



EL BARROCO Y NOSOTROS. PERSPECTIVA DEL BARROCO DESDE LA ONTOLOGÍA DE LA ACTUALIDAD

Javier de la Higuera
Universidad de Granada

EL ESPEJO DEL BARROCO

Es un hecho que el Barroco despierta nuestro interés en la actualidad. Y no parece que se trate sólo de la mera curiosidad intelectual, del mero afán de saber de los historiadores acerca de una época histórica o de un estilo artístico ya pasado. «Nos miramos en el espejo de la cultura barroca», ha dicho con acierto Benito Pelegrín, uno de los más importantes especialistas en el Barroco.¹ Entre nosotros el Barroco parece ejercer una auténtica fascinación, una extraña atracción que mezcla cercanía y absoluta distancia. En ocasiones, ha sido un auténtico enamoramiento, como en el caso de Eugenio D'Ors, que confesaba haberse llegado a enamorar de la categoría de Barroco, revestida del ropaje goethiano del «Eterno-femenino».² Quizás se trate de una llamada, como si el Barroco nos enviara desde su lejanía una señal que espera nuestra atención y nuestra respuesta. Como el atractivo canto de las sirenas, puede que el Barroco no nos seduzca por lo que fue sino por lo que promete que será. Somos atraídos por el Barroco como desde el exterior, desde un afuera vacío con respecto a nuestra interioridad que, al ser atraída por él, sin embargo, se llena también de exterioridad. O quizás como lo seríamos por nuestro compañero o nuestro doble,

¹ *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000, p. 56.

² D'ORS, E., *Lo barroco*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002, p. 21.

que nos atraería intensa pero siniestramente.³ Pues bien, tendríamos que preguntarnos qué relación hay entre el Barroco y nosotros, preguntarnos por las razones de nuestra curiosidad y atracción por él. Cuestionar si esa atracción justifica que nos denominemos «neobarrocos» a nosotros mismos y «Neo-barroca» a nuestra época.

El marco filosófico en el que se quieren plantear estas cuestiones es el de lo que podemos llamar, con una denominación que procede de Michel Foucault, «ontología de la actualidad». Se trataría de pensar, no qué es el Barroco en sí mismo, sino cómo puede el Barroco ayudarnos a iluminar nuestro presente, a responder a la pregunta «qué somos nosotros mismos», desde un análisis del *a priori* histórico eventual de nuestra actualidad que nos permita operar reflexivamente sobre ella. Evidentemente, ello supone una torsión de la pregunta por el Barroco hacia nosotros y, al mismo tiempo, una polarización de nuestra problematización filosófica actual hacia el Barroco. Si la filosofía moderna ha podido definirse en gran medida como la que se hace la pregunta «¿Qué es la Ilustración?», después de que fuera lanzada en 1784, nuestra actualidad filosófica podría quizás cifrarse en la pregunta «¿Qué es el Barroco?», y en el propio hecho de que estemos aquí planteándola.⁴ De ello puede que dependa nuestra propia existencia, la del nosotros más o menos difuso al que creemos o queremos pertenecer, del que pensamos habernos desprendido o estar desprendiéndonos.

Pero de ese cuestionamiento nuestro por el Barroco depende también su misma existencia. En su ensayo sobre Leibniz y el Barroco,⁵ Deleuze plantea el problema en toda su radicalidad: el Barroco podría no existir, basta para ello no inventar su concepto. El concepto que el pensador francés inventa como razón de ser o de existir del Barroco es, como es sabido, el de pliegue. Además de darle existencia, a su juicio ese concepto permite extender el Barroco fuera de sus límites históricos precisos y aplicarlo, por ejemplo, a H. Michaux o a P. Boulez.⁶ No nos asustemos por esta apelación a la libre invención o creación de conceptos, ya que la filosofía no ha hecho nunca otra cosa desde que es filosofía: lo que permite que nuestras invenciones conceptuales sean algo distinto de una vana divagación o expresión de un mero prejuicio, es que responden a problemas, son requeridas por ellos y permiten que esos

problemas sean capaces de conformar y transformar nuestra realidad.⁷ Aquí quisiera contribuir a formular algunos de esos problemas.

Quizás con un afán también creador o innovador pero, por su equipaje metafísico esencialista, en el polo opuesto a Deleuze, E. D'Ors había planteado casi a comienzos del siglo xx su concepción de «lo barroco» como una categoría intemporal, un «eón» (según una denominación neoplatónica), que puede encarnarse en momentos distintos de la Historia y que, de hecho, según D'Ors, lo hace alternando con el eón clásico en un retomar que constituye una constante histórica.⁸ La idea quizás poéticamente interesante de una pugna de potencias ahistóricas es, desde el punto de vista filosófico, algo para nosotros insostenible. La opción no es tampoco, sin embargo, caer en la positividad de los hechos históricos, artísticos o culturales, entre los cuales encontraríamos a lo sumo «un aire de familia». El Barroco como un concepto indutivo, una mera forma abstracta, se podría aplicar a la actualidad sólo como una analogía más o menos aproximada. Es, según creo, el enfoque que Omar Calabrese ha seguido en su conocido trabajo sobre la estética actual.⁹ Su obra *La era neobarroca* (1987) ha sido responsable en gran medida del nuevo interés por el Barroco pero, más allá de ello (y de su valor en el ámbito de la estética o de la semiología, que no quisiera en absoluto negar), deja precisamente donde estaba, en la sombra, la cuestión filosófica que nos exige pensar quiénes somos: quiénes somos, nosotros, que nos llamamos «neobarrocos» a nosotros mismos.

