

Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)

Óscar CORNAGO BERNAL

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)*

RESUMEN

La reflexión sobre el Barroco a lo largo del siglo XX ha definido un imaginario y una serie de corrientes teóricas que han alcanzado una sorprendente actualidad en las últimas décadas. Este artículo hace un recorrido por la recuperación del Barroco desde la segunda mitad del siglo XIX, comenzando con Buckhardt y Nietzsche, hasta llegar a las últimas posiciones en el debate de la Posmodernidad. En el marco de este abigarrado panorama, con un reflejo palpable en numerosos escritores a lo largo del siglo XX, se discuten los dos últimos estudios de Fernando R. de la Flor acerca de las estrategias de representación en la España de la Contrarreforma. Como conclusión se propone un modo de entender el Barroco en el siglo XX en relación a las teorías de la Posmodernidad.

Palabras clave: Modernidad. Teoría del Barroco. Posestructuralismo. Literatura Española. 2ª mitad Siglo XX.

ABSTRACT

A whole imagery and a series of theoretical tendencies, that have become surprisingly current in recent decades, have been shaped by reflection on Baroque aesthetics through the twentieth century. This article traces the trajectory of the recuperation of the Baroque from the second half of the nineteenth century, beginning with Buckhardt and Nietzsche and ending with the debate about Posmodernity. Inside the frame of this clustered panorama, that includes several twentieth-century writers, Fernando R. de la Flor's last two studies on strategies of representation in Counter-Reformation Spain will be discussed. As a conclusion, a way of understanding Baroque in relation to twentieth-century theories of Posmodernity is proposed.

Key Words: Modernity. Baroque Aesthetics. Post-Structuralism. Spanish Literature. Second Half 20th Century.

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación «La teatralidad como paradigma de la Modernidad: Análisis comparativo de los sistemas estéticos desde 1880», desarrollado en el Instituto de la Lengua Española del CSIC y financiado por el programa «Ramón y Cajal» (2001-2006) del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Hay buenas razones para creer que la noción de Barroco y las ideas que están conectadas a ella se presentan a la mente contemporánea con una fuerza extraordinariamente activa, yo diría, fascinante.

[...] estado de profunda y secreta relación entre los siglos XVII y XX¹.

El siglo XX ha mantenido un controvertido diálogo con un imaginario del Barroco que deja planteados múltiples interrogantes, tanto sobre ese período de la cultura occidental en torno al siglo XVII, como sobre la propia centuria desde la que se lanza esa mirada retrospectiva. Si aceptamos que cualquier presente crece sobre el pensamiento de su pasado, el hecho de que una época reflexione sobre tiempos pretéritos no tendría nada de particular; sin embargo, el diálogo que la Modernidad ha mantenido con el Barroco presenta peculiaridades que no dejan de llamar la atención. La reflexión sobre el Barroco no arranca en el siglo XX, ya había sido objeto de la crítica cultural anteriormente, pero bajo una valoración claramente peyorativa, al menos desde las instancias institucionales. Pudiera parecer que ese «siglo que llaman ilustrado²» se construyó sobre un rechazo frontal de la época barroca; no obstante, la bibliografía dieciochista de la última década ha venido insistiendo en la distancia que separó la teorización de académicos e ilustrados y la «verdadera» realidad cultural, lo que Ramón Gómez de la Serna traduce en esa necesidad de «oscurecer» las luces de la Ilustración³. En términos generales, la consideración del Barroco no va a ser mucho más favorable en el siglo XIX, a pesar de la ampulosa retórica de ciertos registros que presidieron la vida pública o los excesos románticos que no abandonarían del todo la vida artística hasta el final de la centuria; ahora bien, ya en ese momento comienzan a detectarse síntomas del cambio en la consideración del Barroco, traídos sin duda por los vientos del Romanticismo, que desde una Alemania idealista empezaban a rescatar ese pasado literario español, cuando en la propia España se tenía la vista fijada en horizontes más remotos, aunque quizá no menos «barrocos», como la propia Edad Media⁴, otro de los períodos en los que el imaginario de la Modernidad ha creído descubrir un mundo contrario al orden y el racionalismo del ideal clásico.

Herederero del Romanticismo, aunque desde una perspectiva estética que anuncia Modernidades y Posmodernidades de nuevo cuño, Friedrich Nietzsche dedica el parágrafo 144 de *Humano, demasiado humano* al Barroco, anticipando algunas claves de la posterior reivindicación que este movimiento iba a conocer en el siglo XX. A pesar de que lo sigue presentando como un estadio artístico producto de una carencia o falta —es decir, en términos negativos, que lo relacionan con el incumplimiento de los cánones clásicos—, le otorga ya una especificidad propia, aunque no exclusiva del siglo XVII, pues, según afirma el filósofo de Basilea, ya existió un estilo barroco en la antigua Grecia; ni exclusiva tampoco de las artes plásticas o la arquitectura, porque también existe un modo de filosofía barroca. De esta suerte, el Barroco ve ampliado su campo de acción al resto de las expresiones artísticas e

¹ L. Anceschi (1991), p. 67.

² J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (1996).

³ G. Carnero (1995), p. 3.

⁴ R. Sanmartín Bastida (2002).

incluso a otras actividades sociales, que se ven así revestidas por esa clara connotación estética que tiene todo lo barroco. En cuanto a su especificidad, destaca rasgos ciertamente positivos, como la dimensión sonora y el modelo musical afín a las poéticas barrocas, devolviéndole a la retórica y en especial a su quinta parte, la oratoria, una preponderancia que había perdido en la cultura contemporánea, cuando se identificó de forma creciente lo retórico con lo falso. A partir de ahí defiende la legitimidad de las artes construidas para el oído y subraya la importancia del componente sonoro en las diferentes artes. De este modo, el autor de *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música* lanza ya en 1879 una nota de disonancia al oponerse a Kant, que había rechazado la oratoria como la peor de las artes, o a Hegel, quien no dejó de acusar la pompa de las naciones del sur de Europa, especialmente en ese su período dorado de barroquismo.

Al mismo tiempo, la historiografía del arte comienza a establecer los primeros pilares para una reconstrucción formal de la evolución de los lenguajes plásticos, que se aleja del estilo positivista dominante hasta entonces. En 1855 Jacob Burckhardt publica su introducción al Renacimiento, donde se da cabida a un análisis artístico del Barroco italiano, aunque sin dejar de presentarlo como una etapa de degradación de los paradigmas clásicos. En 1888 aparece la obra de un discípulo suyo, Heinrich Wölffling, *Renacimiento y Barroco. Un análisis sobre la condición y el origen del estilo barroco en Italia*, en la que se recupera el debate abierto por Lessing en el *Laocoonte*, y a la que seguirán los célebres *Conceptos fundamentales de historia del arte* en 1915, donde por primera vez el Barroco se alza al mismo nivel que el Renacimiento dentro de un comportamiento cíclico de las formas. A Wölfflin le suceden una serie de nombres, como Wilhelm Worringer o Alois Riegl, cimientos de una teoría formal del arte basada en conceptos fundacionales del debate artístico moderno, como el de «voluntad de estilo» u oposiciones entre parejas de contrarios, como lo óptico y lo táctil. Con unos años de diferencia, la semiótica de Saussure y el formalismo de las escuelas del Este, apoyándose ya en exponentes de la Vanguardia más inmediata, asientan las bases para una corriente paralela de estudio formal de los lenguajes literarios, que no dejará de conocer nuevos desarrollos en la segunda mitad del siglo XX. Con el fenómeno de la Vanguardia el Barroco artístico —que no la mentalidad del Barroco— supera por primera vez y de modo definitivo el halo peyorativo que hasta entonces lo había envuelto.

La consolidación de estos dos fenómenos, a saber, la progresiva asimilación de la Vanguardia y la proliferación de las escuelas formalistas, constituyen dos frentes fundamentales para entender, al menos en el campo de la creación y el pensamiento, el creciente componente barroco del mundo occidental contemporáneo. No es producto del azar, por tanto, que sea precisamente a partir de los años sesenta, con la activación definitiva del sistema económico capitalista y la cultura de la imagen, cuando se completan definitivamente ambos procesos en Occidente, marcando un punto de «no retorno»: la integración explícita del aspecto experimental, procesual y material en el propio concepto de arte y con ello la transformación de las perspectivas teóricas de análisis de la cultura, entendida antes como un proceso dinámico resultado de la interacción de fuerzas diversas que como un producto fijo y acabado. Es cierto que en las primeras décadas tiene lugar la reivindicación de los

autores del Barroco histórico por parte de algunos de sus protagonistas, como Alfonso Reyes o José Bergamín, por citar dos ejemplos; nótese igualmente la aglutinación, al menos de forma nominal, de la Generación del 27 en torno a la hasta entonces controvertida figura de Góngora o la revalorización de la tragicomedia de Lope de Vega de manos de colectivos teatrales como La Barraca.

