

La impostura neobarroca

Borja García Ferrer*

Recepción: 18-5-2023 / Aceptación: 29-5-2023

Resumen. El cometido del presente trabajo es examinar la actualidad del “ethos barroco” en nuestro mundo histórico, concebido como un mundo “neobarroco”. Para ello, comenzaremos indagando en perspectiva histórica los rasgos esenciales del “ethos barroco”, por oposición al “ethos protestante” que se impone en la modernidad capitalista, en relación al proyecto de Restauración católica de la Compañía de Jesús y su política cultural. En segundo lugar, desarrollaremos a grandes rasgos la imagen del mundo como representación (*theatrum mundi*) en el Barroco histórico, haciendo especial hincapié en su dimensión sociológica (a tenor de la importancia crucial de “saber aparecer”), pero también en el plano ontológico (en relación a la dialéctica *ser/apariencia*). A continuación, probaremos la hipótesis de un “capitalismo neobarroco” en el presente, a la luz del actual fenómeno de “estetización social”. El objetivo último de la investigación es caracterizar desde una perspectiva eminentemente crítica la “vida en la imagen” que se deriva de este proceso planetario, en la medida en que se constituye como una impostura radical y ontológica, consistente en negar el carácter onírico de la vida, escapando a la conciencia del sueño.

Palabras clave: “Ethos barroco”; “Teatro del mundo”, Capitalismo neobarroco; Estetización social; Impostura.

[en] The neo-baroque imposture

Abstract. The purpose of this paper is to examine the current relevance of the “Baroque ethos” in our historical world, conceived as a “Neo-baroque” world. In order to do that, we will begin by investigating from a historical perspective the essential features of the “Baroque ethos”, as opposed to the “Protestant ethos” that prevails in capitalist Modernity, in relation to the Catholic Restoration project of the Society of Jesus and its cultural policy. Secondly, we will broadly develop the image of the world as representation (*theatrum mundi*) in the historical Baroque, placing special emphasis on its sociological dimension (given the crucial importance of “knowing how to appear”), but also on the ontological level (in relation to the dialectic being/appearance). Next, we will test the hypothesis of a “Neo-baroque capitalism” in the present, in light of the current phenomenon of “social aestheticization”. The ultimate objective of the research is to characterize from an eminently critical perspective the “life in the image” that derives from this planetary process, to the extent that it is constituted as a radical and ontological imposture, consisting in denying the dreamlike character of life, fleeing from the consciousness of dreaming.

Keywords: “Baroque ethos”; “Theater of the world”; Neo-baroque capitalism; Social aestheticization; Imposture.

Sumario. I. La modernidad capitalista. II. Contrarreforma y política cultural. III. El gran teatro del mundo. IV. Capitalismo neobarroco y estetización social. Bibliografía.

Cómo citar: García Ferrer, B. (2023). La impostura neobarroca. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas, número especial*, 85-97.

*Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.*

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*.

* Universidad Complutense de Madrid
borjagf@ucm.es

I. La modernidad capitalista

En los ensayos reunidos en su obra *Modernidad y blanquitud*¹, Bolívar Echeverría parte del *factum* capitalista por excelencia, *leitmotiv* de la época moderna en su conjunto: consolidar o “disciplinar” a todos los seres humanos en una masa lo más homogénea y dócil posible, a fin de incrementar la eficacia productiva de sus cuerpos *ad infinitum* (eficacia productiva que constituye, junto a la riqueza estratégica, una de las máximas fundamentales del “biopoder”, como sabemos por Foucault²). Desde esta perspectiva, el autor ecuatoriano-mexicano se propone dilucidar los mecanismos, tecnologías de poder o “dispositivos” por los que el poderoso impulso homogeneizador del capitalismo esquivaba las resistencias representadas por las identidades naturales de lo humano y se impone sobre ellas, modelando esa forma de subjetividad que Bolívar Echeverría denomina con el equívoco neologismo de “blanquitud”, que no alude tanto a una configuración racial específica (empírica), como podría parecer a simple vista, sino a esa forma de subjetividad aquiescente y sumisa que se pliega impertérritamente a las exigencias (tendencialmente ilimitadas) de la reproducción y acumulación de capital. En efecto, la “blanquitud” no es en principio una identidad racial; si bien incluye ciertos rasgos étnicos de la “blancura” del “hombre blanco”, se trata únicamente de encarnaciones de otros rasgos más decisivos, que son de orden ético y que caracterizan a un cierto tipo de comportamiento humano, a una estrategia de vida o de supervivencia. Una cierta apariencia “blanca” es requerida para definir la identidad del ser humano moderno y capitalista.

En este orden de ideas, la “blanquitud” designa un tipo de subjetividad o de identidad homogeneizada que encuentra su razón de ser en la ética protestante en su vertiente más puritana, los valores del ascetismo productivista y su esencia sacrificial, tal y como enseña Max Weber en *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*³. En efecto, cuando Weber se pregunta en esta obra por el origen de la mentalidad capitalista moderna, enemiga y vencedora del tradicionalismo, concluye que dicha mentalidad no tiene su origen en el desarrollo económico capitalista propiamente dicho, sino en el protestantismo de raíz calvinista, el cual alcanzó su eco, dicho sea de paso, en una racionalización equivalente a un “desencantamiento del mundo”, es decir, la reducción de la naturaleza a un mero objeto de cálculo, explotación y dominación (a una “estación gigantesca de gasolina”⁴ para usufructo de la técnica moderna, como hace notar Heidegger de manera inequívoca). Ahora bien, contra lo que puede parecer a simple vista, el afán de lucro y la tendencia a enriquecerse en el mayor grado posible nada tienen que ver con el “espíritu” capitalista. Lejos de asimilarse al *pathos* de la ambición, el capitalismo

debería ser considerado, antes bien, como la moderación racional de este instinto desmedido de lucro; en palabras del propio Weber: “La riqueza como tal es un grave peligro, sus tentaciones son incesantes, aspirar a ella no sólo no tiene sentido en relación con la superior significación del reino de Dios sino que es además moralmente peligroso”⁵.

Weber desarrolla esta tesis en la segunda parte de su obra magna, concretamente en el apartado titulado “Ascetismo y capitalismo”⁶. Para ello, se fija preferentemente en un representante del puritanismo inglés, bajo el supuesto de que este, nacido en el calvinismo, proporciona las bases más consecuentes del concepto de “profesión”. En algunas de sus obras más conocidas, como son *Christian Directory* o la *Eterna Paz del santo*, Richard Baxter advierte que el primero y más importante de todos los pecados es el derroche del tiempo en la vida social o en la contemplación inactiva, ya que la vida es demasiado breve y preciosa para consolidar nuestro destino, y la única vía legítima que disponemos para ello es el trabajo duro y continuado, profesional o espiritual: “La pérdida de tiempo por hacer vida social, por «cotillear», por el lujo, incluso por el dormir más de lo necesario para la salud (de seis a ocho horas como máximo) es absolutamente reprobable desde el punto de vista moral”⁷. En este sentido, Weber sentencia en su lectura de Baxter que “el tiempo es infinitamente valioso, porque cada hora perdida se le sustrae al trabajo para la gloria de Dios”⁸. Dos motivos contribuyen a ello. En primer lugar, el trabajo es el más antiguo y acreditado medio ascético, tal y como ha reconocido la Iglesia occidental en todos los tiempos. Y, en segundo lugar, porque se trata de una finalidad vital de la existencia, prescrita por Dios. De aquí se deriva una desviación considerable de las concepciones medievales: mientras que Tomás de Aquino consideraba que el trabajo solo es necesario “por razón natural”, es decir, para mantener la vida individual y social, de manera que quien pueda permitirse vivir sin trabajar no estaría obligado a hacerlo, Baxter subraya la obligación moral del trabajo, hasta el extremo de que si el rico no trabaja, tampoco tiene derecho a comer, pues aunque no necesita trabajar para satisfacer sus necesidades vitales, tiene el deber de hacerlo.

Siguiendo a Baxter, Dios ha asignado a todos los hombres una profesión que no constituye, como en el luteranismo, una especie de “destino” que hay que aceptar de forma inexorable, sino más bien un precepto divino que tiene como único cometido el de favorecer la gloria de Dios. Para Lutero, el hombre debe integrarse necesariamente en la profesión asignada por Dios y mantenerse en sus límites *sine die*. Desde una perspectiva puritana, en cambio, no solo cabe la posibilidad de combinar diferentes profesiones, sino que ni siquiera se considera reprobable cambiar de profesión, con la condición de que el cambio sea más grato y útil a Dios, es decir, cuando reporte un mayor beneficio económico al individuo; pues cuando Dios pone de manifiesto la posibilidad de

¹ Cf. B. Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010.

² Para consultar los diferentes desarrollos del concepto de “biopolítica” en la obra de Foucault, nos remitimos al trabajo de E. Castro, “Biopolítica: de la soberanía al gobierno”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 34/2, 2005, pp. 187-205; pp. 187-192.

³ Cf. M. Weber, *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2002.

⁴ M. Heidegger, *Serenidad*, Barcelona, Serbal, 1989, p. 23.

⁵ M. Weber, *La ética protestante...*, *op. cit.*, p. 196.

⁶ Cf. *ibidem*, 193-236.

⁷ *Ibidem*, pp. 197-198.

