

Tempus fugit, la fuga barroca frente a la crisis temporal contemporánea

Angélica Cabrera Torrecilla*

Recepción: 18-5-2022 / Aceptación: 28-6-2022

Resumen. El presente artículo propone un estudio comparativo de la idea de fuga presente en la época del Barroco, como una herramienta crítica capaz de afrontar la crisis temporal contemporánea provocada por una hegemonía aceleracionista. El objetivo es demostrar que, simbólicamente, la fuga permite analizar comparativamente el tiempo en la contemporaneidad y en el Barroco, pues en ambos casos esta noción infiere cambio y transitoriedad. Sin embargo, mientras en el primero la fuga se vincula con un tiempo prospectivo enmarcado en la aceleración y el hiper-consumo; en el Barroco la fuga potencia el momento, posibilitando la inflexión y la coyuntura. Bajo esta consideración, se estudia a la fuga como una alegoría temporal de la producción intelectual y cultural del Barroco que, a partir de las nociones y los usos del movimiento, el contrapunto, la retórica y el pliegue; lega una significación polisémica capaz de extender la constricción de la fugacidad temporal en la actualidad.

Palabras clave: Fuga; Transitoriedad; Crisis; Tiempo; Aceleracionismo.

[en] *Tempus fugit*, the baroque fugue to face the contemporary time crisis

Abstract. This article proposes a comparative research study on the idea of fugue developed at the Baroque period, as a critical tool for facing the contemporary temporal crisis provoked by an accelerationist hegemony. The aim is to demonstrate that, symbolically, the fugue allows a comparative analysis between contemporary and Baroque temporalities, since in both the fugue refers to change and transience. However, while in the former fugue is linked to a prospective time framed in acceleration and hyper-consumption; in the Baroque, fugue enhances the moment, making inflection and conjuncture possible. Thus, the fugue is analyzed as a temporal allegory in the intellectual and cultural production of the Baroque. From the notions and uses of movement, counterpoint, rhetoric and folding, the baroque fugue provides us with a polysemic significance capable of extending the current constrictions on temporal transience.

Keywords: Fugue; Transience; Crisis; Time; Accelerationism.

Sumario. I. Introducción. II. Perspectivas temporales distintas, la fuga barroca y la fuga contemporánea. II.1. La abundancia de la fuga barroca. II.2. La fuga contemporánea como la aceleración del tiempo. III. La fuga con el giro barroco. IV. A modo de conclusión. Bibliografía.

Cómo citar: Cabrera Torrecilla, A. (2023). *Tempus fugit*, la fuga barroca frente a la crisis temporal contemporánea. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, número especial, 99-107.

I. Introducción

De acuerdo con varios autores, la nuestra es una época de turbo-capitalismo en la que, al menos para las sociedades posindustriales, el presente se siente más acelerado y, por tanto, más contraído que antes. Esto explicaría, según el estudio que realiza Rob Nixon, por qué “para

muchos la velocidad se ha convertido en una ética propulsora que se justifica a sí misma” (en tanto que las estructuras temporales se relacionan con principios normativos de orden moral y aspiraciones individuales), desconociendo el tipo de violencia que ello ejerce². En consecuencia, desde diferentes disciplinarias y supuestos teóricos³, se coincide en diagnosticar que esta crisis

* Universidad Nacional Autónoma de México
cato.ang@gmail.com

¹ Cf. R. Nixon, *Slow violence and the environmentalism of the poor*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. 8. Traducción propia.

² Cf., por ejemplo, los estudios de R. Koselleck, *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993; N. Luhmann, *Observations on Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1998; G. Lipovetsky y S. Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006; P. Virilio, *Velocidad y política*, Buenos Aires, La Marca, 2006; J. Bériain, *Aceleración y tiranía del presente: La metamorfosis de las estructuras temporales de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 2008; E.A. Comor, *Consumption and the globalization project international hegemony and the annihilation of time*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2008; H. Lübke, “The contraction of present”, en H. Rosa y W. Scheuerman (eds.), *High speed society: social acceleration, power and modernity*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2013; M.C. Taylor, *Speed limits: where time went and why we have so little left*, New Haven, Yale University Press, 2014; J. Wajcman, *Pressed for time: the acceleration of life in digital capitalism*, Chicago, University of Chicago Press, 2015; L. Concheiro, *Contra el tiempo: filosofía práctica del instante*, Barcelona, Anagrama, 2016; R. Hassan, *Empires of speed: time and the acceleration of politics and society*, Leiden, Brill, 2019.

temporal inaugurada inadvertidamente por una hegemonía aceleracionista tiene una incidencia multiforme en nuestra experiencia del tiempo, cuyos efectos son visibles en la vida social, en la transformación material y en el mundo espiritual³.

La preeminencia del tiempo por sobre otras dimensiones como la cultura, la estructura social y la naturaleza se justifica, de acuerdo con Hartmut Rosa, en tanto que el tiempo las atraviesa a todas⁴. En este sentido, la manifestación de la crisis temporal contemporánea se debe, principalmente, a un proceso mutuo de la forma globalizada fundada en el mercado, por un lado; y de la tecnología de la comunicación basada en la hiperconectividad, por el otro. De ahí que los cambios sociales ocurran mucho más rápido que su horizonte temporal, induciendo a un vacío en la experiencia subjetiva y, por tanto, a un sentido de perpetua insatisfacción que Jonathan Trejo-Mathys define así:

La compleja interacción de estas formas de aceleración es la responsable de que la realidad social Occidental no haya conseguido la soñada abundancia de tiempo, sino que se haya encontrado, por el contrario, con una grave y aguda escasez de tiempo. Una crisis del tiempo que pone en cuestión las formas tradicionales en que los individuos y las políticas podían asegurarse la posibilidad de configurar su propia existencia. Esto, a su vez, ha conducido a la percepción generalizada de una crisis del tiempo social en el que, paradójicamente, hay una sensación extendida de que tras la permanente y dinámica transformación de las estructuras sociales, materiales y culturales de la “sociedad de la aceleración”, lo que realmente se esconde es una profunda inmovilidad estructural y cultural, una fundamental rigidez histórica en la que ya no hay ningún cambio esencial, por muy rápido que parezcan alterarse las cosas en la superficie⁵.

