suceder³³. El origen es rítmica entre lo anterior a la historia y lo que a la historia le sucede, y así «la presencia de la prehistoria y la posthistoria impropiedades dichas, es decir, de la historia natural, es una presencia virtual»³⁴. Una imagen, diríamos, que no concentra poder sin desplegar algo de potencia. En fin, una «imagen histórica», como Lezama Lima explicaba que «basta que la imagen se desenrede en una reducción hacia un centro, o por el contrario sobre la infinitud, hacia la fiesta de la diversidad o hacia la desolación, para que esplenda removiendo el acto»³⁵.

Al decir que «El Greco ha dejado fragmentos de cuerpos desnudos en movimiento que Cézanne podía haber creado»³⁶, Meier-Graefe quizás no hiciese más que enfatizar la novedad de su «descubrimiento» (su rehabilitación). Sin embargo, al afirmar a reglón seguido que «incluso las obras terminadas, como *El entierro del Conde de Orgaz* se parecen principalmente a las superficies pintadas de Cézanne», Meier-Graefe revolvía el propio terreno donde ese descubrimiento se vuelve barroco y adquiere con ello el grado de invención³⁷. Por supuesto que, referida a la historia, toda invención involucra algún tipo de anacronismo; aunque la singularidad del Barroco consistiría justamente en que su propia invención descubre que toda legibilidad histórica es anacrónica. Anacrónicas son, por lo menos, todas las categorías con que tratamos de situar un hecho pasado, incluso cuando intentamos distanciarnos radicalmente de él. Las distintas corrientes historiográficas quizás no sean a este respecto más que maneras de vérselas con el hecho de que al relacionarnos con cualquier objeto cronológico surge por fuerza un «contra-ritmo anacrónico»³⁸. Lo que las diferencia estriba en cómo articulamos esa contradicción, ya sea con mayor o menor intensidad, ya se oculte o se evidencie, incluso «si disimula el intento, para conseguirlo», como decía Gracián³⁹. Que no hayan sido precisamente los historiadores, sino los artistas, quienes mayor provecho sacaron de la potencia anacrónica que, a comienzos del siglo XX, mostraban las obras del Greco, no quiere decir que carecieran de un *ethos* histórico considerado como comportamiento social, al modo en que sostiene Echeverría⁴⁰. Pero lo histórico del *ethos* —como costumbre o como carácter, incluso como *forma de ser*— no se cifra únicamente por su momento de aparición, sino por el modo en que acoge lo que aparece históricamente, e incluso lo hace surgir. Si la historia es una construcción dialéctica, es porque implica por fuerza ese tercer elemento que, en el propio pliegue que solapa a Cézanne con El Greco, un expresionista como Franz Marc no habría dudado en señalar: «la obra de ambos representa hoy la entrada de una nueva época de la pintura»⁴¹.

Exclusiones

Tal vez, esa nueva época de la pintura solo acabaría por recibir el nombre de vanguardia, no tanto por lanzarse como una bala hacia delante, sino probablemente por la cualidad emblemática con que se lanza al interior. Si es cierto, como decía Georg Lukács, que Benjamin se convirtió en el «teórico más importante del vanguardismo»⁴² al haber escrito, paradójicamente, un libro sobre el Barroco, tal vez habría que valorar ese cambio de dirección. Al menos resulta extraño que los expresionistas alemanes no solo celebraran al Greco bajo la óptica de Meier-Graefe, sino que se propusieran desordenar la historia con su arte en ese vasto panorama de la revista *Der Blaue Reiter*, donde sus obras entrechocaban con iconos bizantinos, figuras aztecas o máscaras africanas. Si ese montaje de imágenes cuadra con lo que Benjamin advertiría sobre la alegoría y la emblemática, tal vez sea porque la llamada vanguardia buscaba «ver el mundo “por de dentro”» como decía Quevedo y Bucigliucksmann luego ratificó⁴³. Ante esta situación, lo extraño es que los historiadores españoles hayan insistido tanto en que *no* existió una vanguardia que hablase su lengua⁴⁴. La razón parece clara si atendemos adónde piensan que se dirigía la bala: hacia «aquella modernidad contra la que se supone que había de protestar el radicalismo vanguardista»⁴⁵. Este es un dato más que podríamos mencionar como exclusión de lo que Echeverría llama «modernidad barroca» en beneficio del *ethos realista* que domina el relato según los antagonismos que hace surgir. Que el nombre de «neobarroco» tomase un giro decisivo ante la declaración posmoderna del «fin de la vanguardia», como Calabrese venía a decir⁴⁶, debería ponernos alerta sobre una posible confusión.