⁸ *Ibidem*, p. 198.

un determinado lucro, lo hace siempre con algún fin, y el hombre tiene la obligación de beneficiarse del mismo. En realidad, la opulencia solo es reprobable cuando apunta a la holganza de una vida despreocupada y al goce de todos los placeres: “Lo realmente reprobable desde el punto de vista moral es *recrearse* en la riqueza, *disfrutar* de la riqueza con sus consecuencias de ocio y molicie y, sobre todo, con la consecuencia de desviarse de la aspiración a la vida santa”⁹. En cuanto ejercicio del deber profesional, sin embargo, no solo está éticamente legitimada, sino que responde a un precepto obligatorio: “Y *sólo porque* la riqueza lleva consigo este peligro de recrearse en ella es peligrosa, pues el «descanso eterno de los santos» está en el más allá, mientras que en la tierra el hombre tiene que ‘realizar las obras de aquel que le ha enviado, mientras es de día’, para estar seguro de su estado de gracia. No es el ocio y el disfrute, sino *la actividad* la que sirve para aumentar la gloria de Dios, según su voluntad inequívocamente revelada”¹⁰.

II. Contrarreforma y política cultural

En tal disposición de los términos, la Reforma protestante logra la hazaña de internalizar por completo la vida de los monjes en la sociedad, en claro detrimento de la reproducción de la vida en su “forma natural”¹¹. “Esto tiene que ver [sugiere Horst Kurnitzky] con la distribución de la energía: si se pone más energía en la manufactura y las nuevas formas de producción, se absorbe demasiado y ya no queda mucho para otras cosas, se establece una limitación con la distribución de la energía. Se puede decir que la energía de cada individuo está limitada y se tiene que distribuir económicamente”¹². Ahora bien, es importante notar que el “*ethos* protestante” no es la única forma de vida ni la única imagen del mundo que pueden distinguirse en la época moderna, por mucho que haya prevalecido en el centro y el norte de Europa hasta proclamar su triunfo universal, de manera aparentemente incontestable, bajo el signo del “fenómeno americano”¹³.

Para desarrollar esta hipótesis de trabajo, es de recibo reparar ante todo en el proyecto de Restauración católica de la Compañía de Jesús, concebido como un intento de establecer una modernidad alternativa a la modernidad de la Reforma protestante, a saber: una modernidad barroca. Y es que, como advierte Bolívar Echeverría, “el proyecto teológico-político de los jesuitas ayuda a explicar mucho de la conversión de la voluntad de forma del barroco en lo que será el «modo de vida» de buena parte de la sociedad iberoamericana”¹⁴. En contraposición al mundo norteamericano de los protestantes, conformado por individuos neuróticos que trabajan compulsivamente hasta la histeria colectiva, el proyecto histórico jesuita se propone humanizar la vida rutinaria del capitalismo, reestructurando y fortaleciendo la vida social mediante toda una *política cultural* consecuente con una modernización radical de la fe. Es así como la Contrarreforma pretende no ya simplemente contrarrestar el éxito alcanzado por los reformadores del norte, sino que aspira también a dar su propio golpe de efecto en la batalla sin tregua por aumentar la contabilidad de las almas conquistadas. Más que ejercer una reacción defensiva, por tanto, los jesuitas se proponen rebasar el protestantismo, su funcionalidad perfecta y su productividad implacable. Ahora bien, ¿cómo debemos entender, más profundamente, semejante “política cultural”?

Como enseña Bolívar Echeverría, el objetivo primordial de los jesuitas con su empresa de modernización es hacer de la experiencia místico-religiosa (esotérica, aristocrática) un fenómeno popular y cotidiano, o sea, lo que procuran es una auténtica secularización de la mística: “Hacer que la gente viva todo el tiempo en el límite, en el borde entre lo terrenal y lo celestial”¹⁵. La famosa *propaganda fide* no tiene otra premisa: reemplazar en la esfera de lo imaginario y de lo fantástico la acción “objetiva” del capital por la acción “subjetiva” del creyente, y hacerlo mediante una suerte de “democratización” del misticismo. Ahora bien, esa continuidad entre lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo mágico, lo normal y lo milagroso, alcanza su eco en el “mundo de la vida”, en el afán de colonizarlo y vivificarlo. Desde este punto de vista, los jesuitas inyectan dinamismo en el drama de la salvación (entendido como una empresa esencialmente conquistadora), de manera tal que la vida cotidiana del cristianismo abandona su tradicional pasividad: en lugar de esperar la vida del más allá con resignación (a imagen y semejanza de los ricos calvinistas en su calidad de “predestinados”), ahora se trata de conquistar la Bienaventuranza mediante un “sacrificio militante”, voluntario y especialmente intenso que implica toda una disciplina del cuerpo, capaz de reconstruir el mundo en términos prácticos¹⁶.

⁹ *Ibidem*, pp. 196-197.

¹⁰ *Ibidem*, p. 197.

¹¹ En el pensamiento de Bolívar Echeverría, la noción de “forma natural” de la vida humana no hace referencia a una “sustancia” o “naturaleza humana” de orden metafísico, ni tampoco alude a una supuesta normatividad de la naturaleza. Se refiere más bien a la necesidad del ser humano de construir sus formas en un acto de “trascendencia de lo otro” o “transnaturalización” a partir de protoformas que se hallan en la naturaleza. Cf. B. Echeverría, “La «modernidad americana» (claves para su comprensión)”, en B. Echeverría (comp.), *La americanización de la modernidad*, México, Era, 2008, pp. 17-49; pp. 44-45.

¹² H. Kurnitzky y B. Echeverría, *Conversaciones sobre lo barroco*, México, UNAM, 1993, p. 13.

¹³ Siguiendo a Bolívar Echeverría, la “americanización” de la modernidad acontecida en el siglo XX constituye una culminación histórica sin precedentes, a saber: “El arribo al punto de la más estrecha interconexión entre la consolidación de la revolución técnica en las fuerzas productivas y el procedimiento capitalista de actualizarla. Sería la conquista del grado más alto de subsunción de la lógica ‘natural’ o lógica del valor de uso de la vida social moderna a la lógica capitalista de la autovalorización del valor mercantil, el grado casi pleno de la identificación entre ambas”. B. Echeverría, “La «modernidad americana»...”, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ H. Kurnitzky y B. Echeverría, *Conversaciones sobre lo barroco*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶ Resulta inevitable referirse aquí al jesuítico “simulacro de la muerte”, esto es, algo así como “hacernos indiferentes a todas las cosas criadas”, en lo que constituye uno de los principales fines de los *Ejercicios Espirituales* ya desde la primera semana. Cf. I. de Loyola, *Ejercicios espirituales*, Bilbao, Mensajero, 1991, p. 15. Nótese que se trata de una indiferencia paradójica, en la medida en que implica un desprecio de las cosas mundanas (temporales) y, al mismo tiem-

Así entendido, el proyecto jesuita de modernización católica de la sociedad se vertebra por un amplio abanico de técnicas de construcción imaginal, llegando a constituirse en algo así como un “ojo vigilante”, en palabras de F. Rodríguez de la Flor, “haciendo devenir al ojo fisiológico en el emblema mismo de la fuerza constituyente del mundo que alcanza la mirada”¹⁷. Desde esta óptica, el autor español apunta a la vinculación existente entre mirada, visión y poder en la época barroca, relacionando expresamente los mecanismos disponibles para enriquecer subjetivamente el campo de la visión y elaborar imágenes combinatorias con estrategias de objetivación que implican una mirada eminentemente realista; de tal suerte que el proyecto jesuita puede definirse, a ojos de Rodríguez de la Flor, como “capacidad de inspección y registro ocular del mundo y paralela construcción de una imago verista y eficaz de él. [...] Se trata del ‘cetru con ojos’, una representación anómala y ciertamente violenta en que se declara toda la infraestructura de vigilancia de que el poder se inviste”¹⁸. Es así como la Compañía de Jesús ha llegado a erigirse como la máxima autoridad interpretativa de todo un régimen, la “monarquía emblemática” o “régimen de lo emblemático”, arrogándose la tarea de la producción simbólica y del abastecimiento del imaginario social hasta prácticamente 1767, fecha en que se produce su expulsión de los territorios de la Corona:

Aquellos antiguos pacientes constructores de una “telarña” discursiva que habían teologizado la política y politizado la teología, comunicándolas a ambas una tensión mitopoética sin parangón en la historia de la hermenéutica y de las “maneras de hacer mundo” y construir reconstrucciones del mundo, acaban siendo bruscamente desposeídos de su señorío simbólico y de su autoridad hermenéutica, y es en calidad de educadores y de transmisores de una determinada manera de leer el mundo, por lo que son en realidad ahora rechazados, concluyendo en una simbólica expulsión y diáspora sus largos días de connivencia con los aparatos ideológicos del Estado, que por entonces se apresta a tener a otros servidores intelectuales. Los “señores de las metáforas” y dueños también de las claves de la cultura visual y figurativa, los omnipresentes jesuitas de la era barroca, abandonaron por entonces (aunque sólo lo hicieron transitoriamente), España y su Imperio¹⁹.

En algunos casos, es la propia Compañía quien se encarga de generar *ex nihilo* una cierta eclosión de mística popular, como ilustra el caso paradigmático de Mariana de Jesús, la santa de Quito, elevada por los jesuitas a la condición de símbolo y encarnación de la continuidad

po, una participación activa en el plano terrenal (con vistas a tener una incidencia real en el mundo).