Para que el problema emerja y la cuestión del Barroco tenga algún sentido para la filosofía, es necesario que su concepto sea el de un acontecimiento fechado temporal e históricamente pero, al mismo tiempo, dotado de una determinada espectralidad: como un fantasma, sería capaz de reaparecer sin llegar a tener por ello la sustancialidad de una cosa entre las cosas y, quizás, sin haberla tenido nunca; sería un efecto, una *retombée*, como la llama Severo Sarduy, que sin embargo no tendría en su origen causa propia asignable.¹⁰ Como se sabe, Derrida ha analizado la herencia de Marx en estos términos de espectralidad, hasta el punto de definir o inventar una nueva disciplina, la «fantología» (*fantologie*), que, en sustitución de la ontología, podría pensar de modo más potente que ésta la lógica de esas remanencias de lo que no existe positivamente.¹¹

³ Se puede leer sobre este tema de la atracción como experiencia de la exterioridad o del Afuera, FOUCAULT, M., *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988 (tr. M. Arranz).

⁴ Sobre este sentido de la pregunta «¿Qué es la Ilustración?», puede verse FOUCAULT, M., *Sobre la Ilustración* (trad. de J. de la Higuera, E. Bello y A. Campillo), Madrid, Tecnos, 2003, p. 72. Sobre el sentido de la «ontología de la actualidad» me permito remitir a mi estudio preliminar al citado libro.

⁵ *Le plie. Leibniz et le Baroque*, Minuit, 1988 (trad. de J. Vázquez y U. Larraceleta, Barcelona, Paidós, 1989).

⁶ Véase *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, ed. española citada, p. 49.

⁷ «Todo concepto remite a un problema, a unos problemas sin los cuales carecería de sentido, y que a su vez sólo pueden ser despejados o comprendidos a medida que se vayan solucionando...» DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993 (trad. de T. Kauf), p. 22.

⁸ Ver, en especial, «La querrela de lo barroco en Pontigny», donde con ocasión de la reunión convocada en 1931 en la Abadía de Pontigny para tratar sobre el

Barroco, D'Ors sintetiza sus ideas más importantes al respecto (en *Lo barroco...*, pp. 63-101).

⁹ *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989; ver en especial, sobre el estatuto de los conceptos de barroco y neobarroco, el capítulo primero.

¹⁰ Ver de SARDUY, S., *Barroco*, Paris, Seuil, 1975, pp. 13-4; «Une nouvelle instabilité», en BUCI-GLUCKSMANN, C., LOURENÇO, E. et alii., *Le baroque littéraire. Théorie et pratiques*, Paris, Fondation Calouste Gulbekian, 1990, pp. 35-46; «El Barroco y el neobarroco», en FERNÁNDEZ MORENO, C. (coord.), *América Latina en su literatura*, México-París, Siglo XXI/Unesco, 1972, pp. 167-184. Sobre la interpretación del «efecto barroco» en Sarduy, ver MALCUZYNSKI, P., «El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)», *Cráteres*, La Habana, julio-diciembre 1994, pp. 131-170.

¹¹ Véase *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1998 (trad. J. M. Alarcón y C. de Peretti), pp. 24 y 64.

Fantología u ontología, se trataría para nosotros de pensar el Barroco como un acontecimiento, no como una esencia o una sustancia. Todo en él es histórico y singular, sin duda. Pero, al mismo tiempo, su historicidad no puede ser entendida como la de lo que está presente ante nosotros. En su concepto habría de entrar, junto a lo presente, lo ausente, al lado de lo que hay en el mundo, lo que lo abre a un exterior que siempre está, sin embargo, dentro de él. Veamos cómo el Barroco es el nombre de ese hueco que marcha con el mundo.