Si bien la complejidad de la crisis temporal se ha abordado desde diferentes ángulos teóricos y metodológicos, mi propuesta se centra en repensar el potencial crítico y transformador que tiene la fuga barroca para afrontar esta problemática. Desde una perspectiva comparativa, la idea de la fuga –entendida como transitoriedad o fugacidad– permite analizar simbólicamente los supuestos de la crisis temporal contemporánea y aquella experimentada durante el Barroco. El objetivo, por tanto, es dar cuenta de las diferencias y encuentros de estas dos cosmovisiones frente a un –aparentemente– mismo concepto, y qué de ello podemos poner en práctica para repensar y enfrentar la crisis del presente. Se podría argumentar que la crisis temporal experimentada durante el Barroco fue muy distinta a la contemporánea, y sin duda lo fue; sin embargo, resulta interesante analizar cómo ambas cosmovisiones convergen –aunque de maneras diferentes como se verá– en la dimensión crítica

de la fuga como una noción que infiere cambio y transitoriedad.

Evidentemente para la mente barroca la crisis temporal no se definió en términos de aceleración, pero sí lo hizo desde la consciencia de su transitoriedad. Durante el Barroco, el tiempo se convirtió en el elemento constitutivo de la realidad no tanto por su mensurabilidad (la relojería mecánica encontró su esplendor en el siglo XVI), sino porque en él las cosas se presentan, pasan, se mueven y desaparecen. Es decir, la mente barroca encuentra un mayor interés en, como apunta José Antonio Maravall, “poner a la vista el esquema irreductible [del] curso temporal: su *fugacidad*”⁶. Así, la fuga constante de la realidad adquirió una renovada preeminencia temática que invitaba a la reflexión sobre la finitud de la vida terrena sin resultar desesperanzadora⁷; tal y como aparece en uno de los sonetos de Francisco de Quevedo: “Huyó lo que era firme, y solamente lo fugitivo permanece y dura”⁸. En esta eficaz descripción de lo fugaz, la permanencia es una estructura que se logra justamente por la sucesión misma del tiempo; muy al contrario de lo que sucede con la idea de la fugacidad para las sociedades posindustriales. Sin duda, la fuga es una de las figuras fundamentales del Barroco al estar presente tanto en la producción intelectual como artística. En este sentido, incluso se puede hablar de ella como uno de los modelos epistemológico que adopta el siglo XVII para interpretar y experimentar el paso del tiempo.

Si bien el Barroco se da en un contexto histórico preciso, un “concepto de época”⁹ que los críticos suelen ubicar en el siglo XVII; su sentido como modelo epistemológico es plausible de ser transhistórico. A esto hace referencia Bolívar Echeverría al mencionar la posibilidad de forjar un *ethos barroco*¹⁰. Considerando esta posibilidad transhistórica del Barroco, es posible entender a la fuga más que como una técnica musical heredada, como una alegoría polisémica para experimentar la temporalidad. Así, la perspectiva barroca de la fuga servirá como una herramienta de análisis comparativo que permita distinguir una forma diferente de afrontar la crisis temporal actual referente a la aceleración social.

Esta adopción simbólica de la fuga barroca como una operadora crítica de la realidad actual nos permitirá hablar más que de un *modo de ser barroco*, de un *giro barroco*. Para entender a qué hace referencia el giro barroco, primero es necesario considerar que, de acuerdo con la definición que da Doris Bachmann-Medick, los giros

³ Cf. H. Rosa, *Alienation and acceleration: Towards a critical theory of late-modern temporality*, Copenhagen, NSU Press, 2014, p. 13.

⁴ Cf. J. Trejo-Mathys, “Translator’s introduction: modernity and time”, en H. Rosa, *Social acceleration: a new theory of modernity*, Nueva York, Columbia University Press, 2013, p. XIX.

⁵ *Ibidem*, p. XXXIX. Traducción propia.

⁶ J.A. Maravall, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 380, cursivas en el original.

⁷ Cf. M.M. Ziegler, “Meditación sobre la muerte en la pintura barroca”, *Cuadernos Unimetanos* 22, 2010, pp. 24-29; p. 27.

⁸ F. Quevedo, “A Roma, sepultada en sus ruinas”, en *Antología poética*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

⁹ De acuerdo con Maravall, definir categóricamente qué fue el Barroco durante el siglo XVII resulta problemático. Según su estudio, dado que los elementos barrocos aparecieron distribuidos indistintamente en las dos corrientes contrapuestas de la época (aquellos que intentaban romper con la tradición, frente a quienes permanecieron ligados a un renacimiento de lo antiguo), resulta más pertinente hablar del Barroco como de una situación histórica similar, antes que de similitudes en el estilo de las obras. Cf. J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., pp. 34-42.

¹⁰ Cf. B. Echeverría, *la modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998, pp. 12-14.

culturales ofrecen un cambio de perspectiva del análisis crítico al introducir nuevos enfoques transdisciplinarios en los cánones teóricos y metodológicos¹¹. Por tanto, se habla de giro cuando “la investigación se desplaza del nivel de los objetos de los campos de estudio, al nivel de las categorías y los conceptos analíticos; es decir, se habla de un potencial giro cuando este no se limita a identificar nuevos objetos de estudio, sino que se convierte en una herramienta y un medio de conocimiento en sí mismo”¹².

Inicialmente, el giro surge como un proceso metafórico, pero es necesario un vuelco epistemológico para lograr su potencial como categoría analítica. Así, a través de las diferentes conexiones entre las disciplinas, el objetivo de los giros es impulsar una reconceptualización del estudio de la cultura sobre la base de que ella imprime significación al tejido de lo social. Bajo estas consideraciones, el giro barroco nos permite entender la idea de la fuga no como un objeto de estudio, sino como una categoría analítica que va más allá de su área temática tradicional, es decir, la de la teoría musical.

II. Perspectivas temporales distintas, la fuga barroca y la fuga contemporánea

II.1. La abundancia de la fuga barroca

Para el historiador Martin Warnke, el Barroco fue una época que se distinguió por una “preocupación obsesiva por el carácter contradictorio de la experiencia”¹³, y es que, ante el notable incremento y mejora de artefactos tecnológicos, así como la gran notoriedad que cobró la matemática en todos los campos, el sujeto barroco experimentó una desconfianza en el dictado de sus sentidos. Para dicho sujeto, la experiencia empírica resultaba contradictoria porque producía una representación de la realidad que parecía ser la correcta pero que, al mismo tiempo, se sabía distorsionada. La experiencia empírica se volvió, por así decirlo, una paradoja entre la realidad y la apariencia.