En las Décadas de Pontigny, Eugenio D'Ors⁵ expone por extenso la actualidad de esta controversia estético-cultural, haciéndose eco de la recuperación de figuras como El Greco, Ribera, Zurbarán o la propia obra de Goya, ya desde paradigmas ajenos al costumbrismo. Sumándose a la estela abierta por Nietzsche o a la corriente de los teóricos de la Pura Visibilidad, anticipada por Wölfflin, el pensador catalán presenta el Barroco como un estadio recurrente en oposición a lo clásico. A pesar de todo, D'Ors no deja de identificar civilización con clasicismo y barroco con barbarie y decadencia, y si subraya el espiritualismo de este último no se le olvida su tono libertino y escéptico, profetizando el apartamiento del arte del futuro de los registros barrocos y románticos de *Fin-de-siècle*. «Mañana hará clásico» es su apuesta final. Parecida adversidad conocerán en los años cuarenta los tres ensayos de Díaz-Plaja⁶, en los que liga la técnica barroca a un determinado estado de espíritu; y todavía en los ochenta continuará insistiendo Barthes en el rechazo tácito de la cultura occidental hacia la estética barroca y la emancipación sensorial de las formas, lo que se entendió, según denunciaron también Severo Sarduy u Octavio Paz en la estela del barroco latinoamericano, como un atentado a los principios de la rentabilidad semiótica y la mentalidad racionalista y utilitaria: «seul le baroque, expérience littéraire qui n'a jamais été que tolérée par nos sociétés, du moins la française, a osé quelque exploration de ce que l'on pourrait appeler l'Éros du langage»⁷.

Sin embargo, «mañana no hizo clásico». La década de los sesenta supone el resurgimiento de una efímera Vanguardia, que a pesar de lo fugaz no se disolvió, como la historiografía dominante ha defendido, en una suerte de eclecticismos marcados por una confusa sucesión de «neos-realismos» de tono más o menos costumbrista o renovador —que no por ello han dejado de existir y lo siguen haciendo—, sino que a la nueva manifestación del espíritu de la Vanguardia, entendiendo esta como un fenómeno cultural característico, tanto psicológico como ideológicamente⁸, le seguirá un enardecido debate sobre la Posmodernidad, no por cuestionado menos significativo, al menos como debate cultural. Hay que insistir, por tanto, en la tesis que sostiene una asimilación definitiva, sin marcha atrás, de una concepción van-

⁵ E. D'Ors (1993).

⁶ G. Díaz-Plaja (1983).

⁷ R. Barthes (1984), p. 18. Curiosamente, la gratuidad con la que otras etiquetas estético-culturales se han exportado a los periodos más diversos, como la de «realismo», no ha afectado al concepto de «barroco», cuya discusión desde la perspectiva de la cultura contemporánea ha seguido siendo un tema de controversia hasta nuestros días. Ya en los años cincuenta concluía L. Ancheschi (1991, p. 57) su recorrido acerca de la compleja recepción de este término haciendo referencia a aquellas voces que seguían viendo «en el uso nuevo y distinto de la palabra *Barroco*, sólo confusión, indeterminación, complicada teoría y, en fin, un inconsistente nominalismo»; afirmación que puede ser confirmada por las vicisitudes sufridas por este mismo artículo antes de su publicación.

⁸ R. Pogglioli (1968), P. Aullón de Haro (1998).

guardista y experimental del arte (lo cual hace cada vez más redundante adjetivaciones del tipo «arte vanguardista» o «arte experimental»), así como de ciertas posiciones teóricas, *v. gr.* el estructuralismo genético o la semiótica, que una vez corregidas de sus excesos iniciales se han constituido en punto de partida implícito sobre los que han crecido movimientos posteriores. Los años sesenta marcan, ciertamente, un punto de «no retorno», la apertura de un momento en el que el surgimiento de nuevas expresiones artísticas y posiciones teóricas demuestra la enorme vitalidad cultural de las últimas décadas (sorprendente quizás para aquellos agoreros que llevan entonando el fin de casi todo desde hace más de un siglo), proliferación acelerada de corrientes artísticas y teóricas, y no sin cierto desorden y confusión, en el sentido también positivo que pueden tener estos términos.

Como hemos apuntado, bien es cierto que en ese resurgimiento de poéticas y corrientes críticas se ha asistido a un amplio movimiento de recuperación de las estrategias realistas, más o menos puestas al día⁹, pero esto no quiere decir que esa haya sido la evolución «normal» —en todo caso la más común o mayoritaria (y ya sabemos que en arte lo mayoritario es solo significativo para algunos enfoques)— de las posiciones vanguardistas de décadas anteriores, que a menudo han sobrevivido aunque relegadas por otras opciones artísticas y literarias rentabilizadas económica y culturalmente de manera más eficaz; ni que hayan dejado de aparecer nuevos creadores y teóricos que tienen como punto de partida presupuestos claramente distantes de los realismos en otro tiempo dominantes. La discusión acerca de cuáles de estas expresiones culturales han logrado cifrar la diferencia que puede caracterizar lo específico de nuestro presente histórico queda cuando menos abierta. Si el Barroco ha sido invocado para explicar el fenómeno de la Vanguardia histórica, tanto desde el punto de vista de la creación como de la propia teoría estética, no lo ha sido menos para dar cuenta del proceso de renovación cultural y estético a partir de los años sesenta. La obra de autores tan paradigmáticos de la Modernidad artística, como Mallarmé, Roussel, Joyce, Duchamp o Bacon, ha sido explicada a partir de ciertos rasgos que sitúan una renovada teoría del Barroco en el centro de los horizontes de la cultura y el pensamiento actuales.

En un volumen consagrado no hace mucho al arte y la literatura en las vanguardias hispanas¹⁰, se caracteriza lo más novedoso de este movimiento por el resurgimiento de unas poéticas de signo barroquizante, que no dejan de entroncar con ilustres antecedentes dentro de la tradición hispánica más canónica. En el capítulo final, dedicado a las neovanguardias de los años sesenta¹¹, se destaca la producción, de innegable condición barroca, de Juan Goytisolo o Miguel Romero Esteo como algunos de los más brillantes exponentes de la renovación literaria de las últimas décadas, al lado de creadores como Joan Brossa, Josep Vicenç Foix, José Miguel Ullán, Luis Martín Santos, Aliocha Coll o Francisco Nieva¹²; mientras que en el

⁹ J. Oleza (1993, 1996).

¹⁰ J. Pérez Bazo (1998).

¹¹ J. García Gabaldón y C. Valcárcel (1998), pp. 439-482.

¹² Para una discusión más detenida de estos y algunos otros autores desde la perspectiva del Barroco en la segunda mitad del siglo XX en España, puede verse nuestro trabajo de próxima aparición: O. Cornago Bernal (2004).

terreno de la creación plástica se apuntan los nombres de Antoni Tàpies, Manolo Millares, Eusebio Sempere, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, el Grupo Crónica, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, y ya en el plano musical: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Tomás Marco.

Una reciente novela de Juan Goytisolo incluye un plano metaficcional que pone en escena la presentación pública del libro que el lector tiene en sus manos, reproduciendo las posibles críticas a la obra, entre las que se lee esta de una pluma *centroeuropéista*: «vous devriez oublier, comme homme, cette maudite jota!, les fastes baroques de Gongorá, très différents de notre canon occidental»¹³, a lo que voces críticas de procedencia más cercana al autor añaden: «¡Sin ninguna coherencia narrativa! / Su estructura peca de artificiosa. ¡Un aparatoso artefacto, un pastiche! / ¡El juego inane-onanista! / Sin progresión dramática. / Un texto circular, reiterativo»¹⁴. La *Carajicomedia* a la que nos referimos pone en pie un complejo aparato narrativo, de pronunciada raigambre barroca, que sin embargo y curiosamente entronca antes, de forma explícita y a través de una intrincada red de referencias intertextuales, con la alta Edad Media y los comienzos del Renacimiento que con el Barroco histórico¹⁵.

En el plano teórico, una serie de acontecimientos y líneas de pensamiento de la segunda mitad del siglo XX vienen a confluír en un terreno si no común sí comparable con el de la creación artística que da cuenta de la actualidad que la estética barroca ha alcanzado en las últimas décadas. Durante los años sesenta se recuperan los textos de las escuelas formalistas del Este, al tiempo que los desarrollos en Lingüística explican movimientos como la Estilística en España o la Narratología de base estructuralista en Francia. En esta misma década comienza en Alemania la difusión de la obra de Adorno, con la aparición de su *Teoría estética* a título póstumo. En la génesis de la filosofía de Adorno se encuentra el pensamiento de Walter Benjamin, cuya tesis de habilitación, aunque rechazada por la universidad alemana a finales de los años veinte, *El origen del drama barroco alemán*, había de convertirse en uno de los puntos de referencia obligada para toda una cosmovisión cultural y estética de explícita condición barroca característica de esta (Pos)Modernidad¹⁶. Paralelamente, la Filosofía de la Ciencia recobra un perdido protagonismo, lo que ha dado lugar a corrientes como el Constructivismo radical, signo de la crisis del empirismo racionalista y el mito de la objetividad científicista. Los avances en campos tan novedosos como la Física de Micropartículas, la Biología Molecular, la Neurobiología o la Cibernética, apoyados en los ordenadores y las nuevas matemáticas, inauguran un entendimiento distinto de la materia y la vida¹⁷. Este caldo de

¹³ J. Goytisolo (2000), p. 101.