La broma que Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes se permitían incluir en su revista *Índice* como «epistolario inédito entre Góngora y el Greco» quizás tuviera su momento de verdad⁴⁷. Allí se «demostraba» cuál había sido el origen del cubismo, advirtiéndole Góngora a su amigo que «leves son las diferencias de hombre a hombre, y el alma en todos la misma y de su cuerpo una misma forma, conocida ya por la Geometría», y respondiéndole el Greco al poeta que eso es tanto más cierto «quanto que, moviéndose en una atmósfera de luz, ella los va fraguando y mudando»⁴⁸. La tesis que Benjamin publicaría unos años después no quedaría tan lejos, en la medida en que cifra el *ethos* barroco con esa misma duplicidad. Imposible sería pensarlo, como Echeverría ha hecho, sin atender al anacronismo —aún más si aquí provoca risa— que el barroco porta consigo. Sin duda, este puede negarse bajo la consideración de que la historia está hecha de transparencias y que basta con describir minuciosamente un objeto pasado, tal como ahora lo vemos, para acceder al mundo que lo acogía, tal como fue. Este comportamiento es el que Echeverría califica exactamente de *ethos realista*, y no es casual que para ejemplificarlo nos remita al célebre libro de Svetlana Alpers: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*⁴⁹.

En un intento de sacar a la historia del arte del paradigma renacentista en que tradicionalmente se había desarrollado su práctica, Alpers cuestionaba la idea de que tras cada imagen subyace algún tipo de narración. El problema es que transformaba la idea de que la pintura es una forma de escribir para concebirla como la mejor manera de describir. El enfoque epistémico de la pintura holandesa la hacían coincidir con las estructuras del saber que allí comenzaban a hacerse dominantes. Basadas en la tautología que explica que las cosas son como son, Alpers tomaba sus cuadros como «superficies descriptivas» que no necesitan mayor «profundidad narrativa» ni atienden a un significado oculto⁵⁰; tan solo muestran la «realidad vista», digamos el mundo tal como es⁵¹. La transparencia se impone así como un poder icónico que sin embargo niega a la pintura cualquier tipo de espesor. Didi-Huberman ha concentrado en el libro de Alpers su crítica al concepto de detalle que, paradójicamente, uniría al extremo la imagen y lo que de ella se podría decir⁵². Lo paradójico es que al intentar salir del principio narrativo en el que desde Leon Battista Alberti se veía sumida la pintura, el *ethos* realista aplasta la imagen hasta hacerla desaparecer entre las palabras y las cosas. Sucede, en primer lugar, que el giro fundamental que Alberti le daba a la pintura consistía en afirmar que «el pintor se empeña en imitar sólo las cosas que se ven a la luz»⁵³, ¿pero es que no aconsejaba también que los que quisieran «aprender el arte de pintar, hicieran lo que veo que es practicado entre los instructores de escribir»?⁵⁴.