El cuadro *Allegory of Sight* (1660) de Jan Bruegel el joven es un claro ejemplo de ello. En él vemos a Venus, el paradigma del conocimiento visual, rodeada tanto de instrumentos para la observación artificial, como de representaciones artificiales de lo natural; lo que sugiere que no puede se ve ni acceder a la verdadera naturaleza, solo a su representación por medio de lo artificial¹⁴. De aquí que, si los hechos individuales no son la evidencia de una realidad más que de manera circunstancial, los hechos objetivos adquieren un carácter ilusorio, casi fantasmal. Para Maravall, esto explica por qué en el Barroco:

[La] apelación a la individualización de la experiencia suscita [...] un sentimiento de variación y cambios, que provocan a su vez la afirmación de una pretendida capacidad de encauzarlos. [La atención de la sociedad, por tanto] habría de derivar hacia la colocación en un primer plano de la idea de *movimiento*. Toda una serie de conceptos que juegan en diferentes aspectos de la cultura barroca se ligan a ese papel del movimiento como principio fundamental del mundo [y del ser humano]: las nociones de cambio, variedad, o de caducidad, restauración, transformación o de tiempo, circunstancia, ocasión, etc., son derivaciones de aquel¹⁵.

Es así como las categorías de movimiento, dinamismo y transición durante el periodo Barroco se convirtieron no solo en criterios de alta estimación estética, sino en la representación más fehaciente del ser mismo; pues, de lo que se trataba, era de problematizar cómo acceder a una realidad siempre dinámica y sobre la que la experiencia individual poco podía decir.

Así pues, todo aquello alusivo al movimiento se conformó como la metodología preferida por la mente barroca para acceder a la realidad: las paradojas, los efectismos, variaciones, reflejos, contraposiciones y permutaciones se volvieron tácticas barrocas que reflejaban ese sentir paradójico de la experiencia, pues al mismo tiempo que pretendían perseguir una determinada forma, huían de ella. Esta premisa puede ser reconocida en Pascal cuando apunta: “Bogamos en un amplio medio, siempre inseguros y flotantes, empujados de un lado a otro. Si hay algún punto en el que creamos poder afirmarnos y unirnos a él, se tambalea y nos abandona, y si le seguimos, se nos escapa, se desliza y huye en una eterna huida”¹⁶. Esta oscilación entre el perseguir y el huir le permitió al sujeto barroco arrojar luz sobre la parte oscura e ininteligible de sí mismo y del mundo, presentando la paradoja de que se logra descubrir al mundo al huir de él, *fuga mundi*. De acuerdo con ello, es posible sugerir que, en el Barroco, la metáfora de la huida encontró su máximo apogeo en el recurso estético de la fuga: para la mente barroca la fugacidad no solo se vuelve un fundamento irreductible del tiempo, sino toda una forma de existencia humana.

Del latín *fuga*, la idea de huida, persecución, escape o exilio es inherente a la palabra. La complejidad del vocablo se potencia cuando conocemos algunas de sus derivaciones. *Fuite* procede del francés antiguo *fuie* que significa retirada, escapar, refugio (en sentido de “palomar”), convergencia (como “perspectiva”) y también hace referencia a “cosas que fluyen”. *Fuggire* procede del italiano *foga*, que deriva del latín *fuga* en el sentido de “vuelo”, “carrera rápida”. De *foga* también deriva la francesa *fougue* que es “impetuoso” y “ardiente” y que guarda relación con el castellano “fuego”¹⁷. Final-

¹¹ Según su estudio, los giros culturales “pretenden reemplazar las explicaciones científicas, positivistas y economicistas del mundo social reevaluando, entre otras cosas, el papel del símbolo, el lenguaje, la representación y la interpretación”. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns: new orientations in the study of culture*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 7. Traducción propia.

¹² *Ibidem*, p. 16. Traducción propia.

¹³ En J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 355.

¹⁴ Cf. O. Gal y R. Chen-Morris, *Baroque science*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013, pp. 2-4.

¹⁵ J.A. Maravall, op. cit., pp. 356-357, cursivas en el original.

¹⁶ En L. Sáez, “Del Cosmos al Caosmos en la reapropiación actual del Barroco: una nueva normatividad para afrontar la crisis epocal”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 1, 2018, p. 58.

¹⁷ La relación del fuego con la fuga la podemos encontrar en la estética flamboyante. Para Christine Buci-Glucksmann las llamas del fuego “sería[n] la metáfora de las formas barrocas ilimitadas, formas infinitamente multiplicadas, deformadas y anamórficas como si fueran consumidas por el infinito”. De hecho, continúa, el fuego como

mente, *Fuge* del verbo alemán *fügen* implica “ajustar o adaptar”¹⁸.

Esta polisemia de la fuga se complementa con ser una forma estilística antiquísima. En la música se tiene registro de formas fugadas desde el siglo XIV¹⁹, donde el canon y el *Stimmtausch* o intercambio de voces, marcan el inicio de una forma muy particular de hacer música²⁰. En su sentido actual, la fuga se define durante la época Barroca: una composición musical que utiliza frases que se imitan y que, al ocurrir sucesivamente, parece que huyen o se persiguen unas a las otras; al mismo tiempo, cada una de las partes se adapta contrapuntísticamente siguiendo proporciones aritméticas. Es decir, la acepción latina de fuga, la que sustenta dinamismo, remite igualmente a la acepción alemana de ordenación; en el sentido en que ambas descripciones convergen aun siendo su propia imagen invertida. Es así como la fuga logra ejemplificar uno de los principios básicos del Barroco: la puesta en conflicto de los contrarios y la búsqueda de su propio equilibrio.

Viendo en la fuga la posibilidad de una significación más amplia, los teóricos de la música buscaron diferentes formas de interpretarla que hiciera posible articular la experiencia temporal de la forma fugada con un sentido metafísico o cósmico²¹. Por ello, una de las preocupaciones primarias para los teóricos de la música a finales del siglo XVI fue darle a la estructura musical y la técnica de composición de la fuga una analogía explícita con diferentes figuras y procedimientos retóricos²². Por ejemplo, durante dichos siglos varios estudios igualaron a la fuga con la *mimesis* en tanto proceso que involucra la imitación de un modelo verbal; el *plote*, al ser una progresión simultánea de dos elementos paralelos; la *collatio*, como la comparación de dos elementos análogos resultado de una secuencia lógica; el *emphasis*, puesto que la fuga revela un significado más profundo que el expresado; el *incrementum*, al ser un método musical de amplificación basado en la repetición que constituye una confirmación; la *metalepsis*, en tanto que cada frase musical no tiene significado en sí misma sino que lo adquiere con la siguiente; la *antimetabole*, porque la inversión

contrapuntística es un intercambio de la posición de las partes; entre muchas otras²³.