¹⁷ F. Rodríguez de la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009, p. 24, cf. pp. 73-106.

¹⁸ *Ibidem*, p. 38, cf. pp. 107-208. Así entendido, el proyecto jesuita anticipa la emergencia del “panóptico”, ese modelo arquitectónico acuñado por Bentham, que será utilizado por Foucault para explicar el funcionamiento de las sociedades disciplinarias, en lo que constituye el exponente máximo del sistema de control social a través de la visión. Cf. J. Bentham, *El panóptico*, Madrid, La Piqueta, 1989. Cf. M. Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

¹⁹ F. Rodríguez de la Flor, *Imago...*, *op. cit.*, p. 251.

entre lo terrenal y lo celestial; en la medida en que su vida se constituye como el ejercicio continuo y placentero de un martirio productivo (por el bien de la comunidad), la santa puede ser vista como un milagro viviente:

Ella es, desde niña, un milagro viviente que se da justamente por la satisfacción en el autocastigo, por la sistemática destrucción del cuerpo condenado en provecho del cuerpo salvado. Su ascesis, su diario “disciplinarse”, su constante sufrimiento es, sin embargo, un gozo peculiar, una forma superior de disfrute de la vida. En medio de su dolor cotidiano, la santa está siempre alegre y en buena disposición hacia sus prójimos. Es una santa no porque hace muchos pequeños milagros sino porque ella misma es un solo y grande milagro²⁰.

La significación adquirida por Mariana de Jesús en el *corpus* jesuita pone de manifiesto lo que pudo ser una construcción icónica, conceptuosa y artificial de mundo (y de llevar a cabo la mimesis de él) que es característicamente barroca. Siguiendo una vez más a Rodríguez de la Flor, la Compañía se apropia de las nuevas concepciones de la visión, los nuevos modos de cognición y aprehensión que tienden a suprimir la seguridad en la existencia de un “mundo real”, con el objetivo de crear una determinada *illusio* entre los sujetos: “Ello genera, incluso, un mundo otro dotado de un relieve y una cartografía para-real que delira una escena en rigor inexistente, pero que es ofrecida a la vista para su consumo alucinado”²¹. Surge así una especie de “tecnología espectral” con fines des-realizadores, una “industria de lo imaginario” que tiene sus principales dispositivos en la región del arte (desde la “cámara oscura” hasta la “linterna mágica”, pasando por el “espejo negro” o espejo de obsidiana), sembrando así la semilla del escepticismo epistemológico: “Esto, que será conocido como *magia fascinatrix* o magia óptica, tiene como correlato filosófico el pensamiento escéptico, el cual afirmará, dado el poder de estas manifestaciones taumatúrgicas, la relatividad en que se mueve la pretensión de conocimiento, sometido como está al poder de la tecnología fantasmática”²².

En otros casos, los jesuitas fagocitan o metabolizan ciertas prácticas cotidianas que tienen lugar espontáneamente en el “mundo de la vida”, ya sea con el objeto de potenciarlas, o bien para reorganizarlas y codificarlas en su política cultural; lo cual puede ser visto como un precedente claro del “biopoder” contemporáneo, tal y como aparece definido en la obra de Foucault²³. Nos

²⁰ H. Kurnitzky y B. Echeverría, *Conversaciones sobre lo barroco*, *op. cit.*, p. 34.

²¹ F. Rodríguez de la Flor, *Imago...*, *op. cit.*, p. 17. El autor cita a este propósito una serie de figuras recurrentes en el Barroco hispano, todas ellas con el denominador común de mostrar una cierta incongruencia entre la geometría del mundo y la geometría interior del “ojo de la mente”: “Las figuras del sueño, del delirio, el tramantojo, el engaño/desengaño, la visión interior, la profecía imaginal, el jeroglífico visual, el doble viso, las combinatorias verbo-visivas, los retruécanos ópticos, pinturas giratorias y paradojas visuales..., la anamorfosis, finalmente, la cual constituye el procedimiento más complejo”. *Ibidem*, pp. 31-32.

²² *Ibidem*, p. 20.

²³ “Y «el» poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de conjunto que se dibuja a partir de todas esas movi­lidades, el encadenamiento que se apoya

referimos fundamentalmente al conjunto de prácticas que Bolívar Echeverría reconoce como un fenómeno de “estetización barroca” de la vida cotidiana: “En el sur, la propuesta de forma que trae el estilo barroco «desciende a las bases», porque se encuentra con una necesidad de la «baja cultura», del hombre barroco: la de estetizar la vida cotidiana”²⁴. De tal suerte que el Barroco pasa de ser un principio de construcción del “mundo de la vida” a constituirse como un modo de la vida económica y política: “El proyecto de la Iglesia postridentina, resulta ser, él también (y sobre todo él), un proyecto barroco”²⁵. En suma, la Contrarreforma convierte al Barroco en estilo oficial, transportándolo al conjunto de la vida religiosa como núcleo de la vida política. Y es que, como sentencia Bolívar Echeverría, “[la «estetización barroca»] debió llevarse a cabo dentro del ámbito abierto por el programa de la Iglesia postridentina [...] destinado a revitalizar el ritual y la ceremonia desfallecientes del catolicismo. La estetización barroca tiende a ser una estetización de la fiesta religiosa, de sus ceremonias y sus ritos, de los lugares y los objetos de su realización”²⁶. Ahora bien, ¿en qué consiste, contemplado más de cerca, ese fenómeno de “estetización barroca”?

Confinado al terreno del “gran arte” en las regiones protestantes, el “*ethos* barroco” desplegado en el largo siglo XVII (primeramente en el mundo mediterráneo, en España y en Italia, para expandirse ulteriormente al continente americano), se presenta como un modelo civilizatorio alternativo, una forma de resistencia al dominio avasallador del productivismo ilimitado que tiene como principal cometido el de “hacer vivible lo invivible del capitalismo”²⁷. No obstante, el “*ethos* barroco” no debe ser entendido desde una perspectiva dialéctica o revolucionaria (en el sentido de Marx), más bien, designa una forma de vivir *en y con* el capitalismo. Se trata, por tanto, de un *ethos* paradójico, conservador e inconforme, obediente y transgresor al mismo tiempo. Por un lado, se niega a sacrificar la “forma natural” de la vida humana, tratando de rescatar y revivir posibilidades tradicionales de goce en la dimensión imaginaria de la vida, tales como la anarquía lúdica, el trance festivo o la experiencia estética. Por otro lado, reconoce el carácter insuperable del hecho capitalista y participa de su proceso de acumulación, pero a condición de hacerlo comedidamente, sin agotar con ello la diferencia que somos. “Vivir otro mundo, pero dentro de este mundo”: he aquí el gran emblema del “*ethos* barroco”. En virtud de la sensibilidad, la imaginación o el ingenio (y en general todas aquellas facultades denostadas por la ideología protestante como obra del diablo), el “*ethos* barroco” lleva a cabo un “des-centramiento” de la vida pragmática, vale decir, una “des-realización” del mundo. Se trata, a ojos de Bolívar Echeverría, de una “desviación

esteticista de la energía productiva”²⁸ en la construcción del mundo que determina el disfrute de lo bello como el valor supremo, una “estetización desmedida” que “vuelve fluidos los límites entre el mundo real y el mundo de la ilusión”²⁹. De aquí se deriva una realidad de segundo nivel, un “drama escénico global” o “teatro del mundo” donde se hace posible experimentar (aunque sea temporalmente, de forma extraordinaria) una vivencia plena de la vida y del mundo de la vida, creando razones y sentido en el seno de la ambigüedad y del “sin-sentido”.

III. El gran teatro del mundo

Vistas las cosas así, el Barroco proporciona una imagen del mundo como representación que se opone diametralmente a la representación moderna de la realidad como imagen del ser humano (según la crítica de Heidegger), estableciendo con ello la *diferencia* hispana:

Lo que de “alternativo” pueda al cabo resultar en este enfoque “barroco” de la cuestión de la imagen o, en general, de la visualidad, estriba en que no es el referente o mundo real a reproducir lo que en verdad se pone en juego para este régimen de conocimiento, sino que la atención toda se focaliza por primera vez en el sujeto, en el observador y productor de imágenes, y como tal último responsable de la *imago* que construye. Se trata desde el primer momento de la historia de la cultura de la óptica del ojo productor, del “ojo vivo”³⁰.

Si bien es cierto que encierra, como hemos explicado más arriba, una dimensión estética fundamental, el “*ethos* barroco” no se agota ni mucho menos en la pura experiencia estética, sino que debe ser entendido asimismo como un *comportamiento social*. Y es que, como reconoce el mismo Bolívar Echeverría, la teatralidad atraviesa, como una flecha, el mundo social del Barroco, hasta tal punto que toda acción se constituye necesariamente como una suerte de escenificación o simulacro de lo que podría ser. Asistimos, en este sentido, a “una conversión sistemática de la serie de actos y discursos de la vida rutinaria en episodios y mitos de un gran drama escénico global; [...] una transfiguración de todos los elementos del mundo de esa vida en los componentes del escenario, la escenografía y el guión que permiten el desenvolvimiento de ese drama”³¹. En palabras de Jean Rousset, en el Barroco, “el teatro desborda al teatro, invade el mundo, lo transforma en una escena animada por la trama, lo sujeta a sus propias leyes de movilidad y

²⁸ *Ibidem*, p. 186.