¹⁴ J. Goytisolo (2000), p. 105.

¹⁵ O. Cornago Bernal (2001).

¹⁶ A. Lucas (1992).

¹⁷ E. Morin (1974), F. Capra (1998). Debido a la suspicacia que la referencia a las Ciencias Naturales y Exactas levantan en ciertos sectores del Hispanismo, quiero aclarar que en ningún caso se trata aquí de aplicar teorías científicas al análisis de obras artísticas, sino de traer a colación las implicaciones que los descubrimientos científicos pueden tener en una nueva concepción de la realidad y, por tanto, de la creación artística; y este vínculo entre los horizontes científicos y la creación artística resulta especialmente relevante en

cultivo va a permitir la eclosión de corrientes críticas de muy diverso cuño a partir de los años setenta.

A la transformación en el modo de entender la realidad deducida de los avances en diferentes áreas de la ciencia, hay que añadir el cambio en la percepción debido a la revolución mediática impulsada por las nuevas tecnologías. La televisión, los ordenadores y las comunicaciones por satélite han transformado el panorama cultural, multiplicando los espacios de representación en los que una sociedad se pone en escena, una suerte de «democratización de la escena» en la que todo el mundo parece tener derecho a esos «quince minutos de gloria», según la cita atribuida a Andy Warhol, otro de los pioneros del arte de la Posmodernidad. A partir de los años sesenta, con la consolidación del medio televisivo y el «espectacular» despegue de la sociedad de consumo gracias a sus nuevos aliados mediáticos, arrancan los *mass media studies*, es decir, la historia y análisis de la cultura en función de sus medios de comunicación dominantes, bajo la consigna lanzada por McLuhan: «el medio es el mensaje». No resulta, por tanto, extraño que a finales del siglo XX aquellos versos de Leonardo de Argensola vuelvan a cobrar renovada actualidad en el pensamiento occidental: «Porque ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul».

El centro de este abigarrado panorama está ocupado por una reflexión radical en torno al fenómeno de la representación y la consecuente reconsideración de los paradigmas epistemológicos¹⁸, que hunden sus raíces en el mundo y el arte barrocos del XVII. El análisis de los mecanismos de representación y su problemática relación con esa supuesta «realidad» objetiva que tratan de reflejar de modo preciso y transparente ha ocupado un espacio fundamental a lo largo de toda la tradición occidental, pero solo en ciertas épocas se ha situado en primera fila, disputándole parte del protagonismo a la discusión acerca de esas otras realidades trascendentales o absolutas que han sostenido la mirada metafísica del mundo occidental. Sin ánimo de exhaustividad, se pueden citar algunas referencias importantes en este nuevo panorama teórico consolidado definitivamente en los años sesenta. Así, por ejemplo, en 1966 aparece *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault, que con el significativo subtítulo de «Una arqueología de las ciencias humanas», se convierte en una de las piezas claves del edificio posestructuralista¹⁹, también denominado Neoestructuralismo²⁰. Bajo este movimiento y en la estela abierta por Nietzsche, nombres como Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Gilles Deleuze y Felix Guattari, Jean-François Lyotard o Jean Baudrillard llevan a cabo una radical reconsideración de la realidad como fenómeno de representación

cualquier cosmovisión barroca, como ya explicara L. Anceschi (1991, p. 39): «si yo tuviera que hacer un estudio sobre la esencia real de las formas históricas del Barroco, desearía comenzar con una hipótesis de trabajo: probar si —y en qué medida— haya podido intervenir en este cambio, junto con los otros diversos elementos, la nueva teoría e imagen del universo, que la nueva ciencia y la nueva filosofía han ido elaborando con viveza: aquel deslumbrante sentimiento de la naturaleza, como *infinitud*, que desaloja al hombre de su condición de centro del mundo, de un mundo que se ha hecho para él y que en él tiene su objetivo, para comenzar enseguida a degradarlo».

¹⁸ O. Cornago Bernal (2003).

¹⁹ A. Bolívar Botia (1987), F. Dosse (1992).

²⁰ M. Frank (1984).

y ejercicio de construcción, subrayando el aspecto performativo y escénico inherente a toda concepción del mundo y de las identidades que lo habitan. En 1962 reúne Umberto Eco un conjunto de trabajos bajo el título de *Obra abierta* y cuatro años más tarde ve la luz una nueva edición en la que se incluye *Las poéticas de Joyce*, donde se realiza un lúcido análisis de un ejemplo paradigmático de la renovación literaria en el siglo XX desde una concepción estética que bien podemos calificar de barroca. Bajo los auspicios de la que fuera alumna de Barthes, Julia Kristeva, se comienza a difundir la obra de Mijaíl Bajtín, quien ilumina la raíz antropológica de ciertas estrategias artísticas guiadas por esa necesidad de exceso y transgresión que alienta toda cultura, lo que el teórico ruso denomina el «realismo grotesco». Al mismo tiempo se publican los ensayos de Severo Sarduy sobre el Barroco, y Octavio Paz desarrolla su obra ensayística, en la que no resulta difícil establecer un significativo paralelismo con la teoría crítica de Barthes, impulsadas ambas por una profunda reflexión en torno a los conceptos de «signo», «texto» y su relación con la realidad referencial.

Durante estos mismos años sesenta y desde el campo de la Neurobiología, Humberto Maturana y su discípulo Francisco Varela se encontraban ya trabajando en lo que será una de las obras claves del Constructivismo radical, *El árbol del conocimiento*, con el subtítulo de «Las bases biológicas del conocimiento humano». Los científicos chilenos defienden una perspectiva biológica del entendimiento y los mecanismos de conocimiento, en tanto que procesos creadores en sí mismos de las representaciones necesarias para la supervivencia de los sistemas vivos, abandonando la tesis del conocimiento como una vía de acceso a una realidad exterior independiente al individuo que la observa. En el punto de partida se sitúa la experiencia del punto ciego y la imposibilidad de conocer lo que no conocemos, o en otras palabras: «Lo fascinante con el experimento del punto ciego es que *no vemos que no vemos*»²¹; algo que más de medio siglo antes enunciara Nietzsche desde una perspectiva más claramente epistemológica: «*Límite de nuestro oído. —Sólo se oyen las preguntas a las que se es capaz de contestar*»²². A partir de esta década desarrolla Morin su teoría del pensamiento complejo, apoyándose en los horizontes abiertos por las revoluciones científicas del siglo XX y ya en los años ochenta empieza a publicar los cuatro volúmenes de *El método*, ejercicio *metacientífico* que se inicia con *La naturaleza de la naturaleza* y prosigue con títulos como *El conocimiento del conocimiento* o *Las ideas: su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización*, haciendo visible la necesidad de que cada sistema reflexione sobre sí mismo, lo que define un giro autorreflexivo característico tanto de las poéticas contemporáneas como del Barroco del XVII.

Este panorama teórico será rentabilizado por el mundo académico a partir de los años ochenta, cuando comienzan a generalizarse corrientes como los *gender studies*, los citados estudios mediáticos, el Nuevo Historicismo, el debate sobre la Posmodernidad o poco después el Poscolonialismo y, en términos más amplios, los

²¹ U. Maturana y F. Varela (1996) p. 13.

²² F. Nietzsche (1988), p. 186.

denominados «estudios culturales». Es en este amplio marco donde se consolidan nuevas perspectivas sobre el Barroco, tanto del período históricamente así denominado como de todo ese período de la Modernidad, abierto con el pensamiento ilustrado, la Revolución Francesa y la triple crítica kantiana. Como puntos de referencia pueden citarse los trabajos de Buci-Glucksmann, recuperando las tesis de Benjamin como una suerte de arqueología de la Modernidad, el ensayo de Calabrese, o más recientemente los de Lucas, Rincón o Arriarán y Beuchot, y, ya en España, los coloquios impulsados por Jarauta²³. También las contribuciones acerca de la cultura latinoamericana se distancian de las teorías del Barroco colonial como una influencia peninsular para desarrollar nuevos enfoques sobre la génesis del Barroco americano y su relación con una Modernidad específica, enlazando igualmente con todo este panorama²⁴.

En relación al estudio del Barroco del siglo XVII, se han ido sucediendo estudios a lo largo del siglo XX, desde los trabajos pioneros de Weisbach, vinculándolo a los intereses de la Contrarreforma, o los numerosos ensayos de Orozco Díaz, hasta las monografías de Barner y el estudio seminal de Maravall. En términos generales, estos enfoques han presentado la maquinaria del Barroco con la finalidad de detener las profundas transformaciones que se precipitaban sobre el mundo occidental a partir del horizonte abierto por el Humanismo y los avances del empirismo racionalista. Pero habrá que esperar a los años noventa para que el Barroco español conozca aproximaciones teóricas directamente relacionadas con las líneas de pensamiento hasta aquí esbozadas.