Aunque durante el Barroco la fuga se utilizó con fruición en la música debido a ser un arte basado en el tiempo, su riqueza polisémica, su referencia al movimiento y su aplicación de preceptos retórico-musicales hace posible encontrar analogías transartísticas y transdisciplinarias, durante la época, que superan el contexto musical. Se pueden mencionar, por ejemplo, las leyes keplerianas del movimiento de los astros, el topos del *memento mori*, la técnica pictórica del claroscuro (la fuga de los cuerpos en la oscuridad), el cálculo infinitesimal, el género del *vanitas*, o la polifonía literaria. Esta inclinación por concebir en la fuga una metáfora *in extenso* para ejemplificar diversos fenómenos en ámbitos del conocimiento distintos, hace posible analizarla como una forma donde converge el sentido filosófico que el Barroco quiso dar al emergente sujeto moderno: un sujeto temporal que es consumido –metafóricamente– por el infinito. Es desde esta consideración que, para Theodor Adorno, la fuga barroca es, en esencia, romántica; porque la emancipación del sujeto no se da por la revelación de una verdad inmediata, sino por la reflexión sobre su propia extensión: “Esta fuga [barroca] no refleja al sujeto solitario como único garante del sentido, sino que mienta la superación del solitario sujeto en un absoluto objetivo y comprensivo”²⁴. La asociación de la fuga con lo finito, pero también con lo infinito proviene en gran medida de su técnica de composición musical, pues tanto la persistencia del tema, su característico sentido polifónico, como la ubicuidad de los motivos en las voces, inunda la comprensión del escucha provocando un sentimiento de atemporalidad. Para Keith Chapin, todas estas características “permiten al escucha percibir la fuga como una unidad individual, a sentir su poder como si fuera un instante [extendido] único y sublime”²⁵.

Vista así, la idea de la fuga durante el periodo Barroco va más allá de su uso ordinario en sentido musical, permitiendo leerla a través de una noción más amplia de temporalidad. Todo lo cual posibilita un estudio crítico comparativo con la idea de fugacidad tal y como lo han entendido –de manera hegemónica– las sociedades posindustriales.

II.2. La fuga contemporánea como la aceleración del tiempo

Con el descubrimiento del microtiempo a finales del siglo XIX, la idea del flujo temporal conformado por puntos independientes y medibles, como analiza Jimena Canales en su libro *A Tenth of a Second: A History*²⁶, se volvió paradigma. Con el advenimiento de la teoría de la relatividad especial, sin embargo, el estatus del ahora como un evento puntual sin extensión temporal

símbolo de continuo renacimiento también fue una de las constantes en la poética barroca, tal y como ilustra el siguiente poema del teólogo Isaac Habert: “Así como el cuerpo se incendió/ y se consumió en cenizas/ así vuelve a sembrar vida nueva”. C. Buci-Glucksmann, *The madness of vision: on baroque aesthetics*, Ohio, Ohio University Press, 2013, pp. 121, 119, respectivamente. Traducción propia.

¹⁸ É. Littré, “Fugue”, *Le Littré, Dictionnaire de la langue française*. <https://www.littre.org/definition/fugue>. Traducción propia.

¹⁹ Aunque de acuerdo con el musicólogo Alfred Mann, dado que la fuga sugiere la esencia de la polifonía del lenguaje de la música occidental, su origen se remonta a las fuentes mismas del arte musical europeo. Cf. F. Trey, “*Homo fugiens*” *via les arts de la fugue: trajectoires du sujet, espaces de fugue. Vers une théorie musicale du sujet*, Francia, Université de Pau et des Pays de l’Adour, p. 2.

²⁰ Cf. J. Soler, *Fuga, técnica e historia*, Girona, Antoni Bosch, 1989, p. 81.

²¹ Cf. K. Chapin, “Time and the Keyboard Fugue”, *19th-Century Music* 34/2, 2010, p. 201.

²² De acuerdo con Gregory Butler, esta tendencia a enfatizar la afinidad entre la música y la poesía, en tanto que ambas comparten cualidades de artificio y persuasión, puede rastrearse desde finales del siglo XV como resultado de la enorme influencia del Humanismo y la inclusión de la música en el trívium. Cf. G. Butler, “Fugue and Rhetoric”, *Journal of Music Theory* 1, 1977, pp. 49, 100.

²³ Para un estudio más extenso de todas las figuras y sus relaciones con la fuga, cf. *idem*.

²⁴ T. Adorno, “Defensa de Bach contra sus entusiastas”, *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 86-95; p. 88.

²⁵ K. Chapin, “Time and the Keyboard Fugue”, *op. cit.*, p. 190.

²⁶ Cf. J. Canales, *A tenth of a second: a history*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

se convierte en una idea generalizada: “«El instante presente, propiamente dicho, no se extiende más allá de sí mismo» [...] desde la perspectiva de la física, todos los acontecimientos del conjunto pueden ser en principio ahora, por lo que ninguno de ellos es ahora en un sentido absoluto”²⁷. Así, el tiempo de la vida cotidiana, la objetividad absoluta y comprensiva de lo ordinario, deja de ser relevante en la creación de la actualidad del tiempo-presente, donde solo las experiencias puntuales extra-ordinarias (aquellas que se distinguen de la cotidianidad) se vuelven significativas de ser narrables.

Esta experiencia puntual de la actualidad es lo que Hermann Lübbe llama la “contracción del presente”²⁸; es decir, experimentar el tiempo como un mero empujar hacia adelante donde los cambios se dan sin una narrativa que los signifique²⁹. Esta des-narrativización del cambio, o de aquello que se fuga, no es sino una pronunciación sobre el sentido del tiempo y, por tanto, de la vida. En otras palabras, los periodos en los que se deben circunscribir los objetivos organizativos (el establecimiento de prácticas) y los objetivos morales (las decisiones individuales y colectivas) se pierden en una marisma de discontinuidades debido a una fugacidad que se percibe como un flujo sin sentido.