²⁹ H. Tintelnot, “Annotazioni su l’importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco”, en E. Castelli (comp.), *Reticorica e barocco*, Roma, Bocca, 1955, pp. 233-241; p. 233 [Citado por B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., p. 195].

³⁰ F. Rodríguez de la Flor, *Imago...*, op. cit., p. 24. Cf. M. Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 63-90. La representación moderna de lo real como imagen del hombre concuerda plenamente con el paradigma científico moderno como una “ciencia de la vista”, dando lugar a un “ocularcentrismo” que ha venido caracterizando a la cultura occidental hasta nuestros días. Cf. F. Rodríguez de la Flor, *Imago...*, op. cit., pp. 8-9.

³¹ B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., p. 192.

en cada una de ellas y trata de fijarlas”. M. Foucault, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1986, p. 113.

²⁴ H. Kurnitzky y B. Echeverría, *Conversaciones sobre lo barroco*, op. cit., p. 15.

²⁵ B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998, p. 197.

²⁶ *Ibidem*, pp. 196-197.

²⁷ *Ibidem*, p. 37.

metamorfosis”³². Ahora bien, el gran teatro del mundo no solo hace referencia al orden natural, sino que atañe primordialmente al gran proscenio social; pues si bien es verdad que el Barroco se caracteriza por el individualismo como actitud vital y como cultura (véase a este respecto la obra de Shakespeare)³³, no es menos cierto que la vida en común constituye una preocupación recurrente entre los intelectuales del Siglo de Oro, como atestigua paradigmáticamente la obra de Baltasar Gracián³⁴. Pedro Cerezo lo ha dicho todo respecto a esto en su lectura del jesuita aragonés:

Acontecer [...] en el gran teatro social [...] entraña el predominio de la imagen, esto es, del modo de la aparición. [...] Este es el medio mismo [...] de la realización del caudal. Pero donde hay imagen, cuenta inevitablemente el escenario, y así “todo pasa en representación”³⁵, en el escenario social o gran teatro del mundo, a la vista de los otros, con el concurso o re-curso de ellos. De ahí la necesidad de darse a ver y de ser visto. [...] Sin este juego alternante y cambiante de miradas, específico de la sociedad urbana moderna (lo que todavía llama Gracián la corte), no es posible la realidad social y pública del poder³⁶.

Siguiendo a Baltasar Gracián, en un universo ilusorio y engañoso (pero también pragmático e interpersonal) como el Barroco, el titánico esfuerzo de “hacer-por-ser” en la existencia debe regirse necesariamente por una “táctica de acomodación” a las apariencias. Y es que, a pesar de entender la existencia en términos de milicia, si bien es verdad que “el hombre es un lobo para el hombre” (*homo homini lupus*), Gracián es plenamente consciente de la importancia que ostenta la vida social, porque sin el *reconocimiento* ajeno, todo proyecto de realización personal sería en vano. En este sentido, el belmontino subraya la necesidad de *aparecer* para tener éxito en la vida, ya que “por la corteza del trato sacamos el fruto del caudal; que aun a la persona que no conocemos por el porte la juzgamos”³⁷. En palabras de García Casanova: “El héroe, el nuevo sujeto burgués, que tiene la necesidad de construirse a sí mismo en un mundo extraordinariamente cambiante y amenazador, ha de presentar, necesariamente a través de la apariencia, la revelación, siempre parcial, de ese caudal que sin cesar fluye. Sin tal ostentación, su virtud no sería

reconocida”³⁸. El aforismo 130 del *Oráculo manual* no puede mostrarse más elocuente respecto al deber del héroe de comunicar mediante su acción concreta el fondo inabarcable que constituye su voluntad:

Hazer, y hazer parecer. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es valer dos veces. Lo que no se ve es como si no fuese. No tiene su veneración la razón misma donde no tiene cara de tal. Son muchos más los engañados que los advertidos: prevaleze el engaño y júzganse las cosas por fuera. Ai cosas que son mui otras de lo que parecen. La buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior³⁹.

Así pues, dado que lo interior solo puede conocerse por medio de lo exterior, cobra especial relevancia, junto al “saber hacer”, el “hacer saber” lo que valemos en todos los ámbitos, pero también se torna fundamental el “saber aparecer”, tal y como puede leerse en el *Oráculo manual*, concretamente en el aforismo 150:

Saber vender sus cosas. No basta la intrínseca bondad dellas, que no todos muerden la substancia, ni miran por dentro. Acuden los más adonde al concurso, van porque ven ir a otros. Es gran parte del artificio saber acreditar: unas veces celebrando, que la alabança es solicitadora del deseo; otras, dando buen nombre, que es un gran modo de sublimar, desmintiendo siempre la afectación. El destinar para solos los entendidos es picón general, porque todos se lo piensan, y quando no, la privación espoleará el deseo. Nunca se han de acreditar de fáciles, ni de comunes, los asuntos, que más es vulgarizarlos que facilitarlos; todos pican en lo singular por más apetecible, tanto al gusto como al ingenio⁴⁰.

En este orden de ideas, el imperativo de la existencia social en el Barroco se cifra en “hacer de la vida un teatro permanente”, en lo que puede ser visto como la forma definitiva de la cultura cortesana europea, revelando las aspiraciones de idealización de una monarquía hundida en una crisis tremebunda⁴¹; de tal suerte que, siguiendo nuevamente a Bolívar Echeverría, “en cada instante de la vida, cada uno de nosotros no sepa bien cuál es su rostro y cuál es su máscara (como dice Octavio Paz), esté siempre en la duda terrible y fascinante acerca de cuál es la relación entre su yo y la persona que está en juego en este drama sin fin”⁴². “El ser humano de la modernidad barroca”, sentencia el autor de *La modernidad de lo barroco*,

vive en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje y aprovechando el hiato que lo separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección. Trabajar,

³² J. Rousset, *La literatura de la edad barroca en Francia. Circe y el pavo real*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 32.

³³ Como advierte Maravall, “todos los grandes personajes de Shakespeare son seres en constitutiva soledad, clausurados sobre sí mismos, sólo tácticamente relacionados con los demás”. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 416.

³⁴ Un compendio del pensamiento sociológico diseminado por la obra del jesuita aragonés se encuentra en B. García Ferrer, *Baltasar Gracián: filósofo de la vida humana*, Madrid, Guillermo Escolar, 2023, pp. 151-196.

³⁵ B. Gracián, *El Criticón*, Madrid, Cátedra, 2000, III.

³⁶ P. Cerezo Galán, “*Homo duplex*: el mixto y sus dobles”, en J. F. García Casanova (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 303-342; pp. 413-414.

³⁷ Citado por A. Egidio, *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Barcelona, Acanalado, 2014, p. 274.

³⁸ J. F. García Casanova, “La apariencia en Gracián”, *Conceptos. Revista de Investigación Graciana* 2, 2005, pp. 25-51; p. 34.

³⁹ B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Cátedra, 1997, af. 130.

⁴⁰ *Ibidem*, af. 150.

⁴¹ Cf. J. L. Villacañas Berlanga, “El Esquema Clásico en Gracián: continuidad y variación”, *Eikasía. Revista de Filosofía* 37, 2011, pp. 211-241.

⁴² H. Kurnitzky y B. Echeverría, *Conversaciones sobre lo barroco, op. cit.*, pp. 15-16.

disfrutar, amar; decidir, pensar, opinar: todo acto humano es como la repetición mimética o la transcripción alegórica de otro acto; un acto original, él sí, pero irremediablemente ausente, inalcanzable⁴³.

Es posible profundizar en esta concepción de la vida como teatro adoptando una perspectiva ontológica. En su obra dedicada al Barroco, Gilles Deleuze ha puesto de manifiesto que el sujeto barroco no debe ser entendido como un “substrato”, sino como una “potencia” que se expresa en “modos de operar”⁴⁴. Pues bien, esta “potencia” en profundidad (lo que Gracián denomina “fondo” o “caudal”) y sus diversas formas de expresión o de actuación en la praxis conforman una *unidad*, de manera tal que “ser” y “aparecer” no se contraponen, sino que coinciden como dos rostros heterogéneos de una misma moneda. Lo cual posee, ciertamente, una importancia inestimable para la historia de la filosofía, en la medida en que esta concepción desborda la perspectiva aristotélica del ser que se inscribe en los estrechos límites de la “sustancia” y del “accidente”. Ahora bien, no se trata simplemente de una inversión del orden de importancia de la esencia y el modo accidental de lo externo, o de una mera “rehabilitación de los modos”⁴⁵; lo que está en juego es algo mucho más profundo desde un punto de vista ontológico: en la imagen barroca del mundo, el verbo “ser” se sustituye por el verbo “resultar”, mientras que la “esencia” hace lo propio con la “manera” (es decir, con la forma de ser, con el aspecto), señalando de este modo la esencia dinámica del ser humano, concebido como proceso y relación⁴⁶. Lejos de constituirse como una segunda naturaleza que reforzaría ópticamente el *esse nudum* para otorgarle esplendor y brillo, el aparecer (en cuanto *prima species rei*, primera imagen de la cosa) es lo que permite al ser manifestarse sustancialmente, toda vez que determina su propia manifestación y, a la postre, su reconocimiento como ser, su necesaria confirmación. En definitiva, podemos sentenciar que el ser del hombre barroco es su aparecer, o sea, su puesta en escena en la representación escénica del *theatrum mundi*. Sin el modo o la manera, la circunstancia o la perspectiva, nada sería del ser. Y lo mismo cabe decir de todas las cosas del mundo, como puede verificarse de manera fehaciente en la literatura y el arte en general, como apunta J. A. Maravall:

Hay que reconocer que el escritor barroco no deja de insistir, a veces con insufrible y machacona insistencia, sobre el carácter apariencial, por tanto, pasajero, tornadizo del mundo, que se minusvalora como ilusorio. [...] Las difundidas prácticas (muy especialmente en el arte) del “engaño a los ojos”, no pretenden hacernos creer que eso que vemos preparado por una hábil manipulación del artista

sea la realidad verdadera de las cosas, sino movernos a aceptar que el mundo que tomamos como real es no menos aparente⁴⁷.