LA BRECHA ENTRE PASADO Y FUTURO

Hanna Arendt habla en su obra *Entre el pasado y el futuro* (1961) de ciertos momentos en la Historia en que se abre una brecha. El punto de partida de la pensadora es una cita del poeta francés René Char, que dice «nuestra herencia no proviene de ningún testamento», y que está referida a la experiencia de los que participaron en la Resistencia a la ocupación nazi y a cómo, cuándo ésta cesó, esos que habían arriesgado su vida en la lucha volvieron a la normalidad con el sentimiento de una enorme pérdida de libertad y de verdad.¹² Los protagonistas, sin embargo, no sabían siquiera denominar lo que habían perdido, no podían transmitir el relato de lo ocurrido. ¿Cómo interpretar esta experiencia de ruptura o de discontinuidad? Arendt: «...ese extraño período intermedio que a veces se inserta en el curso histórico, cuando no sólo los últimos historiadores sino los actores y testigos, las propias personas vivas, se dan cuenta de que hay en el tiempo un interregno enteramente determinado por cosas que ya no existen y por cosas que aún no existen. En la historia, esos interregnos han dejado ver más de una vez que pueden contener el momento de la verdad.» (*op. cit.*, p. 15). Esa realidad activa (incluso «...la parte más vital y vigorosa de la realidad», *op. cit.*, p. 16) que surge del choque de las fuerzas del pasado y del futuro es lo que Arendt llama el pensamiento. En realidad, es propio de todo ser humano en toda época, podría decirse que un rasgo de la condición humana, vivir en el intervalo, erigirse a sí mismo en ese espacio sin dimensiones a partir de su particular y novedosa composición de pasado y futuro. Es lo que, como Arendt recuerda, San Agustín ha llamado *initium*, para distinguirlo del *principium*. El primero supone la introducción de la novedad en la Historia, la capacidad específicamente humana de comenzar y de hacer historia viviendo en el tiempo y reactualizando o produciendo temporalidad. El principio es sin embargo el comienzo propio de la creación, ámbito en el que nada nuevo acontece y que giraría eternamente en círculo si el ser humano no existiera.¹³

La brecha entre pasado y futuro con frecuencia se limita al ámbito de experiencia de los que hacen del pensamiento su actividad fundamental, quedando suturada para la mayoría gracias a la tradición. Pero en ocasiones, cuando la tradición se desmorona, esa brecha se convierte, dice Arendt, en «una realidad tangible y en perplejidad para todos», en «un hecho de importancia política» (*Entre pasado...*, p. 20). Una

«realidad tangible»: la brecha misma, el vacío, como realidad manifiesta. Parece claro que no se puede tratar de una realidad del mundo, de una cosa más, sino sólo de aquel espacio, llamémosle ontológico, en que se produce la novedad histórica y el mundo está abierto a su propia creación. Y no hablamos de algo que sólo ocurra en la mente de un filósofo. Hablamos de un espacio vacío y creador que se hace patente o visible en el mundo y como mundo. Como si en ese momento del tiempo un mundo histórico se experimentara como estando sobre el vacío y quisiera servirse de él, única realidad para él existente, acomodándolo y disponiéndolo, para instalarse en él de modo estable. La hipótesis que aquí se quiere desarrollar es que tanto el siglo xvii como la actualidad son momentos históricos instalados de ese modo en la brecha entre pasado y futuro, momentos de una apertura histórico-ontológica. Barroco y Neobarroco dan nombre por igual a esa brecha y al dispositivo que permite instalarse en ella.

NOLI ME TANGERE

Recordemos la escena del Evangelio de San Juan en la que Jesucristo, ya resucitado, se le aparece a María Magdalena. De entrada, ella lo ve pero no lo reconoce. Cuando él la llama por su nombre, se da cuenta con emoción de quién es y posiblemente se lanza hacia él para abrazarlo. En ese momento, Jesús le dice: «noli me tangere», «no me toques». La escena ha sido representada innumerables veces por pintores de casi todas las épocas, entre ellos Rembrandt, Durero, Tiziano, Corregio o Alonso Cano. En casi todos los cuadros que representan esa escena, muchos de ellos titulados simplemente *Noli me tangere*, destaca el motivo del gesto de contacto o, mejor, de no contacto, de los dos personajes, símbolos de los dos reinos, la naturaleza y la gracia. E. D'Ors se ha referido en particular al *Noli me tangere* de Corregio que está en el Prado considerando el gesto indeciso y contradictorio allí representado «...verdaderamente un algoritmo del Barroco».¹⁴ Para D'Ors, lo que se simboliza allí es un elemento formal de la categoría del Barroco: la reunión en un solo gesto de intenciones contradictorias, expresión de un espíritu «en estado de ruptura interior».

Más allá de la justeza o no de los presupuestos hermenéuticos de D'Ors (lo barroco es el espíritu imitando a la naturaleza; lo clásico, el espíritu imitando al espíritu), ciertamente esa imagen plástica parece expresar bien la experiencia del mundo propia del Barroco. El siglo xvii europeo es el momento en que empieza a sentirse una ruptura entre la tierra y el Cielo, que provoca un sentimiento de verdadero vaciamiento y descentramiento del mundo. A ello contribuyen factores históricos muy específicos conocidos por todos (mencionaré sólo dos): la empresa de conquista y colonización del Nuevo Mundo, en un proceso de auténtica mundialización europea, y la revolución científica copernicano-galileana, que acaba de abrir el mundo natural a la total disposición tecno-científica. Estos complejos acontecimientos confluyen en un único proceso de infinitización del mundo, geográfica, astronómica, mental,

¹² «Prefacio: la brecha entre el pasado y el futuro», *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península, 1996 (trad. de A. Poljak).

¹³ Véase ARENDT, H., *El concepto de amor en San Agustín*, Madrid, ed. Encuentro, 2001 (trad. A. Serrano de Haro), pp. 81-82.