De aquí que en las sociedades posindustriales la racionalidad instrumental insiste en entender, percibir y relacionarse con el tiempo básicamente desde uno solo de sus atributos, su fugacidad. Sea desde su “impacto negativo” sobre el ideal de perfección (en tanto envejecimiento, olvido, degradación o muerte) o su “impacto positivo” como absoluta aceleración (innovación, competitividad, obsolescencia), pareciera que la fugacidad es la única característica que se abraza enteramente como sinónimo de tiempo (o tiempos) porque favorece el encauce del ideal progresista. Esta manifestación omnipresente de lo fugaz, de la fuga, que sostiene dicho ideal, nos habla del contexto de una crisis de sentido donde el capitalismo (que incluiría al racionalismo y al individualismo) confiere a la realidad social una peculiaridad temporal única³⁰. Esto no es de sorprender, ya la Teoría Crítica advertía en su momento que, dentro de una sociedad enteramente racionalizada, los individuos se ven forzados a ajustarse a aquellos referentes que supuestamente son representativos de algún tipo de “superioridad” racional del tiempo³¹, y que no son otros sino los que lideran el poder económico.

Entendida en los términos actuales, la fugacidad, por tanto, representaría dos grandes problemas que dependen el uno del otro: la insatisfacción de la experiencia y la posibilidad de ser menos competitivo. Como dijo

mos, la fugacidad puede ser un valor negativo absoluto cuando implica envejecimiento, pero se vuelve un valor enteramente positivo cuando apunta a la novedad. Aunque opuestos, ambos valores coinciden en la perspectiva objetivante del ideal progresista posindustrial que define a la fugacidad como un siempre ir hacia adelante, hacia un futuro que ya está aquí y que deja al presente vacío de contenido³². La fugacidad entendida así, justificaría el deseo de competir por un tiempo que, al agotarse rápidamente, encuentra en el consumismo un intento de asirse al presente³³.

La igualación de la fugacidad con el consumismo es quizá la más grande diferencia con su sentido barroco³⁴. En las sociedades posindustriales, el consumo constante es un intento del sujeto por anclarse a una eterna actualidad, es decir, a una realidad cuasi atemporal por donde el tiempo parece no transcurrir. En el quehacer intelectual y artístico del Barroco, por el contrario, sin una reflexión periódica sobre el *topos* de la transitoriedad, la virtud de la constancia –tan preciada durante la época, no podía desarrollarse y, por tanto, no se alcanzaba la eternidad³⁵.

De aquí que la perspectiva barroca de la fuga pueda fungir como un eficaz antídoto contra su sentido contemporáneo, permitiendo superar esa idea de lo fugaz como un ser o tiempo que se consumen hacia la nada intrascendente y que, por tanto, se decanta hacia la desesperanza.

III. La fuga con el giro barroco

“La definición de la vida es el moverse”.

El Criticón, Baltasar Gracián, tomo II, p. 259.

Las alusiones a la fugacidad en las obras barrocas no son una mera invitación al goce y el aprovechamiento de la belleza (como sucedió con el Renacimiento en su momento, o la posmodernidad actualmente), sino a una consiguiente reflexión moral de la vida en fun-

²⁷ M. Dorato y M. Wittmann. “The now and the passage of time: from physics to psychology”, *Kronoscope* 2, 2015, p. 197. Traducción propia.

²⁸ En J. Trejo-Mathys, “Translator’s introduction...”, *op. cit.*, p. XXII.

²⁹ Cf. H. Rosa, *Alienation and Acceleration...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

³⁰ Esta hegemonía de la fugacidad en la posmodernidad coincidiría con lo que Zygmunt Bauman refiere como “tiempo líquido”, Manuel Castells como “tiempo atemporal”, John Urry como “contemporización” o “tiempo instantáneo”. Cf. H. Rosa, *Social acceleration: a new theory of modernity*, Nueva York, Columbia University Press, 2013, pp. 217-219.

³¹ Cf. S. Best y D. Kellner, *Postmodern Theory*, Nueva York, Guilford Press, 1991, pp. 218-219.

³² Para Han esto se explica en tanto que la aceleración y la desacceleración son manifestaciones distintas de un mismo proceso, una “des-temporalización narrativa” que implica una falta de trayectoria narrativa, una pérdida de ritmo y una incapacidad para distinguir lo significativo. Cf. B.-Ch. Han, *El aroma del tiempo*, Barcelona, Herder, 2015, pp. 46-47.

³³ Cf. B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, *op. cit.* p. 153.

³⁴ De hecho, Theodor Adorno sostiene que justamente la fuga barroca no es una práctica que consume, sino que economiza: “El arte de componer fugas es una suerte de la economía de motivos: consiste en aprovechar de tal modo los mínimos elementos componentes de un tema, que este se convierta en una entidad integral”. T. Adorno, “Defensa de Bach...”, *op. cit.*, p. 89. En otras palabras, el carácter dinámico de la fuga tal y como lo concibe el Barroco no se refiere a una incesante adquisición de “nuevos elementos” para que haya una proliferación de ellos, sino que de un número limitado de elementos surgen distintas disposiciones creativas que aparentan abundancia.

³⁵ Cf. C. Benthien, “The Baroque transience *topos* and its structural relation to Trauma”, en L. Tatlock (ed.), *Enduring loss in early modern Germany: cross disciplinary perspectives*, Leiden, Brill, 2010, p. 53. De hecho, en las obras barrocas la representación gráfica de la caducidad de las cosas terrenas no se da solo por la presencia de un reloj, sino también por la de los instrumentos musicales y las partituras como sinécdoque de un arte efímero que, sin embargo, tiene como objetivo la trascendencia en tanto que su mensaje va dirigido a Dios. Cf. M.M. Ziegler, “Meditación sobre la muerte...”, *op. cit.*, p. 27.

ción del tiempo y de sus estragos³⁶. En otras palabras, el principio de fugacidad que ejerce el tiempo sobre el sujeto permite recordar que la identidad no responde a un orden predeterminado, sino a la inescrutabilidad del hacerse a sí mismo. Aquí, la anotación de Maravall fortalece el argumento. Según su estudio, la mente barroca se distinguía por considerar la vida no como un *factum*, un hecho incambiable; sino como un hacerse, un *feri*³⁷. Esta perspectiva plástica de la vida nos habla también de la maleabilidad del individuo que, por hallarse en medio de un proceso, puede ir haciéndose junto con su entorno.