Los dos estudios últimos publicados por Fernando R. de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, en 1999 (Madrid, Biblioteca Nueva), y *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, en 2002 (Madrid, Cátedra), son una excelente muestra de este cruce que antes o después había de producirse entre el Seiscientos hispánico y los horizontes culturales característicos de la Modernidad última. No es, por tanto, de extrañar que el autor tome distancia con respecto a los planteamientos maravallianos, sin por ello tampoco rechazarlos; antes bien, se propone un enfoque capaz de arrojar una nueva complejidad sobre las estrategias estéticas específicas de este momento, de modo que estas se proyecten hasta el corazón de nuestra contemporaneidad. La cita de Dante con la que se abre el primero de estos volúmenes, tomada de las tesis de Benjamin sobre el concepto de Historia, resulta ilustrativa de esa necesidad de otorgar al Barroco la creciente actualidad que ha ido adquiriendo a lo largo de la Modernidad: «Es una imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella». En este sentido el autor se expresa con firmeza, y en ello insistirá a lo largo de los dos volúmenes: «¿Acaso cada época no tiene derechos absolutos sobre la interpretación de los que le precedieron?»²⁵, mientras que como finalidad de su análisis hermenéutico apunta la nece-

²³ C. Buci-Glucksmann y F. Jarauta (1993), F. Jarauta (1994).

²⁴ G. Guerrero (1994), B. Echeverría (1998), C. Bustillo (1996), I. Chiampi (2000).

²⁵ F. R. de la Flor (1999), p. 11.

sidad de «hacer que las cosas lleguen a ‘ser lo que son’ (eso mucho antes y aun mejor que ‘lo que han sido’)»²⁶.

Estos ensayos vienen anunciados por otros trabajos del mismo autor centrados en diversas estrategias de representación tan características de este período como los emblemas o las celebraciones festivas²⁷. Ahora se amplían estos caminos para ofrecer una panorámica general del período, defendiendo una tesis central que saque a la luz la propiedad, pero también la complejidad no exenta de contradicciones del Barroco español. Esta característica específica se cifra en el impulso espiritualista que cobra la realidad barroca como efecto de sus estrategias de representación. Ahora bien, no me interesa en este momento tanto la tesis final cuanto los modelos analíticos desarrollados y el fin inmediato que con ello se persigue: la defensa de una visión más compleja de una serie de mecanismos de representación, o en palabras del autor: «complejizar la lectura del período áureo», en oposición a esa «interpretación ‘serena’, democrática liberal y estabilizada que de ella se ha hecho»²⁸. De este modo, rechaza un análisis de signo realista o en clave costumbrista, así como acercamientos mayoritariamente positivistas o informativos, para abogar por una lectura simbolista que trascienda las realidades inmediatas, la naturaleza sensorial y el cuerpo físico, tan presentes por otro lado en el mundo barroco, para abrirse a un mensaje de raíz teológica.

La Contrarreforma se muestra como una «gigantesca maquinación para dotar de sentido expreso al mundo»²⁹ a la luz de una concepción mesiánica y providencialista. Los mecanismos de representación superan así la idea dominante en la tradición occidental moderna del arte como imitación de una realidad exterior, armándose de estrategias no lineales, para las que no existe ya una realidad objetiva y fija esperando a ser reflejada por el artista, sino que es este mismo, el artista, la obra de arte y su público, en el proceso de creación y comunicación, los que se erigen como constructores de un sentido y una realidad —tesis que va a funcionar como un denominador común de las corrientes de pensamiento apuntadas más arriba—. Como objeto concreto de análisis el autor recurre a una amplia gama de estrategias de representación alejadas de los géneros más transitados. Punto esencial en la metodología es el diálogo entre modos artísticos diversos, como la pintura y la literatura, inclinándose por aquellos en los que se mezclan diferentes lenguajes, como los citados emblemas y otras formas alegóricas, espacios de tensión y diálogo entre las diferentes artes fundamental igualmente en el siglo XX. Desde este enfoque interdisciplinar se trata de desvelar los intereses ocultos que explican la evolución de las

²⁶ F. R. de la Flor (1999), p. 11. El debate acerca de la finalidad de un trabajo de investigación queda, por tanto, abierto, en un momento en el que además, como sucedió en el mismo Barroco histórico, el concepto de «ciencia» se revela como una construcción. Sobre esto añade el autor, siguiendo la huella de Foucault: «Solo desde una aguda conciencia de presente se puede hoy hacer la historia, entendida siempre como trabajo sobre los fundamentos, como arqueología desde la que se manifiesta como *actual*» (F. R. de la Flor (1999), p. 14). Este acercamiento desmitificador al trabajo científico contribuye también a esta renovada actualidad del mundo barroco.

²⁷ F. R. de la Flor y E. Galindo Blasco (1989), F. R. de la Flor (1995).

²⁸ F. R. de la Flor (2002), p. 14.

²⁹ F. R. de la Flor (1999), p. 11.

formas de representación de aquellos hechos culturales que en otro tiempo pudieron pasar por «inocentes» o naturales, como la representación del saber y las autoridades académicas, de la ciudad, el Estado y el poder militar, de la espiritualidad y la oratoria sagrada o del cuerpo, lo monstruoso, la sexualidad y el erotismo³⁰.

Con objeto de arrojar una mirada más profunda en la imagen de estas representaciones, al estudio de sus resultados, es decir, de los objetos estéticos, ya sean literarios, plásticos o escénicos, se le suma el análisis de sus modos de funcionamiento. Así se introduce una perspectiva performativa que es esencial en la estética barroca, pero también en el arte y la cultura actuales, que consiste en la consideración de la obra en su dimensión procesual, esto es, como proceso de funcionamiento antes que como objeto acabado. A este respecto podemos apuntar ya significativas coincidencias con el pensamiento estructuralista y las teorías del conocimiento desarrolladas durante la centuria pasada. En su primera recolección de ensayos, donde se incluye un estudio del Barroco, Barthes se refiere al Estructuralismo como una actividad, destacando su carácter operacional. Como finalidad de dicha actividad señala la reconstrucción de un «objeto», «de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les «fonctions») de cet objet»³¹. Por su parte, a comienzos de los años setenta Maturana y Varela explican el proceso de conocimiento como un hacer, es decir, organizar antes que representar una supuesta realidad exterior: «el ser y el hacer (de los sistemas vivos) son inseparables y este es su modo específico de organización»³².

Este enfoque recupera una visión interna del fenómeno de la representación como campo de tensiones y aún de contradicciones, carácter paradójico que distinga de modo particular al mundo barroco. De la Flor subraya esta cualidad de la cultura de la Contrarreforma, presentándola como una dinámica de tensiones, campo de conflicto reflejado en cada uno de sus modos de representación, sistema de oposición entre elementos enfrentados y reflexión sobre los límites; las fronteras de la realidad y el conocimiento que no dejarán de adquirir protagonismo durante la Modernidad. Volver a poner en movimiento la maquinaria del Barroco, devolverle su tensión originaria, pero desde una perspectiva afín a la contemporaneidad, equivale —siguiendo al autor— a integrar la cuestión del Barroco en nuestra actualidad, procesándola en «visiones abiertas, sin menoscabar su extraordinaria complejidad, su *enigma*, de algún modo histórico y transhistórico»³³.

Un ejemplo de dicha condición paradójica es el fenómeno de la hipertelia, asociado a las ideas de exceso y transgresión, que llamarán poderosamente la atención del Collège de Sociologique en los años treinta, dirigido por nombres como Roger Caillois o George Bataille, fenómeno al que posteriormente se ha referido también Sarduy³⁴, antecedentes todos ellos recuperados por el debate posmoderno. De la

³⁰ Sobre la necesidad del estudio interdisciplinar insiste De la Flor (1999, p. 318): «Si no existiera la incomunicación que en verdad existe entre disciplinas relativas a la historia del arte y aquellas que se ocupan del campo filológico, tal vez haría ya tiempo que hubieran proliferado los análisis de corte iconológico».

³¹ R. Barthes (1964), p. 222.

³² Cit. en F. Capra (1998), p. 175.

³³ F. R. de la Flor (2002), p. 16.

³⁴ S. Sarduy (1987), p. 85.

Flor rescata esta teoría para el Barroco español. La hipertelia, o ultratelia (como prefiere el autor), alude a un estado en el que los mecanismos de representación van más allá de sus fines aparentes, impulsados por la condición excesiva que los caracteriza. La obra deja de estar, por tanto, rentabilizada por sus intereses iniciales y adquiere cierta condición de revolucionaria gratuidad; es lo que el autor de *La parte maldita* califica como un comportamiento soberano, emancipado de un interés utilitario, gesto provocador en una sociedad gobernada por el interés económico, y cuyo carácter transgresor en su absoluta y erótica gratuidad fue subrayado por Sarduy: «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»³⁵; esta será la potencia de lo falso en torno a la cual Baudrillard articulará buena parte de su pensamiento. De la Flor aplica alguna de estas ideas al género de las *relaciones* de fiestas, donde la descripción de los eventos supera los fines explícitos de la descripción objetiva de estos acontecimientos conmemorativos para erigirse en un acto de creación emancipado, capaz de «destruir y pervertir, en primer lugar, aquello que podemos pensar son los intereses de clase, que al cabo gobiernan y a los que paradójicamente también se sujeta, proclamando una adhesión dúplice»³⁶, un Barroco que va más allá de esa maquinaria de poder, sin por ello dejar de servirla. El autor muestra, no obstante, prudencia en el análisis de esa «situación ultratélica», explicando los efectos de la representación dentro de los intereses, si no políticos, sí teológicos del momento, aunque ambos fines —y aquí se retoma inevitablemente la tesis maravalliana— responden a estrategias culturales paralelas.