¹⁴ D'ORS, E., *Lo barroco...*, p. 37; véase el parágrafo titulado «En el Prado otra vez. El *Noli me tangere* de Corregio» (pp. 117-118).

que tiene como efecto la absolutización de su inmanencia y la expulsión de la trascendencia divina, consumando la ruptura entre el mundo de la naturaleza y el de la gracia. La infinitud empírica es la otra cara del cierre metafísico del mundo sobre sí mismo. Marcel Gauchet ha estudiado en su obra *Le désenchantement du monde* (1985) cómo el concepto de infinito ha sido el operador de ese cierre del mundo y de su efectiva autonomización:¹⁵ un mundo cuya infinitud sirve como forma delimitadora de un ámbito de interioridad todavía referido, aunque globalmente, en su misma clausura y por tanto negativamente, a su sentido o fundamento trascendente, que sin embargo le es absolutamente exterior. En un mundo configurado de esa forma, ya no se busca a Dios entre las cosas, sino que su testimonio y presencia son de orden negativo, en tanto que Dios ausente.

Se trata de un mundo único que sustituye los dos mundos por la casa de dos plantas, «aportación barroca por excelencia», según Deleuze. En Leibniz se encuentra la idea de dos mitades del mundo que es, a juicio de Deleuze, no la reformulación sino la «puesta en cuestión» de la tradicional idea de los dos mundos. Las dos mitades corresponderían a un solo mundo en el que ya no puede saberse dónde acaba lo sensible y dónde comienza lo inteligible. Un solo mundo pero que contiene una riqueza y variedad infinitas. Ese mundo único se ha expresado como en cifra en la casa de dos plantas, un lugar de puro adentro, interior sin exterior, como lo son la celda, la sacristía, la iglesia o el teatro, lugares en los que todo lo que hay que ver está adentro. Ese interior tiene como correlato un exterior sin interior: la fachada completamente independiente del interior del edificio, con puertas y ventanas y todo tipo de orificios que, sin embargo, no comunican con el interior.¹⁶

Se trata de una conversión del cosmos en *mundus*, que sólo ha sido posible por la disyunción entre lo terrestre y lo celeste, resultado del proceso que Gauchet ha denominado de «despliegue completo de la trascendencia» (*op. cit.*, p. 130). En el orden de los asuntos humanos, ha hecho posible la configuración de un espacio autónomo en el que florecen los nuevos lazos sociales individualistas. De modo que la absolutización cristiana de lo divino es, al mismo tiempo, la manera de la salida de la determinación religiosa: el cristianismo como «religión de la salida de la religión», dicho con la feliz expresión del autor francés.¹⁷ Y una vuelta más de tuerca, en que Gauchet y Arendt convergen: la

autonomización de la inmanencia es al mismo tiempo la «alienación del mundo» (Arendt) por la caída del mundo público común a impulsos del proceso económico moderno y del auge de la racionalidad social.¹⁸ *Noli me tangere* expresa, pues, la imposibilidad de tocar a Dios en el mundo pero también la dificultad de tomar contacto con la realidad en un mundo sin Dios donde la sustancialidad de las cosas ha empezado a evaporarse.

EL DISPOSITIVO BARROCO

La escisión y descentramiento del mundo es algo que había experimentado ya el Renacimiento y su expresión formal es el Manierismo. Su resultado es, como ha señalado C.G. Dubois, «la ruptura de la *harmonia mundi*».¹⁹ La brecha de ese modo abierta es el lugar en que se encuentra el siglo XVII. El Barroco no será sólo la expresión de ese conflicto, sino el intento de resolverlo rellenando esa brecha y haciendo de ella un mundo habitable. El mundo ha perdido, con la retirada de su fundamento trascendente, también su propia entidad, su positividad, de manera que hay que construirlo tanto del punto de vista de su objetividad cognoscitiva como de su realidad práctica transformable. Para designar ese aspecto constructivo o productivo, esencial al Barroco, quisiera proponer el término de «dispositivo»: el Barroco sería el dispositivo histórico de construcción del mundo en un mundo cerrado sobre sí y vaciado.

Y en primer lugar, una aclaración sobre el significado del término dispositivo, un término que ha sido empleado por Foucault en sus análisis histórico-filosóficos. El autor francés ha reservado el nombre de dispositivo a un conjunto complejo y abierto articulado en torno a tres ejes, saber, poder, subjetividad, que mantienen entre sí relaciones productivas. De tal modo que, por ejemplo, determinadas formas de saber o de verdad tienen efectos de poder; ciertas relaciones de poder producen campos de saber, a través de los cuales ellas mismas se ejercen; determinadas configuraciones de saber-poder dan lugar a una constitución de los sujetos cuya mismidad está atravesada por la exterioridad de esos acontecimientos, al tiempo que es capaz de ejercer una acción que modifique los equilibrios previamente existentes.²⁰ Los dispositivos son interacciones de acontecimientos singulares que dan

¹⁵ «Precisemos bien, con el fin de prevenir todo equívoco: un mundo *metafísicamente* cerrado sobre sí mismo es un mundo *físicamente* infinito. El cierre ontológico de la esfera de los hombres va de la mano con su apertura material. El infinito es el instrumento y el elemento mismo del cierre: allí donde se vaya, tan lejos como se pueda transportar con el pensamiento, siempre se estará en el interior del universo físico. El infinito, en otros términos, es nuestra *prisión...*», *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985, p. 413.