El giro barroco ofrece una reflexión sobre la experiencia vital de hacerse la vida y, por tanto, a cada paso aprender a fugarse junto con ella. Comprender la fuga de este modo permite problematizar la libertad como una manera de reflexionar sobre la propia transitoriedad. Y es esta la gran diferencia con la fuga contemporánea, pues el individuo pierde su principio estructurador como agente al convertirse en un mero sujeto afectado por el estado de la fuga. Si la fugacidad está determinada por el agente tiempo, es él quien fluye mecánicamente frente al estatismo del sujeto. El sujeto pretende (o prefiere) no entrar en conflicto con el tiempo y por eso parece que el tiempo le rehúye o le persigue.

El giro barroco permite poner en el centro al sujeto, es él quien se fuga junto con el tiempo. Así, al evolucionar juntos, el sujeto concede al caos y su identidad entra en conflicto. De aquí que la fuga sea tanto una búsqueda de la unidad y el orden, como una concesión al caos y el desorden. Esta naturaleza paradójica de la fuga se torna evidente incluso en la etimología de la palabra, como dijimos, fuga deriva de dos términos opuestos, perseguir y huir. Así pues, la fuga siempre persigue y huye –al mismo tiempo– de los principios de unidad que la rigen. Al respecto, Adorno argumenta que, en la fuga, el ser en tanto tema no puede mantenerse inmutable, sino diluido³⁸; es decir, la huida o la persecución en la fuga aludirían simbólicamente a que no hay una unidad existencial sino una constante búsqueda de ella³⁹. A esto hace referencia Maravall al afirmar que “si, para el Barroco, el movimiento es el principio fundamental de su cosmovisión, se comprende que no pretenda presentar la obra de un organismo perfecto [...], sino –como observó Wölfflin– la impresión de un acontecer, de un drama, la agitación del devenir, captando una realidad siempre en tránsito”⁴⁰.

Es justamente esta perspectiva de la fuga como elemento temporal que considera un sujeto en tránsito, el que ha terminado por entenderse únicamente como una

disolución de la identidad hacia la nada; a saber, un correr continuo que opone, de manera general, la vida a la muerte. Quizá este es uno de los problemas originales de la fuga tal y como se entiende actualmente en su sentido más hegemónico, pues es la nada la que carece de significación. En un breve paréntesis, conviene considerar que justamente durante el Barroco se percibía a la nada como la posibilitadora, de acuerdo con Buci-Glucksmann, “[de] la construcción de mundos imaginarios desde ella misma”⁴¹. La nada, como análoga del silencio, es además un principio fundamental en la música y, por tanto, se encuentra también en la idea misma de la fuga: todos los sonidos se despliegan a partir de una nada/silencio fértil⁴².

El giro barroco, por tanto, permite entender el tránsito de otra manera. El principio de continuidad leibniziano, por ejemplo, sostiene como idea básica que “no hay en la realidad ningún contraste tan grande que excluya una transición racional de uno de los polos al otro; con lo cual está descartada la contradicción [...] lo real está en el medio, *entre* los extremos”⁴³. Este vínculo metafísico que concede Leibniz a las cosas garantiza su íntima conexión, de manera que las oposiciones, interrupciones o fronteras entre una cosa o estado y otro solo son aparentes, meras diferencias de grado⁴⁴. En estos términos, se puede decir que, simbólicamente, el principio de continuidad leibniziano establece una analogía con la idea de la fuga barroca⁴⁵.

Como se mencionó, uno de los elementos básicos de la forma fugada es el contrapunto, que ya desde su propia etimología, *punctus contra punctum*, nota contra nota, alude a entidades contrastadas. En términos pitagóricos esto es relevante porque al estar el contraste en todos los elementos de la naturaleza misma, el objetivo es encontrar el equilibrio entre aquellos en conflicto y así lograr la armonía. De hecho, el mismo Nietzsche reconoce en el contrapunto musical una analogía con la armonía de los opuestos o, lo que él llama, la noción de dualidad⁴⁶. Visto así, la unidad del contrapunto no sería el punto, sino el pliegue deleuziano; a saber, un continuo

⁴¹ C. Buci-Glucksmann, *The madness of vision...*, *op. cit.*, p. 88.

⁴² En el Barroco, la nada era considerada uno de los tres principios (materia, forma y pérdida o nada) a los que obedecía la generación de los seres naturales en algunos tratados de la física, como el *Niente* (1634), de Luigi Manzini y *Discorso academico in lode del niente* (1632) de Giuseppe Castiglione. Esta influencia de la importancia de la nada incluso se extendió a la aritmética cuando comprendieron que el cero es esencial a esta ciencia. Cf. *idem*.

⁴³ L. Peña, “Armonía y continuidad en el pensamiento de Leibniz: una ontología barroca”, *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 1989, pp. 19-55; p. 8, cursivas en el original.

⁴⁴ Cf. G. Deleuze, *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 14.

⁴⁵ En el estudio que hace Zoltan Göncz sobre “El arte de la fuga” de Bach, menciona que fue a partir de la década de los 20s cuando la música de Bach comenzó a ser relacionada con la filosofía de Leibniz. Sobre todo, la percepción de la música en términos de la monadología, los intervalos y armonías del sistema tonal y su relación con el sistema binario; y finalmente los principios de continuidad y variedad con la composición de la fuga. Cf. Z. Göncz, *Bach's testament on the philosophical and theological background of the art of fugue*, Maryland, Scarecrow Press, 2013, p. 38-53.

⁴⁶ Cf. G. Corazza, S. Agnoli y S. Martello, “Counterpoint as a principle of creativity: extracting divergent modifiers from the art of fugue by Johann Sebastian Bach”, *Música Docta: Revista digital de pedagogía e didáctica della música* 4, 2014, pp. 93-115; p. 94.

³⁶ Cf. *ibidem*; cf. D. Galicia, “Carpe diem y vanitas vanitatum en los sonetos de sor Juana”, *Acta Poetica* 1, 2011, p. 228.

³⁷ Cf. J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.*, p. 345.

³⁸ Cf. T. Adorno, “Defensa de Bach...”, *op. cit.*, p. 89.