Desde este punto de vista, Luis Sáez establece la existencia de una ambigüedad fundamental de las acciones y los valores en el Barroco histórico, una suerte de “pliegue”, por decirlo con Deleuze, entre lo genuino y la fabulación, en el sentido de un “des-doblamiento”; en palabras del autor granadino:

En la ex-posición de la praxis trágica lo eterno en el hombre, su ideal abismado en el fondo, es decir, su “rostro”, se arriesga cobrando forma en la “máscara”. Entre el fondo-rostro y la forma-máscara existe una ambigüedad ineliminable. Pues el propio fondo del hombre es *absconditus* para sí mismo, de manera que la apropiación del recobrar en la lucha y la expropiación enajenadora van de la mano. Por eso, la resolución por la autenticidad, por el sí mismo, es inseparable de un “contra-mismo”, es decir, de una simultánea negación, a retrotiempo, de lo que voy siendo y haciéndome⁴⁸.

Pero esta ambigüedad inexorable entre “ser” y “aparecer” no implica (al menos no necesariamente) un escepticismo. De hecho, existe toda una voluntad de verdad en el Barroco (una voluntad coincidente con el reto de volver a encontrar la unidad en un mundo esencialmente fragmentado y caótico), aunque esa voluntad no persigue la antigua verdad necesaria y abstracta de la sustancia, sino una verdad “modal”, si se quiere, inmediata, circunstancial y perspectivista: “Desde un punto de vista ontológico, la apariencia como tal sería el acontecimiento en su *alétheia*, en su manifestación, en su verdad, es decir como la revelación del fondo absoluto e infinito de la realidad”⁴⁹. Se entiende, desde este punto de vista, la acepción latina del término “persona” (del griego, *prosopón*), donde la máscara de teatro identifica a la persona con el papel que representa, de manera que el personaje (entendido como “artificio”, en el sentido de Gracián) expresa la verdadera persona, si bien la “verdadera” persona designa una verdad, y no ya la verdad de la concepción clásica. Y es que, siguiendo a Jankélévitch, el aparecer “pone, literalmente, lo invisible en evidencia, [...] nos induce, a través de la ironía, en la vía de la verdad”⁵⁰. Consciente de ello, Gracián nos

⁴³ B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., pp. 195-196.

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

⁴⁵ Tesis que ha sido defendida por Jankélévitch en su interpretación de Baltasar Gracián. Cf. V. Jankélévitch, “Apariencia y manera”, *Cuaderno Gris* 1, 1995, pp. 76-87; pp. 76-77.

⁴⁶ Esta idea se pone de manifiesto en la experiencia barroca de la caducidad de la vida. Véase a este respecto, por ejemplo, la obra de W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1991, p. 228.

⁴⁷ J. A. Maravall, *La cultura del Barroco...*, op. cit., pp. 399-401.

⁴⁸ L. Sáez Rueda, “La experiencia de lo trágico y la crisis del presente”, en P. Peñalver y J. L. Villacañas (eds.), *Razón de Occidente. Textos reunidos para un homenaje al profesor Pedro Cerezo Galán*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 361-383; p. 375.

⁴⁹ J. F. García Casanova, “La apariencia en Gracián”, op. cit., p. 27. Aunque Ortega nunca lo cita, es de recibo reconocer el origen de su teoría del conocimiento en el Barroco histórico, y especialmente, en la obra de Gracián. Sirva como botón de muestra el aforismo 14 del *Oráculo manual*: “La realidad y el modo. No basta la sustancia, requiérese también la circunstancia. Todo lo gasta un mal modo, hasta la justicia y la razón. El bueno todo lo suple: dora el no, endulza la verdad y afeita la misma vejez. Tiene gran parte en las cosas el cómo y es tálur de los gusto el modillo. Un *bel* portarse es gala del vivir, desempeña singularmente todo buen término”. B. Gracián, *Oráculo manual...*, op. cit., af. 14.

⁵⁰ V. Jankélévitch, *Philosophie Premiere. Introduction a une philosophie du (presque)*, París, Presses Universitaires de France, 1954, p. 19.

recuerda continuamente la importancia de la verdad y del “hombre sustancial” frente a la mentira y el “hombre de ostentación”, como veremos más adelante con mayor detalle. Contra la tesis de Benito Pelegrín, según la cual el ingenio graciano “se halla libre de la hipoteca de la verdad”⁵¹, hemos intentando mostrar en otra ocasión⁵² que, a pesar de los peligros que conlleva, aunque sea “traviesa y atraviesa el corazón”⁵³, “el hombre de bien no puede dexar de dezirla: aí es menester el artificio”⁵⁴. En realidad, no son “concordancias fortuitas” ni “divinas sorpresas” las que “ocurren entre el ingenio y la verdad”⁵⁵. Más bien ocurre que el ingenio está obligado a servirse de las invenciones y andar con artificio para descifrar las múltiples relaciones que entretejen el fragmentado mundo del Barroco: “Era la Verdad esposa legítima del Entendimiento, pero la mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. [...] Viéndose la Verdad despreciada, y aun perseguida, acogiése a la Agudeza”⁵⁶. Y “válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos”⁵⁷, pues el ingenio no se conforma “con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”⁵⁸.

Bien pensado, la disolución de la distinción entre “ser” y “aparecer” en el Barroco consiste en el *sueño*, allí donde se confunden la realidad y lo irreal⁵⁹. He aquí uno de los *topoi* barrocos por excelencia (en clara oposición a la concepción científico-física del universo en Galileo o en Descartes), a saber, la irrealidad onírica de la vida: “[...] ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción, [...] que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son”. Siguiendo el doloroso camino del desengaño, el hombre barroco descubre que todo es sueño, tal y como establece la celeberrima obra de Calderón; es decir, descubre que no hay fundamento último de la realidad, su carácter abismal. Ahora bien, lejos de conducir a la resignación o la indiferencia, este descubrimiento lúcido y extrañado comporta en el hombre barroco una rebelión desesperada contra la nada, emprendida en aras del ingenio y la acción heroica. Como ilustra el caso del Quijote, su locura no le impide saber que sueña; su heroísmo consiste precisamente en perseguir lo infinito (la perfección, lo eterno) en la finitud mundana (atravesada por el desorden y la malicia, como sabemos por Gracián), como una suerte de “imposible necesario”, y hacerlo únicamente con medios humanos, “como si no hubiese divinos”. El héroe barroco es aquel que muestra el coraje necesario para sostenerse sobre la nada, haciendo

bueno el *dictum* de Machado: “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”. Si bien se trata de una misión condenada al fracaso, como sabemos por Jaspers: “El héroe trágico es aquel que triunfa en su caída”⁶⁰.

IV. Capitalismo neobarroco y estetización social

En un trabajo anterior, hemos defendido la hipótesis de un “capitalismo neobarroco” en el presente⁶¹. Esta hipótesis, presuntamente original, de periodización histórica, tiene algunos referentes teóricos fundamentales, entre los cuales cabe destacar Omar Calabrese. Según el semiólogo y crítico de arte italiano⁶², nuestra época se caracteriza fundamentalmente por el “descentramiento estético”, en virtud de lo cual puede ser contemplada como una época *neobarroca*; en palabras de Buci-Glucksmann: “Algo así como un paradigma barroco se reivindica y se abre lugar”⁶³. De tal suerte que, contra la tesis de Maravall, el Barroco no se circunscribe exclusivamente al largo siglo XVII; más bien se trata, en la visión de Calabrese, de una constante formal. Lo cual puede ser confirmado a la luz de otras perspectivas fundamentales sobre el Barroco, en autores como Heinrich Wölfflin⁶⁴, Eugenio d’Ors⁶⁵ o Severo Sarduy⁶⁶. Más allá de sus diferentes posiciones al respecto, todos estos autores conciben el Barroco como una forma interna específica que yace latente en el “mundo de la vida”, manifestando una actitud general y un proceder estructural propio; una forma interna ilustrada, según Calabrese, por el “descentramiento estético” que es propio de nuestra era.

Sin embargo, no debemos caer en el anacronismo de asimilar el Barroco histórico y su versión contemporánea. Lejos de restablecerse y revivirse, por así decirlo, a la altura del presente, mi hipótesis es que la “naturalidad” de la experiencia estética inherente al Barroco histórico ha sido devorada y “transmutada” (como diría Lezama Lima) por el capital, de manera tal que el “*ethos* barroco”, reducido a una suerte de “naturalidad artificial”⁶⁷, se erige como el principal recurso o la materia prima más importante para la reproducción de valor, en lugar de constituirse como una forma de resistencia

⁵¹ B. Pelegrín, “La retórica ampliada al placer”, *Diván* 8-9, 1980, pp. 35-80; p. 53. Esta interpretación de Gracián ha sido puesta en cuestión asimismo por E. Cantarino, “Cifras y contracifras del mundo: El ingenio y los grandes descifradores”, en M. Grande y R. Piniella (eds.), *Gracián: Barroco y modernidad*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas, 2004, pp. 181-202; pp. 184-185.