¹⁶ Véase Deleuze, G., *op. cit.*, pp. 44, 79, 89, etc. La armonía entre exterior e interior es posible precisamente por la distinción de los dos pisos y la asignación del piso de abajo a la fachada, que se extiende por su materia pesada, y del piso superior a un interior ingravido y cerrado. Los dos pisos, marcados por los vectores señalados por Wölfflin y D'Ors: el hundimiento abajo y el empuje hacia lo alto. Presentes también en la pintura, por ejemplo, en *El entierro del Conde Orgaz*, de El Greco, o en *El Juicio Final* de Tintoretto.

¹⁷ Véanse, en la obra citada de Gauchet, las páginas 197-208 («La religion de la sortie de la religion») y las pp. 110-111 y 129-130.

¹⁸ Gauchet: «Con la retirada de Dios, se podría resumir, el mundo, de intangiblemente *dado* que era, deviene *por constituer*. Dios devenido Otro con respecto al mundo, es el mundo deviniendo Otro para el hombre. Doblemente: por su objetividad en el plano de la representación, y por su transformabilidad en el plano de la acción.» (GAUCHET, M., *Le désenchantement...*, p. 189). Véase de ARENDT, H., *La condición humana*, capítulo VI: «La "vita activa" y la época moderna», Barcelona, Círculo de Lectores, 1999 (trad. R. Gil Novales), pp. 331 y ss.

¹⁹ DUBOIS, C. G., *Le baroque en Europe et en France*, Paris, P.U.F., 1995, p. 40; ver también HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, v. II, Madrid, Guadarrama, 1971 (trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes), caps. VI y VII.

²⁰ Véase, de entre las muchas referencias posibles: *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité, I*, Paris, Gallimard, 1976, cap. IV: «Le dispositif de sexualité» (trad. española en ed. Siglo XXI). Ver también la primera redacción a la introducción general de *Histoire de la sexualité en Dits et écrits*, v. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 578-584.



Sagrario de la Catedral, Granada.

lugar a configuraciones también eventuales; son responsables de una auténtica producción de lo nuevo, es decir, de la generación de acontecimientos irreductibles a los objetos o entes definidos en el mundo positivamente existente.²¹ Es lo que Foucault ha estudiado en relación con el dispositivo actual de la sexualidad o con el que ha producido la locura en el XVIII-XIX. El dispositivo Barroco sería una estrategia anónima, mucho más amplia que las mencionadas, de restauración o de creación del mundo. Mucho más que una mera superestructura y otra cosa que un mero instrumento político, aunque participen en él elementos ideológicos, políticos, filosóficos, etc.²² Quisiera brevemente mostrar cuál es la lógica de ese dispositivo:

Siendo el concepto de infinito, como antes vimos, el operador del cierre y vaciamiento del mundo, es también el elemento en que el dispositivo barroco organiza su construcción: si ha causado el descentramiento, permitirá también el recentramiento del mundo. Y lo hace, por un lado, apropiándose en el orden de la representación. El infinito penetra por primera vez en la representación, en el pensamiento y el arte barrocos. Deleuze lo ha mostrado a propósito del concepto leibniziano de pliegue, auténtica función operatoria del Barroco. El pliegue aparece en muchos momentos históricos pero lo que caracteriza al Barroco es el «pliegue según pliegue», su liberación en el elemento formal del infinito.²³ Si en otros momentos, como en el Renacimiento, el infinito es, por ejemplo, en la perspectiva pictórica, principio constructivo, permanece sin embargo fuera del espacio de la representación, sometida aún a los cánones del arte greco-romano. En el Barroco se produce, como ha afirmado E. Trías, «la escenificación teatral del infinito», su conversión en algo representable o, mejor, en la propia formalidad de la representación, en lo que la hace ser tal, como si la representación tuviera que estar hecha de infinito para tener un sentido. Claro está, el infinito no se presenta como tal en la representación, pero siempre hay un elemento en ella que lo connota o señala: «Es acaso, dice Trías, una línea que atraviesa el cuadro en diagonal y que está oculta tras el trazado alineal y discontinuo del pincel barroco (...). Es, quizás, la espiral que se percibe en la parte pintada del interior de una bóveda. Es, en cualquier caso, una línea de expansión hacia el infinito.»²⁴ El infinito es eso invisible que falta en la representación visible y que sin embargo le permite (re)presentar. Podría decirse que el concepto de infinito se trascendentaliza al entrar en el ámbito de la representación: de ser, en el Renacimiento, algo *en el* mundo, entrecruzamiento y acumulación infinita de las semejanzas entre las cosas y entre ellas y las

palabras (empleo aquí los motivos foucaultianos de *Les mots et les choses*), el infinito se convierte en estructura *del* mundo. Se coloca en el XVII del lado de las estructuras que unifican la diversidad singular de las cosas y reducen la indeterminación de lo innumerable: armonización de las disonancias musicales, serie infinita convergente de carácter matemático.