³⁹ Lo anterior es reflejo de la crisis de sentido que se atravesó en el siglo XVII, debido a que, con los nuevos descubrimientos, experimentos y teorías científicas de la época, “los hechos como un lugar lógico y ordenado resultaron ser profundamente paradójicos”. O. Gal y R. Chen-Morris, *Baroque science...*, *op. cit.*, pp. 8-9. En este sentido, como apunta Buci-Glucksmann, la distorsión, confusión, e ilusión se volvieron los motivos científicos y artísticos preferidos para analizar o representar unos hechos que parecían diluirse en el infinito. Cf. Buci-Glucksmann, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴⁰ J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 359.

que, de acuerdo con el autor, no responde a “una línea que se [pueda] disocia[r] en puntos independientes [...] sino que es como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito”⁴⁷. La particularidad del pliegue, de hecho, es la que mejor define la composición musical de la fuga. Como dijimos, la fuga son unidades de voz capaces de expresar un pensamiento completo solo a través del despliegue de sí mismas⁴⁸. Metafóricamente, por tanto, estas voces serían una oscilación cromática de las partes extremas de una misma idea, que lejos de tratarse de conceptos opuestos, envuelven y desenvuelven un diálogo contrapuntístico armónico.

Si se considera la analogía entre la fuga y la retórica lo anterior se clarifica. El intercambio de voces de la estructura fugal identifica a la fuga con un proceso de razonamiento a través de la argumentación lógica, donde se propone un tema (*propositio*), se debate sobre él (*confirmatio*) y finalmente todas las voces llegan a una resolución (*conclusio*)⁴⁹. En este sentido, defender una idea hace posible la argumentación, pero es el hecho de poder cambiar de idea la que hace posible el diálogo, pues abre la puerta a reajustar ciertas estructuras para, finalmente, apuntalar la continuación de las cosas. En otras palabras, la fuga actúa como una figura de la oratoria donde los contrapuntos permiten un contraste de ideas y es a través del diálogo que se logra la armonía. Esta metáfora musical ayuda a comprender el funcionamiento dialógico que integraba en la misma “unidad” (entiéndase obra o teoría) muchos de los elementos temáticos del imaginario Barroco, como la vida y la muerte, los vicios y las virtudes, lo terrenal y lo celestial, el dolor y la serenidad.

Con el giro barroco, esta posibilidad contrapuntística de la fuga asume el tránsito como un modo de estar y, por tanto, de ser; lo que abre la puerta a la persistencia. A esto se refiere Maravall cuando apunta que “en el cambio mismo se apoya la permanencia de las cosas: su mutabilidad es la razón de su subsistencia”⁵⁰. En otras palabras, la fuga pretende ser un balance dialéctico entre la mutabilidad del impulso y el instinto interno frente a la estructuración lógica de lo fijo⁵¹. Como vemos, la tensión opuesta entre lo fijo y lo transitorio permite que la primera organice la expresión y fuerza emotiva de la segunda para poder transmitir un mensaje claro⁵². Así pues, con el giro barroco la fuga ya no se representa ni se entiende como una mutabilidad caótica sin orden ni estructura (como sucede en la perspectiva contemporánea), pues eso no ofrecería ningún sentido. Forma y abstracción deben ir de la mano⁵³; sin ellas, la fuga pierde

cualquier estructura de sentido, se atomiza, se acelera, pierde el ritmo del tiempo.

El giro barroco, en conclusión, consiente pensar a la fuga como la tensión narrativa, el pliegue, que entraña la conexión entre estados dicotómicos y no como la separabilidad entre ellos. Entendida así, la fuga posibilita experimentar la transición no como puntos independientes disociados, sino como el umbral temporal que se extiende entre dos acontecimientos, conformando el tejido que contiene la riqueza semántica del mundo.

IV. A modo de conclusión

La idea de progreso ha ido conformando en la imagen de la fuga la representación de un tiempo que se fagocita en un instante y que, paradójicamente, no permite progreso alguno, pues la pulsión por la instantaneidad no solo trastoca los aspectos temporales, sino también los espaciales. El hoy se vive como el mañana, y este existir en un tiempo que no corresponde anula el tiempo vital del presente. Así, la fuga para las sociedades posindustriales es un escape del mundo histórico que se sustituye por una enorme oferta de atracciones y emociones⁵⁴. Frente a la emotividad de un sujeto que se disuelve, la relación sentimental con los objetos y las personas pierde el significado.

La fuga contemporánea implosiona el tiempo hacia una nada que se iguala con la falta de significado, con la falta de ser. Para el Barroco, sin embargo, la nada en tanto pausa y silencio tiene una relevancia importante para la fuga pues, contrario a lo que podría pensarse, son los intervalos temporales y no la veloz sucesión de fragmentos por los que la fuga logra un efecto profundo y duradero. Con el giro barroco la fuga deja de remitir a una retracción temporal para ser una extensión temporal y por ello es más fácil hablar de ella en términos de heterotemporalidad. Cuando la fuga presenta al mundo descentrado (la fuga del centro) se instaura lo polisémico frente a lo unívoco y, además, presenta lo infinito en cada singularidad aun cuando se encuentra ausente en el entramado global. El infinito huye, se fuga, pero es la insinuación de él lo que permite que aparezca agazapado y vigilante en los asuntos mundanos. Por eso la fuga barroca es una explosión de tiempos.

En la actualidad, la fuga ha perdido no solo su riqueza polisémica, sino su uso de la analogía para vincularse con una enorme cantidad de fenómenos. Como vimos, en el Barroco la fuga fue utilizada como metáfora para explicar, comprender y especular en torno a una pluralidad de paradigmas. Como apunta Christine Buci-Glucksmann, no solo el arte y la estética, también la ciencia del siglo XVII hizo uso de las analogías y las similitudes “como pruebas para evidenciar la verdad”;

⁴⁷ G. Deleuze, *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, op. cit., p. 14.

⁴⁸ Cf. G. Butler, “Fugue and Rhetoric”, op. cit., p. 82.

⁴⁹ Cf. *ibidem*, pp. 66-67.

⁵⁰ J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 366.

⁵¹ Como observa Wölfflin, el Barroco da testimonio de una existencia turbulenta, desmesurada y excitada. Un movimiento interno que busca alcanzar lo sublime. En *ibidem*, p. 428.

⁵² Esta afirmación tiene su fundamento en la doctrina de los afectos, *Affektenlehren*, una teoría estética de la música ampliamente utilizada durante el Barroco para explicar cómo la música transfiere emociones y pasiones que pueden ser análogas a ciertas ideas. Cf. K.B. Wurth, *Musically sublime: indeterminacy, infinity, irresolvability*, New York, Fordham University Press, 2009, p. 33.

⁵³ Cf. J. Soler, *Fuga, técnica e historia*, op. cit., p. 4.