En relación a este funcionamiento excesivo, surge uno de los aspectos característicos del Barroco y que más actualidad ha alcanzado en el siglo XX, el principio de la entropía. Este fenómeno viene de las Ciencias de la Naturaleza, más concretamente de la famosa Ley Segunda de la Termodinámica, según la cual los procesos químicos, a diferencia de lo que se había creído hasta entonces siguiendo un pensamiento teleológico dominante en la Modernidad, no evolucionan hacia su perfección, sino que experimentan una pérdida de energía que los hace entrar en un proceso de disipación y destrucción. Esta Ley es el punto de partida de una reconsideración de la Filosofía de la Ciencia que sigue aún hoy vigente, expresada a través de un conjunto de teorías que tienen en su centro la idea de caos. Los sistemas no lineales, las matemáticas de la complejidad, la geometría de los fractales, las teorías de las catástrofes, la Neurobiología de Maturana y Varela, y ya en el campo de las Ciencias Humanas, la sociología de Niklas Luhmann, giran en torno a esta nueva relación entre los principios de ordenación y caos, de construcción y destrucción, base del pensamiento sistémico³⁷.

De la Flor traduce esta idea en una determinación nihilista en tanto que pulsión (y pasión) de muerte o «fuerza de la destruido», impulso de negatividad gobernado por la calavera como alegoría de la vida. El espacio central que ocupa esta imagen

³⁵ S. Sarduy (1987), p. 209.

³⁶ F. R. de la Flor (2002), p. 19.

³⁷ L. Von Bertalanffy (1979), E. Morin (1986), J. Gleick (1988), F. Capra (1998).

en la cultura de la Contrarreforma entronca, por tanto, con su tesis básica de un Barroco metafísico que renuncia escéptico a todo lo mundano. Como pilares de todo ello propone a Pirron y Sexto Empírico, cuya recepción en España estudia por extenso. Como el autor indica, en el siglo XVII dicha posición se enfrenta radicalmente al racionalismo de Descartes, el Empirismo o la Física mecanicista llamadas a transformar el mundo occidental. Esta oposición se reconstruye, aunque con matices diversos, en el siglo XX.

Toda época puede entenderse como un momento de transición entre dos etapas diferentes, de ahí que cada período pueda ser considerado como estadio de crisis; pero solo algunos tiempos interiorizan este sentimiento de crisis hasta transformarlo en una condición antes inmanente que inminente a la propia época. Este es el caso del Barroco, atrapado entre el fin del Humanismo clásico y el comienzo de la Modernidad. En contra de lo que se podría pensar, esta característica no abandonará ya toda la contemporaneidad, aunque es en el siglo XX cuando adquiere nuevamente, pero en un contexto casi opuesto, sus expresiones más radicales de oposición al optimismo racionalista, la jovialidad del hombre teórico —que decía Nietzsche³⁸—, y que no ha dejado de esconder tintes siniestros que terminarán de cristalizar en los primeros conflictos bélicos de alcance mundial que asolaron la cuna del pensamiento ilustrado durante la primera mitad de la pasada centuria. Esta dinámica es la que Adorno y Horkheimer analizan como la *Dialéctica de la Ilustración*, tratando de averiguar dónde había estado el fallo para que un proyecto de emancipación basado en la razón ilustrada y el progreso social hubiera conducido a semejante grado de degeneración. Como respuesta a dicha reflexión extraerá Adorno la necesidad de una *Dialéctica negativa*, que subyace a su *Teoría estética*, el arte como corrección de la filosofía y el pensamiento abstracto, la defensa ante los excesos de una razón instrumental elevada a principio absoluto.

Al estudio del rechazo en España del racionalismo de Descartes se ocupa el primer capítulo del volumen de De la Flor, *Barroco*. Frente al principio fundacional del filósofo francés, *cogito ergo sum*, el autor opone el emblema de Juan de Borja *Hominem te esse cogita*; es decir, frente a los comienzos de la emancipación del pensamiento en aras de la razón, la «península metafísica» responde recordando al hombre su condición humana, y que más allá y por encima de él existe un Dios, principio y fin de todas las cosas. Esta oposición explica el descrédito que la figura del intelectual y el libro, el trabajo científico y ciertas tradiciones hermenéuticas tuvieron en España, y cuyos últimos ramalazos llegan hasta hoy. Las representaciones de esta desconfianza en la ciencia y en los libros, tanto en el siglo XVII como en el XX, han sido objeto de estudio por parte del autor en los volúmenes que nos ocupan y en otros ensayos previos, como *Biblioclasmo*. El impulso trascendentalista de la Contrarreforma, negación del mundo físico, se enfrenta efectivamente a la confianza racionalista y al empirismo de la cultura protestante; la cita aquí de las tesis de Max Weber acerca del origen del capitalismo en el espíritu protestante resulta inevitable.

³⁸ F. Nietzsche (1872), p. 27.

Esta oposición no es, sin embargo, tan meridiana como quiere el autor, porque el racionalismo oculta también un impulso de trascendentalidad y mesianismo, aunque de signo diverso. Visto desde la óptica del siglo XX, la Filosofía de la Ciencia ha insistido en el esfuerzo de abstracción necesario para poner en marcha esa otra maquinaria que es el empirismo y el análisis matemático. Este grado de abstracción fue el precio que había que pagar para reducir el mundo a signos y números, lo que hizo posible el desarrollo de la física clásica, en paralelo a la estética realista, basada igualmente en un alto grado de abstracción. Desde una perspectiva estética característica de la Modernidad³⁹, la propia ciencia ha podido ser entendida como un mito más, la construcción de un discurso en función de unos intereses, perdiendo su pretendida objetividad, la inocente neutralidad de la que ya no podrá gozar ningún sistema de representación, idea en la que se ha insistido desde Nietzsche hasta Paul Feyerabend⁴⁰. En el lugar de las certidumbres y las demostraciones lógicas, la Microfísica descubre un mundo impredecible más allá de tendencias estadísticas y cálculos de probabilidades, mientras que el matemático vienés Kurt Gödel cuestiona la autosuficiencia de los métodos de formalización con el Teorema de la Indecibilidad, según el cual cualquier sistema que implica la aritmética introduce necesariamente enunciados indecibles, «ni demostrables ni refutables»⁴¹. De esta suerte, se descubre toda una realidad que da una nueva actualidad a la *Scienza nuova*, de Giambattista Vico, de 1744, reivindicado como uno de los antecedentes del Constructivismo radical⁴² y de una concepción del conocimiento como un medio que en sí mismo construye esa realidad (representada) que los sistemas vivos necesitan para su supervivencia. La autopoiesis, basada en un procedimiento de retroalimentación (*feed-back*) —un sistema que los ordenadores formularán en términos de *input-output*—, es destacada por Maturana y Varela como la característica específica de los sistemas orgánicos, aunque ya sin la independencia con respecto al medio circundante que tienen los sistemas computacionales, a diferencia de los sistemas vivos, en constante dependencia con su entorno.

La materia parece desvanecerse para dejar un espacio vacío en el que solo quedan los instrumentos de medición y el mundo construido por estos, en palabras de Heisenberg, uno de los padres de la mecánica cuántica: «*el objeto de la investigación no es la Naturaleza en sí misma, sino la Naturaleza sometida a la interrogación de los hombres*; con lo cual, también en este dominio el hombre se encuentra enfrentado a sí mismo»⁴³, giro pragmático que acentúa los medios de conocimiento, antes que el objeto de conocimiento, y la relevancia de estos para la reflexión del propio presente⁴⁴. De esta suerte, se supera la división cartesiana, pues la naturale-

³⁹ W. Welsch (1990, 1993).

⁴⁰ F. Schmidt (1993).

⁴¹ E. Morin (1986), p. 190.

⁴² E. Von Glasserfeld (1997).

⁴³ W. Heisenberg (1967), p. 27. La cursiva es del autor.

⁴⁴ A partir de este *giro pragmático* se entiende también la perspectiva hermenéutica expuesta por De la Flor al subrayar la necesidad de entender el Barroco desde la actualidad de nuestro propio presente, desde las mediaciones teóricas que hacen que un estudio sea pertinente en un momento dado, y siendo consciente de ello.

za ya no existe de forma independiente al sujeto y el medio de percepción. La imagen que la física atómica ofrece de la naturaleza constituye en realidad la «*imagen de nuestra relación con la Naturaleza*»⁴⁵. Frente a una física de leyes, constantes y fundamentos, se ilumina un mundo de relaciones en movimiento, construcciones mediatizadas carentes de esencias y centros, sistemas en los que todo está en interacción con todo, hasta el punto de impedir la concepción de una totalidad estable, desplazada a favor de un universo de incertidumbres, aproximaciones y probabilidades. La contextualización de los fenómenos —o como se dirá en Ciencias Humanas: el «giro pragmático»— y la concepción procesual y performativa de la realidad inaugura un universo aprehensible desde una nueva epistemología: el pensamiento sistémico, al que ya había llegado Von Bertalanffy desde el estudio de la biología. Sobre esta condición de una realidad en constante desequilibrio, una realidad excesiva y falaz, inestable y proliferante, explica Eco el espiritualismo que va a atravesar el siglo XX, reflejado a través de lo que él denominó las poéticas de la obra abierta, espejo de la apertura del propio cosmos. Anticipando lo que había de ser la Modernidad, según el análisis de Eco, la espiritualidad del Barroco «se sutrae a la costumbre del canon (garantizada por el orden cósmico y por la estabilidad de las esencias) y se encuentra, tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención»⁴⁶.