Por otro lado, el concepto de infinito es apropiado en el orden de la acción humana o, si se quiere, de la praxis de la libertad. La infinitud de un mundo cerrado produce necesariamente la concepción de un proceso histórico infinito en el que la humanidad se construye como proyecto libre de sí. Las Ideas kantianas de la Razón son el ejemplo de esta correlación de apropiación especulativa del infinito, limitación de la experiencia y apertura del espacio de la libertad en la modernidad. Si el Barroco ha desplazado el dualismo metafísico a las mismas fronteras entre el mundo y su sentido, ha preparado de manera inevitable la clausura kantiana de la metafísica dogmática y la apertura, dicho con una expresión de P. Cerezo, de «una metafísica práctica de la historia».²⁵

Los análisis de Deleuze sobre el mundo como cono y como acontecimiento aportan algunas precisiones sobre la construcción barroca del mundo, que ayudan a caracterizar su dispositivo:

Si el mundo ha perdido su centro, la manera de recentrarlo es sustituyendo el centro del círculo por el vértice del cono. Es Leibniz quien proporciona su filosofía a ese mundo en cono.²⁶ La nueva unidad del mundo, perdida la centralidad circular, es la unidad por proyección que emana del vértice del cono. Como se sabe, las figuras cónicas son las que están afectadas por una curvatura infinitamente variable o pliegue. El cálculo infinitesimal va a permitir pensar en la posibilidad de encontrar una ley de la curva variable estudiando sus variaciones infinitesimales. «El mundo, afirma Deleuze, es la curva infinita que toca en una infinidad de puntos una infinidad de curvas, la curva de variable única, la serie convergente de todas las series» (*op. cit.*, p. 37).

Este mundo, ahora concebido como un cono, es un mundo hecho de acontecimientos. El cierre del mundo en su inmanencia había diseminado una polvareda de hechos. Y el dispositivo barroco no va a basarse en otra cosa que en los propios acontecimientos para llevar a cabo su construcción. De ese modo, el mundo barroco es el mundo del

²¹ Es un aspecto éste, el de la producción de lo nuevo, especialmente destacado por Deleuze, en su interpretación del dispositivo foucaultiano. Ver: «¿Qué es un dispositivo?», en BALIBAR, E., DELEUZE, G., *et alii.*, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Paidós (trad. A. L. Bixio), pp. 155-163; *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987 (trad. J. Vázquez), pp. 63 y ss.

²² El enfoque del Barroco de J. A. Maravall desde la historia social ha subrayado estos aspectos quizás excesivamente. Véase su, por otra parte, magnífico libro *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, en especial el cap. 2 y las pp. 68, 88, 91, 489, etc. Las muy diversas calificaciones que ha merecido el Barroco, como «estratagema» (Dubois), «maquinación» (Rodríguez de la Flor), como «máscara» (Malczuzynski) o «intento loco» (Pelegrin), parecen responder a este rasgo histórico-político que parece esencial.

²³ Ver *El pliegue. Leibniz...*, p. 11.

²⁴ TRÍAS, E., «Escenificación del infinito (interpretación del Barroco)», *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 169; ver en general las pp. 161 y ss.

²⁵ CEREZO, P., «Un paralelo entre Kant y Feuerbach (De la "Crítica de la Razón pura" a "La esencia del cristianismo")», *Revista de Filosofía*, 2.^a serie, II, enero-junio, 1979, p. 9. Como se sabe, la culminación de esta «metafísica práctica de la historia» es la metafísica hegeliana, en la que la «muerte de Dios» no significa otra cosa que la desaparición de la separación de Dios con respecto al mundo, la muerte de la esencia divina como abstracción y, correlativamente, la de lo finito que quiere mantenerse al margen de la vida divina infinita: Hegel está, de ese modo, en las antípodas del Barroco.

²⁶ Ver *El pliegue. Leibniz...*, pp. 162-163.

Manierismo opuesto al esencialismo. Los predicados incluidos en la noción de un sujeto son siempre acontecimientos señalados por un verbo, no atributos reducibles a una esencia: no «el árbol es verde» sino «el árbol verdea...». Deleuze deduce de este carácter eventual o manierista del mundo barroco dos aspectos que son visibles en la plástica de las obras de arte barrocas: a) Por un lado, la omnipotencia del fondo sombrío, del que surgen las maneras, opuesto a la claridad de la forma. De ahí el nuevo régimen de la luz y los colores, que es el claroscuro: «...las cosas surgen del plano del fondo, los colores brotan del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura, las figuras se definen por el recubrimiento más que por su contorno» (*op. cit.*, p. 47); de ahí también la idea leibniziana del fondo sombrío de la mónada, conjunto de todas las percepciones posibles, que constituye una especie de inconsciente o impensado en el entendimiento finito.²⁷ b) Por otro lado, la espontaneidad y fluidez de las maneras (que sustituye a la afirmación de un atributo sólido y constante para la sustancia, propia del esencialismo) expresa el privilegio del presente viviente sobre el pasado, la posibilidad de la producción de novedad, pero también el hecho fundamental de que el sí mismo del sujeto se constituye como inquietud: el mundo está presente en él en forma de infinitas pequeñas percepciones, infinitas sollicitaciones que describen un movimiento cuya unidad se determina de modo interno.²⁸