⁵² Cf. B. García Ferrer, *Baltasar Gracián...*, op. cit., pp. 113-114.

⁵³ B. Gracián, *El Criticón*, op. cit., III, iii.

⁵⁴ B. Gracián, *Oráculo manual...*, op. cit., af. 150.

⁵⁵ B. Pelegrín, “La retórica ampliada al placer”, op. cit., p. 55.

⁵⁶ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, LV.

⁵⁷ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, op. cit., “Al lector”.

⁵⁸ *Ibidem*, II.

⁵⁹ Agradezco a Luis Sáez Rueda el hacerme participe de esta idea con su lucidez habitual.

⁶⁰ Cf. L. Sáez Rueda, “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* 35/1, 2018, pp. 51-75; p. 69.

⁶¹ Cf. B. García Ferrer, “La filosofía y la actualidad de la revolución. Indagaciones alrededor del «ethos barroco» en Bolívar Echeverría”, *Isegoría. Revista de Filosofía moral y política* 67, 2022, e18.

⁶² Cf. O. Calabrese, *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze;Lucca, VoLo Publisher, 2013.

⁶³ Cf. Cr. Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, París, Galilée, 1984, p. 189.

⁶⁴ Cf. H. Wölfflin, *Principios fundamentales de la historia del arte*, Barcelona, Espasa, 2011.

⁶⁵ Cf. E. d’Ors, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 2002.

⁶⁶ Cf. S. Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

⁶⁷ Bolívar Echeverría entiende por “naturalidad artificial” la naturalidad propia del valor de la mercancía capital, el cual “sería capaz no sólo de autovalorizarse independientemente de los valores de uso ‘naturales’, sino de promover, él por sí solo –fantasma de un *great pretender*–, la aparición y la constitución de valores de uso sustitutos de ellos”. B. Echeverría, “La ‘modernidad americana’...”, op. cit., p. 31.

del capitalismo en su particular afán por anular, en nombre de la productividad ilimitada, la “forma natural” de la vida humana. En definitiva, tenemos que “el capitalismo «revaloriza» el barroco como constante formal, de manera que el descentramiento estético «reaparece» en el horizonte del mercado, asumiendo un sentido completamente diverso”⁶⁸.

Siguiendo a Lipovetsky y Serroy en *La estetización del mundo*⁶⁹, el modelo económico del capitalismo en la era industrial y su regulación propiamente fordiana de la producción, basada en la fabricación en masa de productos estandarizados, se ha ido transformando progresivamente en el modelo postfordiano o postindustrial de la economía liberal, orientado fundamentalmente al placer de los consumidores, implementando estrategias innovadoras de crecimiento y creación de valor como la diferenciación y la aceleración en el ritmo de lanzamiento de productos nuevos, el estilo y la seducción. Surge así una nueva economía de lo inmaterial, cuyo dinamismo se cifra en dimensiones inmatriciales del consumo tales como la información y el conocimiento⁷⁰. Ahora bien, no hay que olvidar que esta “economía cognitiva” se complementa con una economía artística que cumple una función estructural decisiva en el nuevo capitalismo inmaterial. En el afán por maximizar la eficacia y la rentabilidad económica, las lógicas financieras y organizativas incorporan y desarrollan sistemáticamente la dimensión estética (imaginaria y creativa) en los procesos de elaboración, comunicación y distribución de los bienes de consumo, hasta el prurito de convertirla en un elemento central del desarrollo empresarial, comercial y financiero. De este maridaje entre economía y estética emerge lo que Lipovetsky y Serroy califican como un “capitalismo artístico”.

Con la época hipermoderna surge una nueva era estética, una sociedad superestética, un imperio en el que los soles del arte no se ponen nunca. Los imperativos del estilo, de la belleza, del espectáculo han adquirido tal importancia en los mercados del consumo, han transformado hasta tal punto la elaboración de objetos y servicios, las formas de la comunicación, la distribución y el consumo que es difícil no reconocer el advenimiento de un auténtico “modo de producción estético” que ha alcanzado ya la madurez. A este nuevo estado de la economía comercial liberal lo denominamos capitalismo artístico o capitalismo creativo y transestético⁷¹.

⁶⁸ B. García Ferrer, “La filosofía y la actualidad...”, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁹ G. Lipovetsky y J. Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.

⁷⁰ Es imprescindible consultar en este punto el trabajo de M. Lazzarato, “Immaterial labour”, en P. Virno y M. Hardt (eds.), *Radical thought in Italy: A potential politics*, Mineápolis: Londres, University of Minnesota Press, 1996, pp. 133-147.

⁷¹ G. Lipovetsky y J. Serroy, *La estetización del mundo...*, *op. cit.*, pp. 31-32. Los autores atribuyen las siguientes características generales al nuevo complejo económico-artístico: “Primera: Integración y generalización del orden del estilo, la seducción y la emoción en los bienes destinados al consumo comercial. [...] Segunda: generalización de la dimensión empresarial de las industrias culturales y creativas. [...] Tercera: nueva superficie económica de los grupos dedicados a las producciones dotadas de un componente estético. [...] Cuarta: el capitalismo artístico es el sistema en el que se desestabilizan las antiguas jerarquías artísticas y culturales al mismo tiempo

No se trata de un simple ornamento accidental del sistema, asistimos a una auténtica transformación económica que trae consigo una inflación hiperbólica del dominio estético en todos los ámbitos, en virtud de lógicas como la generalización del diseño en las industrias de consumo (el estilo como nuevo imperativo económico), la diversificación proliferante, la escalada de lo efímero, la explosión de lugares del arte, la vertiginosa subida de los precios en el arte moderno y contemporáneo, o el hiperconsumo estetizado⁷².

No obstante, el capitalismo artístico del presente debe ser visto como toda una máquina biopolítica, en el sentido de Foucault, y no ya solo como un modo de producción o de relaciones de producción; como advierten Ascari y Velotti: “También la del «capitalismo artístico» sería una verdadera y propia economía política, que no se limita a generar valor sino que crea al mismo tiempo el sujeto más idóneo para la reproducción de la atmósfera en la que el entero proceso tienden a convertirse en obvias, inmediatas, incluso naturales”⁷³. De aquí se deriva un fenómeno de “estetización” de la vida en toda regla, de tal suerte que el arte no solo empapa, como una mancha de aceite, el comercio y la industria, sino también (y especialmente) el “tiempo de lo extraordinario”, que solo tiene lugar, como sabemos por Bolívar Echeverría, en la cotidianidad de los días comunes, vale decir, en los entresijos del “mundo de la vida”; Omar Calabrese lo ha dicho todo respecto a esto:

Es como si se hubiera cumplido el sueño de las vanguardias históricas, esto es, el acontecimiento de una estética de masas, o de una estética social, capaz de determinar los comportamientos colectivos más que otros sistemas de valores. Los valores éticos o los criterios de verdad parecerían superados por criterios relativos a nuestro *aparecer* en el mundo, nuestra mundanidad [las cursivas son nuestras]⁷⁴.

De este modo, el arte se convierte en una simple táctica de los valores estéticos, unos valores estéticos que acaban siendo sistemáticamente valores económicos y comerciales. A la altura del presente, la “estetización” de barroca memoria ha dejado de constituirse como una experiencia de “ruptura” para erigirse, paradójicamente, como la principal fuente de generación de valor, dejando consigo una factura por pagar demasiado elevada, a saber: la completa banalización de la complejidad y la riqueza propias de la “forma natural” de la vida, toda vez convertida en algo así como una “vida en la imagen”, esto es, pura mercancía espectacularizada. En palabras de Baudrillard:

Todas las cosas [...] han sido condenadas a la existencia visible, condenadas a la publicidad, y todos nosotros también estamos condenados al hacer-crear, al hacer-valer, al

que se imbrican las esferas artísticas, económicas y financieras”. Cf. *ibidem*, pp. 37-38.

⁷² Cf. *ibidem*, pp. 39-51.

⁷³ P. Ascari y S. Velotti, “L’estetizzazione del mondo. Vivere nell’era del capitalismo artistico di Gilles Lipovetsky e Jean Serroy”, *Iride* 2, 2018, pp. 395-408; p. 395 [la traducción es nuestra].

⁷⁴ O. Calabrese, *Il Neobarocco...*, *op. cit.*, p. 223 [la traducción es nuestra].

hacer-ver. Desde luego nuestro mundo es en esencia publicitario. [...] Hay en el meollo mismo de la mercancía un genio maligno publicitario, una especie de bufonería de la mercancía y de su escenificación. [...] Algo nos ha arrastrado a una especie de fantasmagoría de la cual todos somos víctimas, y víctimas fascinadas, por cierto⁷⁵.