⁵⁴ Si bien se puede argumentar que durante el Barroco también se promovió la cultura del espectáculo. Cf. C. Buci-Glucksmann, op. cit., pp. 1-22. Concluir que el grado de alienación social era similar al propio de la posmodernidad resulta impropio. El espectáculo posmoderno—dependiente de la hegemonía del consumo, la obsolescencia, la virtualidad y la hiperconectividad/globalización de la vida cotidiana urbana—ha producido unos efectos sociales definitivamente distintos a los sufridos por el espectáculo propio del Barroco.

así, la retórica mantuvo una posición privilegiada frente al cartesianismo⁵⁵. Este complejo vínculo entre ciencias y artes a partir de un mismo *topos* –la fuga– pareciera haberse diluido. Cuando se habla de la fugacidad en las sociedades posindustriales, la perspectiva científica ha dejado de lado completamente la aportación de la retórica, la analogía, que permiten comprenderla desde otro enfoque distinto al meramente racional o biofísico.

La fugacidad reducida a picos de novedad e inmediatez genera una “duración vacía”, que Byung Chul Han define como un “tiempo desarticulado, desorientado. En ella, ni el antes ni el después son relevantes, no hay recuerdos ni esperanzas. Frente a la infinitud

del tiempo, la breve vida humana es una nada”⁵⁶. Esto es así porque la aceleración ha eliminado el ritmo del tiempo, pareciera no haber principio ni conclusión y, por tanto, tampoco ninguna guía sobre la cual articularse. Como dijimos, en el Barroco la fuga, en tanto repetición, responde a la constancia, una práctica que vincula el pasado con el presente y a este con el futuro, de modo que genera una estabilidad temporal. El giro barroco pretende diferenciar a la fuga del cortoplacismo en donde no hay esperanza ni memoria, e igualarla con la continuidad temporal narrativa que pone en práctica la responsabilidad, el compromiso y la promesa.

Bibliografía

- Adorno, T., “Defensa de Bach contra sus entusiastas”, en *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 86-95.
- Bachmann-Medick, D., *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, Berlin, De Gruyter, 2016.
- Benthien, C., “The Baroque transience topos and its structural relation to Trauma”, en L. Tatlock (ed.), *Enduring loss in early modern Germany: cross disciplinary perspectives*, Leiden, Brill, 2010, pp. 51-69.
- Beriaín, J., *Aceleración y tiranía del presente: La metamorfosis de las estructuras temporales de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Best, S. y Kellner, D., *Postmodern Theory*, Nueva York, Guilford Press, 1991.
- Buci-Glucksmann, C., *The madness of vision: on baroque aesthetics*, Ohio, Ohio University Press, 2013.
- Butler, G., “Fugue and Rhetoric”, *Journal of Music Theory* 1, 1977, pp. 49-109.
- Canales, J., *A tenth of a second: a history*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- Chapin, K., “Time and the Keyboard Fugue”, *19th-Century Music* 34/2, 2010, pp. 186-207.
- Comor, E.A., *Consumption and the globalization project international hegemony and the annihilation of time*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2008.
- Concheiro, L., *Contra el tiempo: filosofía práctica del instante*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- Corazza, G., Agnoli, S. y Martello, S., “Counterpoint as a principle of creativity: extracting divergent modifiers from the art of fugue by Johann Sebastian Bach”, *Música Docta: Revista digitale di pedagogia e didattica della musica* 4, 2014, pp. 93-115.
- Deleuze, G. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Doroteo, M. y Wittmann, M., “The now and the passage of time: from physics to psychology”, *Kronoscope* 2, 2015, pp. 191-213.
- Echeverría, B., *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998.
- Gal, O. y Chen-Morris, R., *Baroque science*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.
- Galicia, D., “Carpe diem y vanitas vanitatum, en los sonetos de sor Juana”, *Acta Poetica* 1, 2011, pp. 205-231.
- Göncz, Z., *Bach's testament on the philosophical and theological background of the art of fugue*, Maryland, Scarecrow Press, 2013.
- Han, B.-Ch., *El aroma del tiempo*, Barcelona, Herder, 2015.
- Hassan, R., *Empires of speed: time and the acceleration of politics and society*, Leiden, Brill, 2019.
- Koselleck, R., *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Lipovetsky, G. y Charles, S., *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Littré, É., “Fugue”, *Le Littré, Dictionnaire de la langue française*. <https://www.littre.org/definition/fugue>.
- Lübbe, H., “The contraction of present”, en H. Rosa y W. Scheuerman (eds.), *High speed society: social acceleration, power and modernity*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2013.
- Luhmann, N., *Observations on Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- Maravall, J.A., *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Nixon, R., *Slow violence and the environmentalism of the poor*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- Peña, L., “Armonía y continuidad en el pensamiento de Leibniz, una ontología barroca”, *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 16, 1989, pp. 19-55.
- Quevedo, F., *Antología poética*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Rosa, H., *Social acceleration: a new theory of modernity*, Nueva York, Columbia University Press, 2013.
- , *Alienation and acceleration: towards a critical theory of late-modern temporality*, Copenhagen, NSU Press, 2014.
- Sáez, L., “Del Cosmos al Caosmos en la reapropiación actual del Barroco: una nueva normatividad para afrontar la crisis epocal”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 1, 2018, pp. 51-75.
- Soler, J., *Fuga, técnica e historia*, Girona, Antoni Bosch, 1989.
- Taylor, M.C., *Speed limits: where time went and why we have so little left*, New Haven, Yale University Press, 2014.
- Trejo-Mathys, J., “Translator’s introduction: modernity and time”, en H. Rosa, *Social acceleration: a new theory of modernity*, Nueva York, Columbia University Press, 2013, pp. XI-XXXI.

⁵⁵ Cf. C. Buci-Glucksmann, *The madness of vision...*, op. cit., p. 8.

⁵⁶ B.-Ch. Han, *El aroma del tiempo*, op. cit. p. 23.

- Trey, F., "*Homo fugiens*" *via les arts de la fugue: trajectoires du sujet, espaces de fugue. Vers une theorie musicale du sujet*, Francia, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014.
- Virilio, P., *Velocidad y política*, Buenos Aires, La Marca, 2006.
- Wajcman, J., *Pressed for time: the acceleration of life in digital capitalism*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
- Wurth, K.B., *Musically sublime: indeterminacy, infinity, irresolvability*, Nueva York, Fordham University Press, 2009.
- Ziegler, M.M., "Meditación sobre la muerte en la pintura barroca", *Cuadernos Unimetanos* 22, 2010, pp. 24-29.