En la constatación de los límites del conocimiento empírico y la desmitificación de la objetividad del discurso cientificista, las ciencias denominadas «exactas» parecen volver su mirada a esa vieja aliada que fuera en otro tiempo las artes y el mundo de las Humanidades. La metáfora y los mitos, el pensamiento analógico y la creación poética se apuntan como formas viables de conocimiento, la «capacidad de percibir lo que uno no conoce, de intuir lo que no se puede comprender, de *ser* más de lo que puedes *saber*»⁴⁷—; mientras que, viceversa, el campo de las letras y las artes se gira hacia una reflexión fundamentada en esa nueva realidad descubierta por los avances científicos. Se reivindica así una comunidad de intereses en beneficio del conocimiento integral de la realidad, que vio su fin con la disociación entre *res extensa* y *res cogitans*, base del racionalismo cartesiano. Como nos recuerda Sarduy, tanto en el siglo de Calderón como en la época más contemporánea la mentalidad barroca estuvo determinada por la marcha de los acontecimientos científicos, refiriéndose al nuevo orden del universo descubierta desde los observatorios astronómicos, que entonces como ahora han cambiado la manera de pensar la realidad. El pensamiento complejo desarrollado por Morin constituye otra lúcida respuesta de una visión de las cosas construida sobre una consideración ampliada y paradójica de la realidad que ya anunciara Nietzsche:

un modo complejo de pensar la experiencia humana, recuperando el asombro ante el milagro doble del conocimiento y del misterio, que asoma detrás de toda filosofía, de toda ciencia, de toda religión y, que aúna a la empresa huma-

⁴⁵ W. Heisenberg (1967), p. 32.

⁴⁶ U. Eco (1992), p. 78.

⁴⁷ W. I. Thompson (1989), p. 8.

na en su aventura abierta hacia el descubrimiento de nosotros mismos, nuestros límites y nuestras posibilidades⁴⁸.

El enfrentamiento propuesto por De la Flor entre espiritualismo y empirismo admite, por tanto, una reformulación, al cambiar ambos términos por sendas actitudes subyacentes: un impulso sensorial y un principio de abstracción, respectivamente. Esta sustitución no niega, sin embargo, la ecuación inicial, sino que la alumbraba desde posiciones características del siglo XX, quedando como sigue: la dialéctica entre una percepción concreta, sensorial e inmediata de la realidad, por un lado, y su abstracción en conceptos, principios, categorías e Ideas, por otro; este último es el mundo que entrará definitivamente en crisis en la última centuria, y que conocerá en la Viena de Wittgenstein algunas de sus expresiones más radicales en un intento desesperado por salvar la lógica matemática. Un enfoque no contradice el otro, sino que ambos se enriquecen a la luz de un estudio comparativo. Al autor no se le escapa, como afirma en los pasajes conclusivos de sus estudios, que el impulso metafísico, aunque sea por negación, implica su contrario, la afirmación de un mundo sensorial, cuyo carácter efímero y decadente, engañoso y fugaz se constituye como una de las obsesiones constantes sobre las que giran las representaciones barrocas. Una aproximación estética a estas obras, como la que aquí se apunta en muchos casos, con predominio del análisis iconológico, pone de manifiesto la contradicción inherente al Barroco entre ese mundo físico cuya transitoriedad canta —¿valdría decir: «llora»?— la omnipotencia de lo divino que le subyace, y el trabajo brillante y minucioso con las formas que ha convertido el Barroco hispano en uno de los períodos de esplendor artístico de la cultura occidental. Esta paradoja, que un arte aparentemente al servicio de un Estado totalitario alcance tal grado de belleza, se plantea a lo largo de estos estudios, pero las respuestas que se ofrecen (tampoco es el objeto final de estos) admiten ciertos comentarios: una visión teológica del mundo y la creencia en un poder divino, cuya cara opuesta es la omnipresencia de la muerte, no alcanza a explicar del todo el esplendor que tuvo en España el arte de la Contrarreforma, sobre todo si tenemos en cuenta que esta creencia exacerbada en lo divino no deja de expresar, por otro lado, síntomas evidentes de crisis. Lo cierto es que si el soneto de Lope de Vega «A una calavera», por poner un ejemplo utilizado por el autor, que concluye con el terceto: «¡Oh hermosura mortal, cometa al viento! / ¿Donde tu alta presencia vivía / desprecian los gusanos aposentos?», nos habla de la fugacidad de la vida, no deja al mismo tiempo de cantar la belleza, la belleza de la vida, transformada en la materia profundamente sensorial de estas palabras, que se expresarán en otros casos por medio de emblemas y espectáculos, juegos y música, recubiertos siempre por el manto físico y sensual de los sentidos, teñidos a menudo por esa contraimagen terrible, pero a menudo también grotesca e incluso festiva, de la muerte⁴⁹. De esta suerte, si el impulso metafísico es fundamental para entender el mundo del Seiscientos, no lo es menos la dificultad para renunciar a una comprensión sensorial, concreta y material de la realidad. Al

⁴⁸ M. Pakman (1990), p. 17.

⁴⁹ P. Ariès (1977), p. 133.

sentido de la fugacidad de la vida, acentuado en el Barroco, pero esencial también en la comprensión de toda la (Pos)Modernidad (recuérdese la tan citada definición de Baudelaire, en «El pintor de la vida moderna», del mundo moderno caracterizado por «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente»), se le suma una fuerte dimensión espacial y plástica, reivindicada igualmente en el siglo XX. Por otra parte, retomando la discusión desde nuestro presente, hemos de admitir la corriente de espiritualidad que ha recorrido el arte contemporáneo, a la que aludía Eco, en tensión dinámica con su opuesto, lo grotesco y el mundo más material, ese juego entre lo sagrado y la necesidad de su profanación. Como respuesta imposible a una paradoja más, se recupera a lo largo de la Modernidad la idea de la sublimidad, revitalizada por el Empirismo inglés y la analítica kantiana, desarrollada por los románticos y retomada ahora por el pensamiento posestructuralista. En su planteamiento básico, de cara a la expresión y denuncia de los límites de las formas al referirse a algo que supera sus posibilidades (lo inefable, lo invisible, lo oculto), la teoría de la sublimidad ofrece claves oportunas para entender lo incomprensible de una estética barroca que crece sobre su propia contradicción.

Una amplia bibliografía y —al menos en el campo de los estudios literarios en el Hispanismo— ciertamente novedosa, expuesta a lo largo de innumerables notas a pie de página, sostienen los dos estudios de De la Flor. Al margen de las entradas sobre cada uno de los temas específicos, podemos destacar tres núcleos que tienen que ver con las corrientes teóricas apuntadas al comienzo de este ensayo sobre la revitalización del Barroco en el siglo XX: la Teoría del Arte, y más concretamente el análisis iconológico, la Filosofía de la Ciencia y el pensamiento posestructuralista o, en términos más generales, los estudios de las estrategias de representación cultural en sus aspectos más diversos; todo ello relacionado con esa perspectiva clave tanto de la contemporaneidad como del Barroco que es la comprensión estética de la realidad.

A la hora de plantear nuestras conclusiones queda todavía una pregunta en el aire, ¿Qué es el Barroco *hoy?*, interrogante que preferimos entender como un debate vivo antes que cerrarlo arriesgando una respuesta única. Desde la perspectiva aquí planteada, queremos terminar esbozando algunas cuestiones sobre esta discusión que justamente por la dificultad de cerrarla sobre una única tesis demuestra su actualidad. En ese momento del siglo XX, durante los años sesenta y setenta, período de asimilación y consolidación de unas corrientes tanto teóricas como artísticas, y eclosión de muchas otras que todavía perviven, se forja también la controversia en torno a la Posmodernidad, que conoció una década más tarde su auge. Actualmente, cuando las Humanidades han descubierto un nuevo interés en otros movimientos, como el Poscolonialismo y la mirada hacia otras culturas no europeas, existe cierto consenso en entender la Posmodernidad como un momento de reflexión radical sobre la propia Modernidad; no se trataría tanto de un nuevo período histórico, sino de la cualidad de ciertas perspectivas teóricas que se han venido desarrollando desde la segunda mitad del siglo XIX, aunque retomadas de forma más sistemática a partir de los años sesenta. Es significativo que en el marco de este debate acerca del enfoque posmoderno de la Modernidad se dejen enmarcar muchas de las nuevas aproximaciones al Barroco. No parece, por tanto, desatinado pensar el

Barroco, en paralelo a la Posmodernidad, como un modo de entender la realidad, pero no una característica inherente a la realidad; es decir, se trataría más bien de la calificación (barroca/posmoderna) de unas mediaciones teóricas, una perspectiva de análisis antes que la acotación de un momento histórico determinado. Tanto el Barroco como la Posmodernidad no definirían, por tanto, un concepto periodológico, como sí lo fueron las vanguardias, sino una óptica o modo de mirar el pasado cultural que implica una revisión radical de los paradigmas epistemológicos dominantes. En ambos casos se trata de la reconstrucción *a posteriori* de unas teorías que dicen más del presente desde el que se enuncian que del propio objeto histórico de estudio, aspecto que no olvida De la Flor como principio hermenéutico para sus estudios. Es importante aceptar este punto para no caer en simplificaciones que terminen identificando excesivamente realidades históricas tan dispares, a pesar de todo, como el siglo XVII y el Novecientos. Estos momentos, como algunos otros, admiten su lectura desde los presupuestos aquí apuntados, descubriendo paisajes culturales de alta complejidad, expresada a través de sus estrategias de representación, pero compartir una misma perspectiva teórica no equivale a obtener resultados idénticos.