Lo que en el terreno de la historia hemos llamado anacronismo, en las imágenes operaría como densidad. No porque oculte lo que la imagen quiere decir, sino precisamente porque tensa el lenguaje que frente a ella podamos emplear. El *ethos* realista opera en todos estos aspectos: si las cosas del pasado sirven para algo, naturalmente es para ser acumuladas. Suya es la identificación afirmativa de un origen cuya cita sólo sirve a la erudición. Pues ya se sabe que esta es tan acumulativa como tautológica desde el momento en que pretende ocupar el lugar de la autoridad por el solo hecho de citarla. Algo muy diferente decía Gracián cuando apuntaba que en la cita «no solo una palabra, sino parte de una autoridad se puede alterar»⁵⁵. Asimismo, la pintura corre en la España del siglo XVII por otros derroteros y frente a la tiranía de lo visible declara, como decía Francisco Pacheco, que «los cuerpos cuyas imágenes representa la pintura son de tres géneros; naturales, artificiales o formados con el pensamiento y consideración del alma». Estos últimos son «los que la imaginación forma: sueños, devaneos», pero también «virtudes, potencias, empresas, jeroglíficos, emblemas»⁵⁶, digamos lo imposible que hay en su propia materia. Que de ella no se olvida el *ethos* barroco es justamente lo que permite comprender su tristeza, y también su alegría, el luto y la ostentación. Así puso el Barroco en su centro a la imagen, no como síntesis esquemática que permite a golpe de vista saber lo que uno ve, sino precisamente por lo que en las imágenes se ofrece como un no-saber que al menos muestra ese centro como lugar de todos los pasos, como un constante entrecruzamiento: «el no-saber —escribe Didi-Huberman— no es al saber lo que la completa

oscuridad sería a la plena luz. El no-saber se imagina, se piensa y se escribe»⁵⁷. Este trato con las imágenes no será, entonces, cosa pasada, como suele decirse: si se conforma durante el Barroco implicando todo un modelo epistémico, lo barroco es su respuesta epidémica.

Las imágenes de un soplo

Al final de su celebre comentario a las *Meninas*, Foucault advertía que «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita»⁵⁸. Esta infinitud podría entenderse, precisamente, en términos de densidad. Si se debe a su «incompatibilidad», era a partir de ella desde donde Foucault proponía empezar a hablar. Pero esto quizás no nos exija eliminar los nombres propios, como él proponía a reglón seguido, sino precisamente recuperarlos, aunque sea en ese «hueco sonoro de un silencio poblado de fantasmas» del que Bergamín sí que conseguía hablar⁵⁹. Si esta hipótesis tiene algún sentido, el *ethos* barroco se vuelve histórico en virtud de esos fantasmas, de esas imágenes. Sólo habría que escrutar ese hueco, no como un espacio neutro, sino como una suerte de receptáculo activo que guarda la huella del «silencio de los otros», aunque no quede de sus nombres más que un aliento por articular: «esa *cualidad* múltiple del material bruto de la voz —diría Pierre Fédida—, sin la cual sus palabras no tendrían sensación de su posible figura»⁶⁰.

Se dice que a las palabras se las lleva el viento y probablemente ocurra lo mismo con los nombres de quienes nos precedieron. Sin embargo, deberíamos entender que precisamente es en el aire donde hallan su «condición de existencia y de supervivencia»⁶¹. Solo que esta supervivencia, virtual y al mismo tiempo incitadora, no será más que un resto, ceniza entregada al viento y suspendida en el aire. Los antiguos romanos le reservaban a esa suspensión de lo superviviente una palabra repleta de resonancias: *superstes*, tal cual nombraban a quien da testimonio de lo que jamás ha vivido y que, a ojos de Didi-Huberman, configura la poética del historiador⁶². En suspenso, suspendido, como el término *superstitio* también señalaba «el don de la videncia [...] que permite conocer el pasado como si se hubiera estado presente»⁶³, así podría hurtar el *ethos* barroco algunos fragmentos de lo que tanto fascina e inquieta al aire que uno toma antes de hablar. Pues es ahí donde encuentra lo que decididamente llama el «don de la presencia»⁶⁴, quiero decir lo que *persiste*, como lo hace el polvo suspendido cuando el más mínimo rayo de luz entra en un cuarto cerrado. Así lo observamos en el lienzo de las *Meninas*, y si ese rayo sólo es un detalle, no lo es lo polvoriento de su interior sombrío. Entremedias quizás veamos eso que Góngora llamaba la «mariposa en cenizas desatada»⁶⁵ y que Dámaso Alonso glosó «deshecha en cenizas como enorme mariposa abrasada en la luz»⁶⁶. Aunque quizás su imagen más extraña y familiar sea aquella que, en su poema sobre las cosas, Lucrecio animaba a mirar en la oscuridad de una casa:

Verás muchos cuerpos diminutos de mil formas entremezclarse a través del vacío en la propia luz de los rayos, y como en inacabable disputa celebrar las batallas disputadas de una guerra, esforzándose en un continuo agruparse y separarse.⁶⁷

Ahí es donde el propio Lucrecio advertía que tantea dudosa la mente («si es que hubo un inicio que engendró al mundo y hay a su vez un límite hasta el que los muros del mundo puedan soportar este esfuerzo también de moverse en silencio»⁶⁸), ahí, digo, basta con que un aliento haga chocar una de esas partículas de polvo con otra para que «nazca un mundo»⁶⁹. En cierta forma, ¿no empieza así todo poema? ¿No es así el silencio en suspenso con el que, por ejemplo, comienza toda la obra de Lorca? «Cerré la puerta... todo era un silencio sonoro»⁷⁰. Así también, quien escribe no está solo en soledad, sino en ese lugar ambiguo que el propio Lorca señalaba «en el aire conmovido»⁷¹ y donde no se sabe si es el aire el que así se mueve o si conmovido está también aquel que lo lee⁷². Así también ocurre que quien escribe no está solamente solo, sino que esa soledad ya está desde el inicio poblada de imágenes y rebosante de citas a las que uno no podría dejar de asistir, como se asiste a un enfermo, o como se asiste a una mujer que da luz. Qué extrañas y qué familiares son esas citas que nos sacan a toda prisa de nuestro lugar. Que Didi-Huberman las encuentre en Lucrecio, que persistan en el «sonoro silencio» de Bergamín y de Lorca, o que incluso las haya rastreado en «la música callada / la soledad sonora» de San Juan de la Cruz⁷³, todo eso apenas nos da una vaga idea de lo poblado de imágenes que está lo barroco. Sin duda, por eso también ha escrito Fédida que «la vista de toda imagen es ese franqueamiento del silencio del “aire hablante”»⁷⁴, y es que ese aire habla a la memoria, un poco como lo hace el viento austro de San Juan, que «levanta los apetitos que antes estaban caídos y dormidos»⁷⁵. Tal es, a fin de cuentas, la voracidad del lugar que se abre, incluso cuando nos quedamos en blanco y, no se sabe por qué, pasan unos segundos antes de que todo el mundo vuelva a hablar.

Pathos barroco

La doble condición del *ethos* barroco —la que tienen todos los *ethe* que Echeverría distingue— entraña, sin embargo, un *pathos* que el resto no parecen considerar. La dialéctica a resolver entre valor de uso y acumulación, entre naturaleza y sociedad, no causa demasiados problemas a quien se comporta de forma realista. Pero tampoco lo hace para aquel que presenta una enmienda a la totalidad, y que Echeverría caracteriza como *ethos* romántico por cuanto se entrega a la creencia de que cada cosa esconde tras de sí alguna idea: «el objeto de representación artística no coincide con las cosas tal y como están en la percepción práctica, sino que tiene que ser “rescatado” de ellas»⁷⁶. Es aquí donde ve Echeverría el aspecto más acabado de la *Einfühlung*