No es casual, en este orden de cosas, el imperativo social de atender en todo lugar y a todas horas aspectos tales como la apariencia del cuerpo⁷⁶, la “imagen pública” de la propia vida personal o las relaciones sociales que entablamos en nuestro día a día, en lo que constituye una forma inédita de explotación social y económica, un nuevo autoritarismo, seductor y suave, que resulta especialmente flagrante en el espacio-tiempo virtual de las redes sociales (Facebook, Instagram, Whatsapp, etc.), donde la compulsión por compartir o publicar nuestras referencias vitales⁷⁷ adquiere dimensiones patológicas⁷⁸, para usufructo del dominio social contemporáneo⁷⁹, con menoscabo de la frontera, otrora inextricable, entre la vida pública y la vida privada⁸⁰. De aquí se deriva la formación de un “mundo virtual”, una segunda realidad o “hiperrealidad” donde se impone la imagen “espectral”, en detrimento de la vieja

imagen analógica: “Un espacio imaginario que [...] ha sido en los últimos años «objetivado» a través de las «máquinas de visión» y de tecnología de tratamiento electrónico de la imagen, hasta lograr para el mismo una suerte de quimérica ‘tercera dimensión’ de naturaleza hologramática”⁸¹. En efecto, el advenimiento de la “tecnoficción” y de los mundos de construcción virtual en la “época de la técnica” (Heidegger) no hunde sus raíces en el terreno científico propiamente dicho, es decir, allí donde se inscribe la teoría fenomenológica de la “imagen del mundo” a partir de Descartes, en lo que constituye el paradigma dominante de la racionalidad visual occidental, como hemos mencionado más arriba. Bien pensado, su genealogía se inscribe en la “otra modernidad”, precisamente, en la visión barroca del “mundo como imagen” (vale decir, como invención, como sueño, como *cosa mentale*); en otras palabras, la *imago* espectral de nuevo cuño, así como la hegemonía de lo “visual” concomitante, provienen de una reinterpretación “posmoderna” (“neobarroca”) de lo que la figuración barroca pudo significar en el pasado:

La adscripción “neobarroca” que han recibido ciertos fenómenos de la ultramodernidad típicamente espectacularizada (lo que quiere decir: elaborada en muchos de sus campos según códigos visuales), tendría su confirmación al encontrar en aquel Barroco los principios para una liberación (que ha resultado ser progresiva, histórica) con respecto a la referencia al mundo real. En definitiva, aquel momento que estudiamos se presenta como el origen arqueológico de lo que ahora ha podido denominarse “sociedad del simulacro”⁸².

En la obra clave de la corriente situacionista, Guy Debord elucubra el concepto de “sociedad del espectáculo”⁸³ como el caldo de cultivo idóneo para la gestación y la proliferación de la “vida en la imagen”, concebida como una representación que ha llegado a suplantar a la realidad en todas las esferas de la vida cotidiana; y es que, como denuncia Luis Sáez con claridad meridiana, la vida se convierte, a la altura de nuestro mundo histórico, en una “auto-ex-posición autonomizada, volcada sobre sí misma y sus propias inferencias inmanentes, sustituyendo al movimiento propio de la praxis social, [...] separada de la existencia. [...] En el fondo, [...] negación de lo que es y afirmación de lo que no-es”⁸⁴. En este contexto, la vida se vuelve, por así decirlo, “evanescente”; y no

⁷⁵ J. Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, pp. 13-43; p. 23.

⁷⁶ Es obligatorio revisar sobre esta temática las reflexiones de Moreno Pestaña en torno a la presencia de un capital ligado al cuerpo (un capital erótico) como el resultado de ciertas transformaciones en el ámbito de la salud, de la relación entre las clases sociales y de la idea generalizada sobre las condiciones de una persona consumada. Este capital explicaría la extraordinaria valoración social del cuerpo en la sociedad contemporánea, en contraste con el escaso valor que tenía en otras épocas pasadas. Cf. J. L. Moreno Pestaña, *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios*, Madrid, Akal, 2016.

⁷⁷ Jacinto Chozza señala la supresión del pudor como un signo de nuestro tiempo. Cf. J. Chozza Armenta, *La supresión del pudor y otros ensayos*, Sevilla, Thémata, 2020.

⁷⁸ Este fenómeno es indisoluble de una patología sociocultural que atraviesa, como una flecha, la vida cotidiana en su conjunto: la “hiperexpresión”. Cf. F. Berardi, “Patologías de la hiperexpresión”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 76, 2007, pp. 55-63. Por mi parte, he indagado los factores desencadenantes de esta patología en el sistema global de comunicación. Cf. B. García Ferrer, *La época del malestar. Una crítica de patologías en el “tecno-capitalismo” mundializado*, Madrid, Funcas, 2019, pp. 146-150.

⁷⁹ Como sostiene Harcourt, hemos pasado de un mundo de vigilancia opresiva (orwelliano o panóptico) a una “sociedad de exposición” donde nos autoexponemos voluntariamente, de forma que el control ejercido sobre poblaciones e individuos se vuelve más eficiente e invisible que nunca. Cf. B. Harcourt, *La société d'exposition. Désir et desobéissance à l'ère numérique*, París, Seuil, 2020.

⁸⁰ De aquí se sigue una crisis de los vínculos amorosos/amistosos/respetuosos, dado que la erradicación de la frontera en cuestión cancela la posibilidad misma del “secreto”, ese espacio de inaccesibilidad necesario para definirme como “yo” (evitando de este modo que se diluya en un todo liso y homogéneo), pues si bien es cierto que la definición del “yo” solo puede realizarse a través del “otro”, nuestra idiosincrasia, al mostrarse completamente desnuda, se anula. Desde esta perspectiva, el éxito de toda relación personal, para ser genuina, radica en gestionar adecuadamente esa frontera (in)franqueable que nos vincula, pero que al mismo tiempo, paradójicamente, nos separa. Es posible rastrear esta idea en el espléndido estudio de L. Yousef Sandoval, “Imprescindibles fronteras: la construcción del ‘otro’ en la filosofía de Jacques Derrida”, en L. Herrero Olivera y M. Urquijo Reguera (eds.), *Filosofía entre fronteras conceptuales y políticas: mónadas, exilio, refugios*, Madrid, Antígona, 2021, pp. 201-214. Véase también, en relación a estas cuestiones, J. Derrida, *Politiques de l'amitié*, París, Galilée, 1994.

⁸¹ F. Rodríguez de la Flor, *Imago...*, *op. cit.*, pp. 28-29. Es recomendable consultar al respecto el trabajo de J. L. Brea, “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen”, en *Cultura-RAM*, Barcelona, Gedisa, 2007, pp. 179-191. Es interesante considerar en este punto la tesis de Diodato, para quien las “imágenes virtuales” ni siquiera pueden definirse como “simulacros”. Según el autor italiano, mientras que los “simulacros” hacen referencia a un modelo originario (con el objeto de ocupar su lugar), las “imágenes virtuales” no son imágenes sustitutivas porque, en ellas, la indiferencia referencial es total. Cf. R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Milán, Bruno Mondadori, 2005, p. 88.

⁸² F. Rodríguez de la Flor, *Imago...*, *op. cit.*, p. 33.

⁸³ Cf. G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

⁸⁴ L. Sáez Rueda, *Ser errático. Una ontología crítica de la sociedad*, Madrid, Trotta, 2009, p. 147.

solo ello, sino que además busca justificar por todos los medios posibles su evanescencia, aunque tenga que ser a través del autoengaño: “Se sueña que uno hace, se degusta la praxis venidera en su mera anticipación imaginativa, se vislumbra el comienzo de lo nuevo. Y ese destello queda retenido en la embriaguez que produce”⁸⁵. En contraposición a la heroicidad propiamente barroca, empero, no es lo extraordinario, lo que posee grandeza desde sí aquello que alienta la “vida en la imagen”, sino lo que carece de todo valor, especificidad y contenido, asegurando de este modo la reproducción del espectáculo: “Los personajes admirados [sentencia Debord], en quienes se personifica el sistema, son bien conocidos por no ser lo que son; se han convertido en grandes hombres a fuerza de descender”⁸⁶. Por ello, la “sociedad del espectáculo” es una sociedad esencialmente nihilista: para la “vida en la imagen”, todo es *en vano*:

El innovador, el que añora el hacer revolucionario, el intempestivo, el pensador veraz y todas las figuras del actor, experimentan, tarde o temprano, la angustia de su impotencia. La coacción invisible al histrionismo es el oscuro presentimiento que lo pone en guerra silenciosa con sus entrañas. Pues sabe, quizás sin poderlo formular con claridad, que en las circunstancias presentes un Morfeo espectral le está arrancando la fuerza del operar, envolviéndola en una realización virtual, ficticia⁸⁷.