Ambos períodos están atravesados por un impulso espiritualista (expresión de una crisis que ha pasado a ser constituyente de la cultura actual) y en ambos casos es posible descubrir un agudo sentimiento de finitud y clausura, la tan citada muerte del Arte o el problemático cierre de la representación y fin de la historia, como apunta De la Flor al término de *La península metafísica*; pero a nadie se le escapa que las distancias que separan dos momentos significativamente ligados por esta profunda crisis de los sistemas de representación no son pocas⁵⁰. La tentación de entender ambos períodos como el comienzo y el fin de la Modernidad, momento de auge del empirismo racionalista e inicio de la física clásica, el primero, y crisis de todo ello, el segundo, no sería tampoco pequeña, si no hubiera ya demasiadas defunciones y cierres fallidos para arriesgar uno más. De mayor sensatez a estas alturas parece la idea de una Modernidad no uniforme, sino contradictoria y paradójica, danzas y contradanzas de la Modernidad, recogiendo la afortunada imagen de Thiebaut⁵¹. Si a nadie le sorprende que se cite el Empirismo o la Ilustración como antecedentes inmediatos de la contemporaneidad, quizá tampoco habría que asombrarse de reconocer en el Barroco histórico la expresión de una serie de fenómenos que, bajo máscaras muy diversas, iban a conocer en la actualidad otra de sus formulaciones más radicales. De esta suerte, algunos investigadores prefieren hablar con acierto de un «récours au baroque» antes que un «rétour au baroque»⁵².

La estética barroca y el enfoque de la Posmodernidad comparten una concepción semiótica de la realidad comparable aunque con resultados diversos. De la Flor subraya esta visión alegórica de un mundo que se ofrece enigmático, retando la capacidad de entendimiento del hombre, lo que Hans Blumemberg denomina *La legibilidad del mundo*, y que tiene una clara exposición en la obra de Picinelli

⁵⁰ E. Fischer-Lichte (2001).

⁵¹ C. Thiebaut (1998).

⁵² J.-Y. Guérin, cit. en W. Moser (2000), p. 560.

Mundus symbolicus, de 1653, que el autor de *La península metafísica* destaca como obra clave del momento. De esta suerte, el mundo se presenta como un «paisaje de signos por los que el hombre deambula buscando un sentido último *anagógico*»⁵³, como se dice a propósito de la obra de Calderón; lo que nos hace pensar en aquel signo errante en busca de sentido, como definiera Foucault al Quijote al comienzo de *La palabra y las cosas*, anunciando lo que iba a ser la Modernidad. Al pecador, carente de la gracia teologal, le estará vedada la recta inteligencia de las cosas, el fin último que ordena y da sentido al universo y las palabras, la huella de Dios. La visión posmoderna, claramente anticipada en la obra de Benjamin, recupera este entendimiento alegórico de una realidad moderna en creciente proceso de diversificación, a pesar del conocido debate sobre la globalización. El fenómeno de las grandes urbes y la era de las comunicaciones han transformado el mundo del siglo XX, situando realidades heterogéneas en una enigmática yuxtaposición. Sin embargo, la posibilidad de un sentido unitario queda ahora negada, el mundo se goza en su radical fragmentación, elemento clave en la teoría posmoderna; pero esta proliferación de objetos y personas no dejará de ser entendida como una suerte de escritura para el hombre moderno.

Volviendo sobre ese ejemplo de poética barroca en la segunda mitad del siglo XX con el que abrimos el ensayo, esta imagen de una realidad que crece caótica y fragmentada es recurrente en la obra de Juan Goytisolo, quien la propone como modelo para una poética narrativa basada en un constante proceso de construcción/destrucción. El protagonista de *Paisajes después de la batalla*, título de por sí significativo (la *batalla* de la Modernidad, las *batallas* de todas sus revoluciones), se deja llevar por la atracción que le produce una realidad urbana excesiva y caótica, la ciudad como palimpsesto, yuxtaposición de signos de difícil inteligencia, recorridos espaciales de innegable condición barroca: «La complejidad del ámbito urbano —ese territorio denso y cambiante, irreductible a la lógica y programación—, invita a cada paso a trayectos versátiles, que tejen y destejen, lienzo de Penélope, una misteriosa lección de topografía»⁵⁴. Detrás subyace lo que De la Flor denomina una «pasión por descifrar», «semiosis generalizada» que ha alcanzado en el siglo XX, tanto en el ámbito de la producción teórica y la filosofía como de la creación artística, su máxima expresión. El título de uno de los capítulos iniciales de *La península metafísica*, «*Mundus est fabula*», remite a los inicios de una filosofía estética por excelencia, el pensamiento nietzscheano, y punto de referencia inevitable de este modo de pensamiento que puede ser calificado como posmoderno, el mundo como representación y apariencia, la imposibilidad del conocimiento, la crisis epistemológica que atraviesa toda realidad barroca, «pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la necesidad de lo perspectivístico y del error»⁵⁵.

Este enfoque semiótico, el predominio de un pensamiento estético, inaugura una comprensión pragmática y performativa, contingente y procesual de la realidad, que ha marcado todo el siglo XX, y que, elevándose por encima de cada autorre-

⁵³ F. R. de la Flor (1999), p. 389.

⁵⁴ J. Goytisolo (1982), p. 147.

⁵⁵ F. Nietzsche (1871), p. 32.

presentación que una sociedad o un individuo hacen de sí mismos, revela los intereses que la sostiene al tiempo que adivina aquello que queda más allá de su escenario, un espacio de misterio, ese vacío o infinitud —tan recurrente en el Barroco— de un más allá que marca los límites de lo expresable. Así, afirmaciones de De la Flor aplicadas al siglo XVII serían fácilmente transpolables al mundo actual:

El presentimiento del infinito no sirve en este campo que nos es tan próximo sino para estimular la idea de una *contingencia del microcosmos humano* y, desde luego, para humillar drásticamente la capacidad hermenéutica del intelecto, combinado con una actitud de temor ante aquello —lo negro— que se resiste a la conceptualización⁵⁶.

Sin embargo —insisto— no son menores las diferencias entre el siglo XVII teológico y la Modernidad descreída. Las aproximaciones teóricas construidas a partir de la reflexión sobre ambos períodos conducen a lo que el filósofo de Basilea denominó el pensamiento trágico, que explica esa espiritualidad última afín a estos dos momentos de la historia, la intuición de ese vacío, de un más allá que escapa a la representación, lo numinoso o lo sagrado, la sublimidad más allá del entendimiento, los límites de las formas. A ello se refiere De la Flor a modo de conclusión: «Tal es la posición última que conquista la mirada simbólica, alegórica: la de un espacio de desvelamiento de la escena trágica del mundo y de la propia historia en cuanto historia del padecimiento de la humanidad»⁵⁷. Ahora bien, esta visión, la ausencia de un Dios rector del universo o de una Verdad única en función de la cual se ordena la realidad, descubre un panorama distinto en el siglo XX. A medida que avanza la centuria anterior, se va a poner de manifiesto desde campos de estudio diversos que la idea de caos o desorden, el error o lo monstruoso no se oponen frontalmente a los principios de ordenación, lo que en el Seiscientos estaba garantizado por el impulso teleológico de la providencia divina, lo que Hegel explicará como la encarnación del Espíritu absoluto en la Razón histórica, formulación última de una filosofía con ambiciones de totalidad universalista. Estas fuerzas opuestas, el caos y el orden, los principios de construcción y destrucción, se van a entender como impulsos complementarios necesarios ambos para que la vida se mantenga en ese inestable equilibrio que la sostiene, en ese continuo hacerse y deshacerse, como ese lienzo de Penélope al que se refería Juan Goytisolo.

Este nuevo enfoque, implícito quizá en otras épocas, se hace ahora no solo explícito, sino punto de partida de numerosos sistemas de pensamiento y corrientes estéticas. El reingreso de ese principio negativo como un componente constante de la realidad supone un cambio cualitativo que abre los horizontes de conocimiento y la concepción de la vida. A partir de ahí es posible referirse a un Barroco en positivo, paralelo a esa Posmodernidad también en positivo a la que han aludido muchos de sus teóricos, a pesar de que la tesis divulgada haya sido la contraria. La idea de lo inhumano, lo excesivo o amorfo se apunta como esencia paradójica

⁵⁶ F. R. de la Flor (2002), p. 117.