que Benjamin rechazaba, «la entrega a la experiencia estética a través de una identificación empática» que descubre el «significado profundo» de las cosas, «incluso en contra de ellas mismas»⁷⁷. Lo que la tautología realista borra bajo la impronta de una celebración de la «realidad vista» por el mero hecho de dominarla, eso mismo se invoca en este otro *ethos* como desprecio del mundo. La autoridad domina la cita sin que esta siquiera se vuelva a escribir, precisamente porque este *ethos* tiende a borrar todo lo material, y haciéndolo también ignora su componente anacrónico. La polaridad del *ethos* da la clave de esta oscilación cuando se enfoca desde el *pathos* que lo acompaña: lo que de una parte tiende a enfatizar por sus rasgos individuales, de la otra lo hace por cierto «sentimiento oceánico» (*ozeanische Gefühl* tal como Freud lo llamó), que «es lícito llamar religioso, aun cuando uno desautorice toda fe y toda ilusión»⁷⁸. Esa desautorización da la clave de lo que en el *ethos* romántico tendría de borradura y alienación, puesto que para el «romántico» del que habla Echeverría la autoridad no tiene lugar en el mundo: ante una tumba pasa por alto los restos y sólo se queda con los símbolos del más allá.

Será preciso, por tanto, desmontar ese aparato simbólico sin pretender apoderarse de lo real con el fin de determinar lo que el *ethos* barroco tiene justamente de histórico. Ni concentrado en sí mismo ni disuelto en la totalidad, las constelaciones barrocas se estructuran como mónadas leibzianas, sin puertas ni ventanas. Benjamin lo había entendido así: al modo de mónadas, el mundo (sus datos y su data) estaría plegado en imágenes abreviada⁷⁹, y cada imagen así concebida sería propiamente el objeto histórico de la investigación⁸⁰. También así se entendería la gran enseñanza de Deleuze al respecto: «el mundo no existe fuera de las mónadas *que lo expresan*»⁸¹. Lo que él llamaba *pliegues* no son más que esas pequeñas percepciones o vislumbres sobre los que cae por un instante algo de luz. Dicho de otro modo: lo que *ex-iste*, pues, esa «pequeña región del pliegue [que] está iluminada»⁸² al menos es una mínima iluminación profana. Por eso resulta tan llamativo que Deleuze pasara de la arquitectura del Barroco a una estética tan alejada de ella como la del *minimal art*, que en principio nada tendría que ver. Él lo explicaba a propósito de la célebre iluminación relatada por Tony Smith, ese recuerdo suyo de «un coche que se lanza a una autopista oscura sin otra luz que la de sus faros y el asfalto desfilando a toda velocidad ante el parabrisas»⁸³. Se trata de una descripción perfecta de lo que sería una mónada con su «zona privilegiada» (o iluminada) en su clausura: «si se objeta que, de hecho, la clausura no es absoluta, puesto que el asfalto está fuera [...] incluso aquí la clausura puede considerarse perfecta en la medida en que el asfalto de afuera no tiene nada que ver con el que desfila por el parabrisas»⁸⁴. Lo que caracterizaría eso que Deleuze llamaba *neoleibzianismo* no olvida la cosa ni se hunde en su reflejo, sino que, «más bien existe una *condición de captura* mejor que una clausura absoluta»⁸⁵. Esa captura tiene así su momento de exterioridad, como lo tendría una fotografía. Pero si lo que se captura no es la cosa (el asfalto), ni tampoco su proyección (en el parabrisas), ¿qué es lo que se *captura* y qué lo que se *capta*?

El *ethos* barroco alumbró el carácter histórico de estas preguntas. Bolívar Echeverría lo sabía muy bien al traducir esta tesis de Benjamin: «articular el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro»⁸⁶. Ese recuerdo bien puede capturarnos como reminiscencia (*Erinnerung*, dice Benjamin) —y quizás este es el mayor peligro que representa—, pero, porque se trata de una imagen fugaz, también ha de ser captada al modo en que Benjamin dice que se trata de «atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente [*unversehens*] al sujeto histórico en el instante de peligro»⁸⁷. En definitiva, *ethos* barroco es histórico en el modo en que considera esas imágenes, esas «pequeñas percepciones» o vislumbres que nos sobrecogen en nuestro interior: pequeños puntos del *pathos* que nos conmueve y aún pueden desembocar en un *ethos* esperanzado por su multiplicidad. Quizás un pensamiento barroco tendría, en consecuencia, que considerar, más allá de lo simbólico privilegiado por el estructuralismo, ese archipiélago imaginario en el que Echeverría debió de pensar al traducir a Benjamin:

Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer⁸⁸.