La variedad infinita del mundo lo es, pues, de un único mundo, como antes veíamos, pero es una variedad sometida a la unidad espiritual que por proyección se comunica a lo existente. El concepto musical de armonía da la clave para entender esa unidad: la unidad armónica, de carácter vertical, se proyecta sobre el mundo unificándolo en acordes y reduciendo las disonancias horizontales del mundo en una consonancia superior. Esa unidad armónica no es la mera afirmación de lo uno sobre lo múltiple, o de lo infinito sobre lo finito, sino, afirma Deleuze «...la que permite pensar lo existente como derivando de lo infinito» (*op. cit.*, p. 165). Si bien el mundo se ha revelado como una dispersión de acontecimientos, lo propio del Barroco es proporcionar a éstos una unidad colectiva de carácter espiritual. De nuevo, Deleuze lo formula con mucha claridad: «...lo propio del Barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, lo propio del Barroco es *realizar* algo en la ilusión misma, o comunicarle una *presencia* espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva.»²⁹

²⁷ Véase Deleuze, G., *ibid.*, p. 116. En la p. 113: «¿Cómo un dolor podría seguir a un placer si mil pequeños dolores o más bien semidolores, que van a reunirse en el dolor consciente, no estuvieran ya dispersos en el placer?».

²⁸ Ver *ibid.*, p. 77.

²⁹ *Ibid.*, p. 160. En Leibniz, por ejemplo, la mónada es la unidad armónica que encierra en su punto de vista el mundo entero y es el espejo inverso de Dios (1/?).

³⁰ Véase sobre ello FOUCAULT, M., *Las palabras, las cosas*, México, Siglo XXI, 1986 (trad. E. C. Frost), p. 41.

³¹ Hace tiempo que esa obra ha dejado de verse como un mero tratado de estética literaria y ha comenzado a interpretarse desde su carácter filosófico radical. Pueden citarse en este sentido, entre otros muchos nombres, los de E. Hidalgo-Serna, J. M. Ayala y B. Pelegrín. Mario Perniola ha señalado la dificultad que tiene para nosotros entender la teoría graciana de la agudeza a causa precisamente de la estética moderna (ver PERNIOLA, M., *Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*, Murcia, Cendeac, 2005, p. 139).

«EL MUNDO ES UN ZERO...»: EL ARTE DE INGENIO DE GRACIÁN

El punto de partida de B. Gracián, así como el reto al que se enfrenta, está magníficamente expresado por el aforismo 211 del *Oráculo manual*: «Este mundo es un zero: a solas, vale nada, juntándolo con el Cielo, mucho» (Ed. Cátedra, p. 218). Gracián es ejemplo especialmente importante de lo que hemos llamado el dispositivo barroco por su intento de construcción del mundo a instancias de la potencia ontológica por excelencia del Barroco: el ingenio. A diferencia de otras formas de conocimiento, como por ejemplo la *divinatio* renacentista,³⁰ que permiten descubrir la presencia de Dios en las criaturas, el ingenio es precisamente conocimiento de un Dios ausente. Desde este punto de vista, en *Agudeza y arte de ingenio* (1648) encontramos, más allá de su aportación estética y literaria, una propuesta ontológica.³¹

Si el ingenio había sido universalizado y elevado por Luis Vives a origen y fuente de toda excelencia humana en el mundo,³² Gracián va a conducirlo casi más allá de los límites del mundo. Eso supone, en primer lugar, hacer del arte de ingenio mucho más que una retórica, la cual queda ahora subordinada a él: las figuras retóricas son sólo el material con el que trabajan las figuras del ingenio y al que éstas dan alma o vida.³³ La cualidad propia de las figuras de ingenio es la agudeza (semejante, dice Gracián, a lo que es la hermosura para la vista o la consonancia para el oído: ver discurso II), un aspecto eminente de la Belleza que, Gracián, en una acepción platónica, entiende como perfección ontológica. Cuando en el discurso II de la *Agudeza* se afirma que «No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura» (ed. cit., p. 54), Gracián no está limitando el ingenio a la mera belleza,³⁴ sino ampliando el campo de la verdad y lo natural, es decir, de la verdad intramundana, a la bella verdad o verdad ontológica: la agudeza como «artificio superlativo» es, dice Gracián, «vislumbre de divinidad».³⁵

La agudeza es definida como correlación armónica,³⁶ aunque no meramente visible o sensible, sino inteligible y señal de Perfección. Representa la dimensión armónica vertical de la que antes hablábamos, unificadora de la variedad del mundo. Las agudezas surgen, en primera

³² Véase HIDALGO-SERNA, E., Introducción a VIVES, L., *El arte retórica*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. XIX.