⁵⁷ F. R. de la Flor (1999), p. 404.

de lo humano, el orden y la forma, en un movimiento de distanciamiento con respecto a las posiciones del Humanismo abstracto e idealizante presente todavía en el siglo XX; así afirma Lyotard que la «última consigna dejada por el Humanismo» es que «el Hombre no es Hombre sino por lo que le excede»⁵⁸. Mientras que pensadores tan diversos como Nietzsche o Adorno proponen el arte, espacio abierto a lo incomprensible, como ese necesario corrector de lo demasiado comprensible, freno para una época desbordada de «racionalismos», como afirma otra de las plumas de la Modernidad, barrocas donde las haya, Miguel Romero Esteo, en boca de uno de los personajes de *Bricolage*, pieza todavía inédita: «Por de pronto este siglo lo hemos tenido atiborrado de racionalidades y racionalizaciones que han resultado mortíferamente irracionales para todos, pero que muy racionales para los beneficiarios...». Mirando los avances de la Física, la Astrología o las Matemáticas, el autor de *Horror vacui* insiste una vez más en esa clave fundamental del pensamiento complejo: «en el universo real la tónica es policausalidad, polivalencia, interdependencia»⁵⁹.

Recogiendo el pensamiento de Baudrillard, algunas de las expresiones artísticas más específicas de la Modernidad pueden entenderse como una reacción contra una sociedad pornográfica, ejercicio (político) de resistencia contra una cultura obsesionada con mirarlo todo de cerca, embarcada en la aventura tecnológica de la hiperrealidad, de una realidad mediática más real que la realidad, que niega el espacio de la ausencia, el vacío que hace posible la ilusión, y por ello la seducción del arte o de la realidad. Esto supondría el fin del engaño, la negación, en una palabra, del escenario sobre el que crece el fenómeno del arte y el misterio, violentado por una sociedad entregada «a un modo hipertécnico, hipersofisticado, hipereficaz, hipersensible; ya no hay vacío, no hay eclipse, no hay silencio»⁶⁰. Por eso nos recuerda Blanchot, otro pionero del debate posmoderno, aquel aforismo de Nietzsche: «Tenemos arte para que lo que nos hace tocar fondo no pertenezca al dominio de la verdad»⁶¹. El no-sentido se erige, paradójicamente, como garantía última de un sentido y una verdad, aunque ininteligibles desde un racionalismo lógico, que no es lo mismo que irracionales. De este modo es posible entender el fondo profundamente positivo que alienta la filosofía nietzscheana, como también la reflexión «posmoderna» o las nuevas perspectivas sobre el Barroco, un proyecto de filosofía para el futuro como concibió la *Gaya ciencia*, la conquista de nuevos horizontes para el conocimiento y un nuevo reto para la creación artística, un Barroco en positivo:

se extiende delante de nosotros una tierra aún inexplorada, cuyas fronteras aún no han sido averiguadas por nadie, un más allá de todas las tierras y rincones existentes del ideal, un mundo tan pródigo en cosas hermosas, extrañas, problemáticas, pavorosas y divinas que nuestra curiosidad y nuestra ansia de poseer ya no conocen límites —¡ay, que ya nada puede satisfacerlos!⁶².

⁵⁸ J.-F. Lyotard (1994), p. 232.

⁵⁹ M. Romero Esteo (1971), p. 14.

⁶⁰ J. Baudrillard (1998), p. 16.

⁶¹ Cit. en M. Blanchot (1992), p. 228.

⁶² F. Nietzsche (1988), p. 312.

OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y José CHECA BELTRÁN (eds.): *El siglo que llaman ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, CSIC, Madrid, 1996.
- ANCESCHI, Luciano: *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991.
- ARIÈS, Philippe: *L'homme devant la mort. I: Le temps des gisants*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- ARRIARÁN, Samuel y Mauricio BEUCHOT: *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*, México, Itaca, 1999.
- AULLÓN DE HARO, Pedro: «Teoría general de la Vanguardia», en *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, C.R.I.C. & OPHRYS, 1998, pp. 31-52.
- BARNER, Wilfried: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1970.
- BARTHES, Roland: *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean: *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998.
- BLANCHOT, Maurice: *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BOLÍVAR BOTIA, Antonio: *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid, Cincel, 1985.
- ECHEVARRÍA, Bolívar: *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, London, Sage Publications, 1994.
- y Francisco JARAUTA (eds.): *Barroco y neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes/Visor, 1993.
- BUSTILLO, Carmen: *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CAPRA, Fritjof: *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- CARNERO, Guillermo (ed.): *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- CHIAMPI, Irlemar: *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CORNAGO BERNAL, Óscar: «Diálogos de Juan Goytisolo con el Neoestructuralismo: hacia una teoría performativa del texto», en *Rencontre avec / Encuentro con Juan Goytisolo*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 2001, pp. 249-278.
- *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2003.
- «El Barroco en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX», en *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004 (en prensa).

- DE LA FLOR, Fernando R.: *Emblemas: lectura de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
 - *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
 - y Esther GALINDO BLASCO: *Política y fiesta en el Barroco, 1652: Descripción, oración y relación de fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.
- D'ORS, Eugenio: *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.
- DOSSE, François: *Histoire du structuralisme. Tome 1: Le champ du signe (1945-1967)*, Paris, Éditions La Découverte, 1992.
- *Histoire du structuralisme. Tome 2: Le chant du cygne (1967 à nos jours)*, Paris, Éditions La Découverte, 1992.
- ECHVERRÍA, Bolívar: *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- ECO, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.
- FISCHER-LICHTE, Erika (ed.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart, Metzler, 2001.
- FRANK, Manfred: *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús y Carmen VALCÁRCEL: «La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas», en *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, C.R.I.C. & OPHRYS, 1998, pp. 439-482.
- GLEICK, James: *Caos. La creación de una ciencia*, Barcelona, Seix-Barral, 1988.
- GOYTISOLO, Juan: *Paisajes después de la batalla*, Madrid, Austral, 1982.
- *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- GUERRERO, Gustavo: *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.
- HEISENBERG, Werner: «Ley natural y estructura de la materia», en *El humanismo en la filosofía de la ciencia*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1967, pp. 7-24.
- JARAUTA, Francisco: *La filosofía y su otro (Cavallès, Bachelard, Canguilhem, Foucault)*, Valencia, Pre-Textos, 1979.
- (ed.): *La crisis de la razón*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986.
 - (ed.): *Otra mirada sobre la época*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba / Cajamurcia, 1994.
- LUCAS, Ana: *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*, Madrid, UNED, 1992.
- MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1996.

- MATURANA R., Humberto y Francisco VARELA: *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, Barcelona, Debate, 1996.
- MORIN, Edgar: *El paradigma perdido, el paraíso olvidado. Ensayo de bioantropología*, Barcelona, Kairós, 1974.
- *El Método. Tomo I: La naturaleza de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1986.
- *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- MOSER, Walter: «Barock», en *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Band I), Stuttgart, J.B.Metzler, 2000, pp. 578-618.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1973.
- *Menschenliches, Allzumenschenliches*, München, Verlag Walter de Gruyter / Deutsches Taschenbuch, 1988.
- *La gaya ciencia*, Madrid, Akal, 1988.
- OLEZA, Joan: «La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo», *Compás de letras*, 3 (diciembre, 1993), pp. 113-126.
- «Un realismo posmoderno», *Ínsula*, 589-590 (enero-febrero, 1996), pp. 11-13.
- PAKMAN, Marcelo: «Introducción», en *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 9-20.
- PÉREZ BAZO, Javier: «La vanguardia como categoría periodológica», en *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, C.R.I.C. & OPHRYS, 1998, pp. 7-29.
- POGGLIOLI, Renato: *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
- RINCÓN, Carlos: *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*, Santafé de Bogotá, Colcultura, 1996.
- ROMERO ESTEO, Miguel: «Xenakis o el amor a las matemáticas», *Nuevo Diario* (6.06.1971), p. 14.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- SARDUY, Severo: *Ensayos generales sobre el Barroco*, Méjico/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SCHMIDT, Siegfried J.: «Wissenschaft als ästhetisches Konstrukt? Anmerkungen über Anmerkungen», en *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1993, pp. 288-302.
- THIEBAUT, Carlos: «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. II), Madrid, Visor, 1996, pp. 311-327.
- THOMPSON, William Irwin (ed.): *Gaia. Implicaciones de la nueva biología*, Barcelona, Kairós, 1989.
- VON BERTALANFFY, Ludwig: *Perspectivas en la teoría general de sistemas. Estudios científico-filosóficos*, Madrid, Alianza, 1979.

VON GLASERSFELD, Ernst: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

WEISBACH, Werner: *El Barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

WELSCH, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, 1987.

— *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1990.

— «Das Ästhetische — Eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?», en *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1993, pp. 13-47.