Bibliografía

- Alberti, Leon Battista. *De la Pintura*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Alonso Dámaso. *Soledades de Góngora*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Ítaca, 2008.
- *Obras I/1*. Madrid: Abada, 2006.
- *Obras I/2*. Madrid: Abada, 2008.
- Benveniste, Émile. *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus, 1983.
- Bergamín, José. *Poesías completas I*. (Valencia: Pre-textos, 2008).
- Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México D. F.: Ediciones Era, 2000).
- Buci-Glucksmann, Christine. *La raison baroque*. París: Galilée, 1984.
- Burckhardt, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 1992.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- D'Ors, Eugenio. «El Perú de Gauguin», en *Variedades*, n. 1012 (1927): 32-34.
- *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 2002.
- Damisch, Hubert. *Goya. Le mythe de l'assimilation. El mito de la asimilación*. Madrid: Akal, 2022.

-
- De la Cruz, San Juan. *Cántico espiritual*, Barcelona: Lumen, 2023.
- *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: BAC, 1960.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Derrida, Jacques. *La difunta ceniza*. Buenos Aires: La cebra, 2009.
- Didi-Huberman, George. *Vislumbres*. Santander: Shangrilá, 2019.
- Didi-Huberman, Georges (com.) *En el aire conmovido...*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 6 de noviembre de 2024 al 17 de marzo de 2025. Madrid: MNCARS, 2024.
- *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011. Madrid: MNCARS, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. «Faire danser la pensée», *Perspective*, 2, (2020) : 11-16.
- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila, 2015.
- *Génie du non lieu*. París: Minuit, 2001.
- *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Fédida, Pierre. *El sitio del ajeno*. México D.F.: Siglo XXI, 2006.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura. Obras completas*, vol. 21. Buenos Aires: Amorrortu, 1992).
- García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. Granada: Traveset, 1918.
- *Primer romancero gitano*. Madrid, Revista de Occidente, 1928.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Gracián, Baltasar. *Obras completas*. Madrid: Turner, 1993.
- Jiménez, Juan Ramón; Reyes, Alfonso. «Góngora y el Greco. Un epistolario inédito». *Índice*. n. 1, suplemento, (1921): 1-2.
- Lezama Lima, José. *Escritos sobre estética*. Madrid: Dyckinson, 2010.
- *La expresión americana*. México D.F.; Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lucrecio. *La naturaleza*. Madrid: Gredos, 2003.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México D. F.: Ediciones Era, 1984.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Taurus, 1975.
- Marc, Franz; Kandinsky, Wässily (eds.). *El jinete azul*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Marzo, Jorge Luis; Mayayo, Patricia. *Arte en España 1938-2015*. Madrid: Cátedra, 2015.

-
- Mazzoni, Jacopo. *Della difesa della Comedia di Dante*. Cesena: Bartolomeo Raveri, 1587.
- Meier-Graefe, Julius. «Das Barock Grecos». *Kunst und Künstler*, t. IX (1911/1912): 78-97.
- *Paul Cézanne*. Munich: Piper & Co, 1910.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos*, vol. II. Madrid: Tecnos, 2008.
- *Obras completas*, vol. III. Madrid: Tecnos, 2014.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Catedra, 1990.
- Quevedo, Francisco de. *Los sueños*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Riegl, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Viena: Anton Schroll, 1908.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- *Un testigo fugaz y disfrazado. Sonetos / Décimas*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985.
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1998.