Llegados a este punto, es preciso vislumbrar una transformación ontológica decisiva para nuestros intereses, según la cual el “des-doblamiento” ambiguo e inevitable que “con-forma” el “mismo” y el “contramismo” en el *theatrum mundi* barroco se desliga del fondo sustancial (el “caudal” de graciana memoria), encubriéndose en un “en-doblamiento”, en el sentido de una “mascarada” o suplantación apócrifa, sin sustrato real. De este modo, la escenificación autonomizada de la “vida en la imagen” se constituye como una “doble” o “ambigüedad”, esto es, “una estructura dual, no bajo forma de un conflicto sino de una duplicidad”⁸⁸. De tal suerte que el hombre se muestra muy otro de lo que es, consagrando su vida en el juego social de las máscaras; como afirma Jankélévitch: “Se instala deliberadamente en el gabinete mágico de las vanidades y de los encantos: las ilusiones de los espejos, las quimeras del fuego, las ligeras sombras y las opiniones, tan inconsistentes, tan superficiales y tan frívolas como los reflejos, son los objetivos preferidos de su especulación”⁸⁹. He aquí la consumación contemporánea del gran peligro que apuntaba Baltasar Gracián en el Siglo de Oro, como enseña Pedro Cerezo en su ya clásico e imprescindible trabajo “*Homo duplex*”. Y es que, como hemos sostenido en otro lugar: “Allí donde hay aparecer (y más aún en un mundo convertido en representación, obsesiona-

do por la reputación y por el «qué dirán», donde se vuelven necesarios por tanto todo tipo de ocultaciones, disimulos y cautelas), siempre cabe la posibilidad de que la apariencia se constituya como un mero *aparentar*”⁹⁰, cuando “algo aparece aparentando ser otro de lo que es, doblándose con una falsa imagen de sí e induciendo con ello al engaño”⁹¹. Entonces, las apariencias transforman el ser en lo que parece, como un *petit être* abyecto, intencional y falso (en el sentido de Jankélévitch)⁹², camuflando la verdad “como los afeites que rejuvenecen”⁹³.

Vistas las cosas así, la “sociedad del espectáculo” se presenta ante nuestros ojos como un escenario de pura apariencia, un teatro sin realidad donde el artificio y la disimulación se convierten sistemáticamente en fingimiento y engaño, de manera tal que la falsedad y la bajeza imperan por doquier, con menoscabo de todo ideal de elevación y de verdad. Santo y seña de la “sociedad del espectáculo”, la compulsión por ver y ser visto comporta una suerte de “impostura por adocenamiento”, como la llama Luis Sáez, una impostura radical y ontológica, consistente en escapar a la conciencia del sueño, negando el carácter onírico de la vida. A diferencia del ser humano de la modernidad barroca, la “vida en la imagen” sueña sin saberlo, afirma el sueño como realidad. No titubea sobre la relación existente entre su yo y su máscara, sino que cree ciegamente en el papel que representa en el teatro del mundo. Está segura de su identidad, y en tal convicción radica la impostura como tal. Se entiende, desde esta perspectiva, la *vanidad* característica del sujeto narcisista, ese mal de siglo. Bajo la ilusión de vivir su propia vida, el ser humano pierde la generosidad necesaria para dejar libre a la verdad, en esa realidad infinita que hace falta reelaborar, por mediación del ingenio, en la incesante búsqueda de la perfección personal. Huérfana del hiato que la distancia de sí misma, la “vida en la imagen” supone el colapso del ingenio. La indiferencia onírica de la impostura alcanza su eco en el imperio de la necesidad.

De todas las enseñanzas que la vida me ha proporcionado, la más acerba, más inquietante, más irritante para mí ha sido convencerme de que la especie menos frecuente sobre la tierra es la de los hombres veraces. Yo he buscado en torno, con mirada suplicante de naufrago, los hombres a quienes importase la verdad, la pura verdad, lo que las cosas son por sí mismas, y apenas he hallado alguno. Los he buscado cerca y lejos, entre los artistas y los labradores, entre los ingenuos y los sabios. Y he hallado tan pocos, tan pocos, que me ahogo.

J. Ortega y Gasset, *El Espectador*.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 148.

⁸⁶ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 66.

⁸⁷ L. Sáez Rueda, *Ser errático...*, op. cit., p. 148.

⁸⁸ C.-G. Dubois, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, París, Larousse, 1973, p. 128.

⁸⁹ V. Jankélévitch, “Apariencia y manera”, op. cit., p. 70.

⁹⁰ B. García Ferrer, *Baltasar Gracián...*, op. cit., p. 183.

⁹¹ P. Cerezo Galán, “*Homo duplex...*”, op. cit., p. 412.

⁹² Cf. V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, París, Seuil, 1980, p. 14.

⁹³ S. Trejos, “Las apariencias en Vladimir Jankélévitch”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica XXXI/76*, 1993, pp. 255-261; p. 257.

Bibliografía

- Ascari, P. y Velotti, S., “L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico di Gilles Lipovetsky e Jean Serroy”, *Iride* 2, 2018, pp. 395-408.
- Baudrillard, J., *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.
- Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1991.
- Bentham, J., *El panóptico*, Madrid, La Piqueta, 1989.
- Berardi, F., “Patologías de la hiperexpresión”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 76, 2007, pp. 55-63.
- Brea, J. L., “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen”, en *Cultura-RAM*, Barcelona, Gedisa, 2007, pp. 179-191.
- Buci-Glucksmann, Cr., *La raison baroque*, París, Galilée, 1984.
- Calabrese, O., *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze;Lucca, VoLo Publisher, 2013.
- Cantarino, E., “Cifras y contracifras del mundo: El ingenio y los grandes descifradores”, en M. Grande y R. Pinilla (eds.), *Gracián: Barroco y modernidad*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas, 2004, pp. 181-202.
- Castro, E., “Biopolítica: de la soberanía al gobierno”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 34/2, 2005, pp. 187-205.
- Cerezo Galán, P., “*Homo duplex*: el mixto y sus dobles”, en J. F. García Casanova (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 303-342.
- Chozza Armenta, J., *La supresión del pudor y otros ensayos*, Sevilla, Thémata, 2020.
- D'Ors, E., *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 2002.
- Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Deleuze, G., *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Derrida, J., *Politiques de l'amitié*, París, Galilée, 1994.
- Diodato, R., *Estetica del virtuale*, Milán, Bruno Mondadori, 2005.
- Dubois, C.-G., *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, París, Larousse, 1973.
- Echeverría, B., “La «modernidad americana» (claves para su comprensión)”, en B. Echeverría (comp.), *La americanización de la modernidad*, México, Era, 2008, pp. 17-49.
- , *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- , *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010.
- Egido, E., *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Barcelona, Acontilado, 2014.
- Foucault, M., *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1986.
- , *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- García Casanova, J. F., “La apariencia en Gracián”, *Conceptos. Revista de Investigación Graciana* 2, 2005, pp. 25-51.
- García Ferrer, B., *Baltasar Gracián: filósofo de la vida humana*, Madrid, Guillermo Escolar, 2023.
- , *La época del malestar. Una crítica de patologías en el “tecnocapitalismo” mundializado*, Madrid, Funcas, 2019.
- , “La filosofía y la actualidad de la revolución. Indagaciones alrededor del ‘ethos barroco’ en Bolívar Echeverría”, *Isegoría. Revista de Filosofía moral y política* 67, 2022, e18.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- , *El Criticón*, Madrid, Cátedra, 2000.
- , *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Harcourt, B., *La société d'exposition. Désir et desobéissance à l'ère numérique*, París, Seuil, 2020.
- Heidegger, M., “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 63-90.
- , *Serenidad*, Barcelona, Serbal, 1989.
- Jankélévitch, V., “Apariencia y manera”, *Cuaderno Gris* 1, 1995, pp. 76-87.
- , *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, París, Seuil, 1980.
- , *Philosophie Premiere. Introduction a une philosophie du (presque)*, París, Presses Universitaires de France, 1954.
- Kumitzky, H. y Echeverría, B., *Conversaciones sobre lo barroco*, México, UNAM, 1993.
- Lazzarato, M., “Immaterial labour”, en P. Virno y M. Hardt (eds.), *Radical thought in Italy: A potential politics*, Mineápolis:Londres, University of Minnesota Press, 1996, pp. 133-147.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J., *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Loyola, I. de, *Ejercicios espirituales*, Bilbao, Mensajero, 1991.
- Maravall, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Moreno Pestaña, J. L., *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios*, Madrid, Akal, 2016.
- Pelegrín, B., “La retórica ampliada al placer”, *Diwán* 8-9, 1980, pp. 35-80.
- Rodríguez de la Flor, F., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- Rousset, J., *La literatura de la edad barroca en Francia. Circe y el pavo real*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Sáez Rueda, 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* 35/1, 2018, pp. 51-75.
- , “La experiencia de lo trágico y la crisis del presente”, en P. Peñalver y J. L. Villacañas (eds.), *Razón de Occidente. Textos reunidos para un homenaje al profesor Pedro Cerezo Galán*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 361-383.
- , *Ser errático. Una ontología crítica de la sociedad*, Madrid, Trotta, 2009.
- Sarduy, S., *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
- Tintelnot, H., “Annotazioni su l'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco”, en E. Castelli (comp.), *Retorica e barocco*, Roma, Bocca, 1955, pp. 233-241.
- Trejos, S., “Las apariencias en Vladimir Jankélévitch”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* XXXI/76, 1993, pp. 255-261.

- Villacañas Berlanga, J. L., “El Esquema Clásico en Gracián: continuidad y variación”, *Eikasía. Revista de Filosofía* 37, 2011, pp. 211-241.
- Weber, M., *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2002.
- Wölfflin, H., *Principios fundamentales de la historia del arte*, Barcelona, Espasa, 2011.
- Yousef Sandoval, L., “Imprescindibles fronteras: la construcción del «otro» en la filosofía de Jacques Derrida”, en L. Herrero Olivera y M. Urquijo Reguera (eds.), *Filosofía entre fronteras conceptuales y políticas: mónadas, exilio, refugios*, Madrid, Antígona, 2021, pp. 201-214.