NOTAS

1. Severo Sarduy, «Nueva inestabilidad», en *Ensayos generales sobre el barroco*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987), 9.
2. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», en *Obras I/1*, (Madrid, Abada, 2006), 253.
3. Dan Cameron, «Arte in Spagna», *Flash Art*, n. 146 (1988), 8. Cit. en Jorge Luis Marzo; Patricia Mayayo, *Arte en España 1938-2015*, (Madrid: Cátedra, 2015), 515. Sobre el sesgo postmoderno así reclamado, véase el capítulo de este último: «Quimeras y resistencia, I (1982-1992)», y más concretamente sus epígrafes «El arte, espejo de la nueva España» y «Posmodernidad, pintura y estilo», 511-518.
4. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, (Madrid: Taurus, 1975), 157.
5. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México D. F.: Ediciones Era, 2000), 162 y ss.
6. *Idem.*, n. 34.
7. *Idem.*, p. 37.
8. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», 293-294, 330.
9. Severo Sarduy, *Un testigo fugaz y disfrazado. Sonetos / Décimas*, (Barcelona: Edicions del Mall, 1985), 24.
10. Eugenio d'Ors, *Lo Barroco*, (Madrid: Tecnos, 2002), 64 y 67.
11. Eugenio d'Ors, «El Perú de Gauguin», en *Variedades* (Lima), 23 de julio de 1927, núm. 1012, 32-34. Nótese que en este texto aparece sesgado en la edición de Lo barroco, 55.
12. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán» 253.
13. *Idem.*

-
14. José Lezama Lima, *La expresión americana*, (México D.F.; Fondo de Cultura Económica, 1993), 80.
 15. *Idem.*, 59.
 16. André Burguière, *Dictionnaire des Sciences historiques*, (París: Presses Universitaires de France, 1986), 34.
 17. Jacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, (Cesena: Bartolomeo Raveri, 1587), 80.
 18. *Idem.*, 81-82.
 19. Georges Didi-Huberman, *Génie du non lieu*, (París: Minuit, 2001), 16.
 20. Severo Sarduy, «Barroco», *Ensayos generales del barroco*, 181.
 21. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 37.
 22. Cit. en Jacques Derrida, *La difunta ceniza*, (Buenos Aires: La cebra, 2009), 55.
 23. Friedrich Nietzsche, «Otoño 1878, 32 [3]», *Fragments posthumes*, vol. II, (Madrid: Tecnos, 2008), 433.
 24. Friedrich Nietzsche, *Humano demasiado humano, Obras completas*, vol. III. (Madrid: Tecnos, 2014), 313.
 25. Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, en *Obras completas*, vol. III, 795.
 26. Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco* (Barcelona: Paidós, 1998), 68.
 27. Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, (Madrid: Akal, 1992), 418. La expresión que Burckhardt empleaba es: «die rechten Vorposten des entfesselten Individualismus».
 28. Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, (Viena: Anton Schroll, 1908), 1.
 29. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», 254.
 30. Julius Meier-Graefe, «Das Barock Grecos», *Kunst und Künstler*, (Viena) 1911/1912, t. IX, (78-97), 80.
 31. *Idem.*, 78
 32. Hubert Damisch, *Goya. Le mythe de l'assimilation. El mito de la asimilación*, (Madrid: Akal, 2022), 37.
 33. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», 243.
 34. *Idem.*, 245.
 35. José Lezama Lima, «La imagen histórica», *Escritos sobre estética* (Madrid: Dyckinson, 2010), 103.
 36. Julius Meier-Graefe, *Paul Cézanne*, (Munich: Piper & Co, 1910), 37.
 37. *Idem.*
 38. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010), 43.
 39. Baltasar Gracián, «Oráculo manual y arte de prudencia», en *Obras completas II*, (Madrid: Turner, 1993), 273.
 40. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 37-38.
 41. Franz Marc, «Bienes espirituales», en *El jinete azul* (Barcelona: Paidós, 2002), 34
 42. Georg Lukács, «Los principios ideológicos del vanguardismo» en *Significación actual del realismo crítico*, (México D. F.: Ediciones Era, 1984), 51.
 43. Francisco de Quevedo, *Los sueños*, (Madrid: Cátedra, 1996), 270 y ss. Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, (París: Galilée, 1984), 12.

-
44. Véase por ejemplo Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939* (Madrid: Espasa Calpe, 1995), 360; Vicente Jarque «La vanguardia artística en España. Apología de un fracaso», en *La vanguardia en España* (Toulouse / París: Cric & Ophrys, 1998) 371; Juan José Lahuerta, *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España* (Teruel: Museo de Teruel, 1999), 9-10.
45. Vicente Jarque «La vanguardia artística en España. Apología de un fracaso», en *La vanguardia en España*, Toulouse / París: Cric & Ophrys, 1998, p. 371
46. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, (Madrid: Cátedra, 1999), 30
47. Sin firma [Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes], «Góngora y el Greco. Un epistolario inédito», en *Índice*. n. 1 (suplemento), (1921), 1-2.
48. *Idem.*
49. Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, (Madrid: Hermann Blume, 1987).
50. *Idem.*, 20 y 291.
51. *Idem.*, 238.
52. Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, (Murcia: Cendeac, 2010), 307 y ss.
53. Leon Battista Alberti, *De la Pintura* (Madrid: Tecnos, 1999), 69.
54. *Idem.*, 115.
55. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 586.
56. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, (Madrid: Catedra, 1990), 75
57. Georges Didi-Huberman, *Vislumbres*, (Santander: Shangrilá, 2019), 17.
58. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 19.
59. José Bergamín, «Del otoño y los mirlos», en *Poesías completas I*, (Valencia: Pre-textos, 2008), 379.
60. Pierre Fédida, «El soplo indistinto de la imagen», en *El sitio del ajeno*, (México D.F.: Siglo XXI, 2006), 208.
61. *Idem.*, 208.
62. Georges Didi-Huberman, com., *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011, (Madrid: MNCARS, 2010), 149-150.
63. Émile Benveniste, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, (Madrid: Taurus, 1983), 405.
64. Georges Didi-Huberman, «Superstición», en *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*, (Santander: Shangrila, 2015), 59-65.
65. Luis de Góngora, *Soledades*, (Madrid: Cátedra, 2014), 79.
66. Dámaso Alonso (ed.), *Soledades de Góngora* (Madrid: Revista de Occidente, 1927), 138.
67. Lucrecio, *La naturaleza [De rerum natura]* libro II, vv. 114-120, (Madrid: Gredos, 2003) 179-180.
68. *Idem.*, libro V, 84.
69. Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, (Madrid: Abada, 2012) 96. Lucrecio, *La naturaleza [De rerum natura]*, 185-186.
70. Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes* (Granada: Traveset, 1918), 82.
71. Federico García Lorca, «Romance de la luna, luna», en *Primer romancero gitano*, 1924-1927, (Madrid, Revista de Occidente, 1928), 9.

-
72. Georges Didi-Huberman, «Faire danser la pensée», *Perspective*, 2, (2020), 13 (11-16). Véase igualmente Georges Didi-Huberman, com., *En el aire conmovido...*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 6 de noviembre de 2024 al 17 de marzo de 2025 (Madrid: MNCARS, 2024).
73. San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, en *Vida y obras de San Juan de la Cruz* (Madrid: BAC, 1960), 739. Véase San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, ed. Lola Josa (Barcelona: Lumen, 2023), 45, 183 y ss.
74. Pierre Férida, «El soplo indistinto de la imagen», 202.
75. San Juan de la Cruz, «Comienza la declaración de las canciones entre la esposa y el esposo», en *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, 800-801.
76. Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, 170.
77. *Idem.*
78. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, vol. 21, (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 65.
79. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», 245.
80. Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia» (tesis XVIII), en *Obras I/2*, (Madrid: Abada, 2008), 316
81. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, (Barcelona: Paidós, 1989), 121.
82. Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, (Valencia: Pre-Textos, 1996), 249.
83. *Idem.* Para la descripción completa de aquella experiencia de Tony Smith, véase Michael Fried, *Arte y objetualidad* (Madrid, Machado Libros, 2004), 183.
84. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, 159, n. 4.
85. *Idem.*
86. Benjamin, Walter, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría (México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Ítaca, 2008) 40.
87. *Idem.*
88. *Idem.*