³³ «Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte tiene por materia sobre que echa el esmalte de su artificio.» (Disc. XX, ed. Clásicos Castalia, p. 204).

³⁴ Véase PELEGRIN, B., «La retórica ampliada al placer», *Diwan*, n.º 8/9, 1980, p. 55.

³⁵ «La valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio, sol de este mundo en cifra, si no rayo, vislumbre de divinidad» (*Héroe*, primor III).

³⁶ «Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento.» (Disc. II., p. 55).

instancia, de las circunstancias o contingencias, definidoras del ámbito en que se producen las relaciones concretas entre las cosas singulares. Esas circunstancias son la variedad, las maneras del mundo, y representan el polo óptico, empírico, que junto con el ontológico o trascendental de la perfección/unidad, constituye el mundo.³⁷ Pero entre esos dos polos hay una total correlación: al expresar la infinitud horizontal de las relaciones entre los existentes singulares, la agudeza está al mismo tiempo y realmente reflejando la otra infinitud, la divina, ausente del mundo. El ingenio sería, entonces, el acto de pensar lo existente como derivando de Dios, aunque falto de él. Y la agudeza, sería el guiño o mirada de reojo que el ingenio lanza al afuera divino del mundo.

Hay en esta teoría del ingenio una muy fina economía de la visibilidad y de la presencia. El ingenio crea conceptos en los que se «expresa» o expresa la correspondencia que se halla entre los objetos (discurso II) pero su función más importante, como ya señalábamos antes, es ontológica. A través de determinados mecanismos de ocultación como el misterio, la dificultad o la contradicción, el ingenio produce una intensificación o «realce» de la agudeza. Ésta llega a su punta incandescente cuando se concentra en un «reparo» o problema que inquieta a la inteligencia y le da qué pensar. La ocultación como mecanismo de la agudeza produce un efecto de profundidad que, como ha mostrado M. Blanco, oscila entre la mistificación y la mística:³⁸ impresión o apariencia de que hay algo que pensar e intento de reflejarlo o de decirlo de modo negativo con el silencio de la ocultación. Así parece que lo que el ingenio crea a través de sus conceptos es un espacio, podría decirse «especulativo», en que el carácter apariencial de la representación es al mismo tiempo el lugar donde se da testimonio negativo de la realidad divina, ausente del mundo, el hueco donde se hace presente en tanto que ausente. La gran alegoría barroca, que es *El Criticón*, es el ejemplo del despliegue de ese mecanismo especulativo de construcción del mundo: allí se narra «la fábula del mundo como fábula»,³⁹ que para conseguir la revitalización espiritual del mundo debe llevar a cabo, al mismo tiempo, su nihilización más radical, de manera que en el extremo del absoluto inmundo, como por una especie de revolución del fundamento en la que la nada se troca en todo, empiece el mundo a mundanizar.

Este intento de Gracián de construcción del mundo muestra con especial claridad la dificultad o ambigüedad del dispositivo barroco: la construcción sólo puede hacerse, como dice Gracián, «juntando» al

mundo con el Cielo, sumando al «zero» una magnitud infinita. Al hacerlo, la edificación del mundo sólo se hace posible a través de su vaciamiento radical, la construcción sólo a través de una reducción a nada que cierra el mundo hasta el límite de la implosión.

EL BARROCO Y NOSOTROS

Es evidente que nuestro mundo no es el del Barroco. El mundo barroco era un mundo descentrado pero armónico, infinito pero determinado racionalmente por esa misma infinitud; el actual, sin embargo, es un mundo caracterizado por su ausencia de armonía, por una infinitud que es la de los existentes singulares, infinitamente finitos. El barroco todavía era un mundo creado distinto de su creador, que está situado en otra parte. Es quizás el último mundo que se concibe como referido globalmente a un afuera exterior y absoluto donde encuentra su sentido, donde, podría decirse, se halla el *Kosmotheoros* capaz de tener una visión unitaria del mundo. Es, por tanto, el último mundo en el que cabe preguntarse globalmente por su sentido. O, si se quiere, la «época de la imagen del mundo», empleando el conocido título de Heidegger. El mundo actual no puede ya ser pensado a partir de esta imagen de la absoluta exterioridad y su unidad se nos escapa. J.-L. Nancy lo ha expresado nítidamente: «Comprendemos hoy que el mundo es, al contrario, un medio en el cual uno se encuentra, y que sólo se puede aprehender desde el interior. Se está en un mundo y no ante él.»⁴⁰ El mundo actual, carente de unidad propia, tanto como de unidad por proyección, desunido con respecto a sí mismo, más caos que cosmos, quizás «caosmos», como lo ha calificado Deleuze, está constituido por acontecimientos singulares que se agrupan en series divergentes (coexistencia de mundos imposibles).⁴¹ Si el dispositivo barroco contribuyó enormemente a la edificación del mundo como proceso histórico, es decir, como sujeto de sí mismo, el mundo actual ha perdido también esa unidad teleológica. Ya no es posible una unidad derivada de su adecuación a una Idea o a un Fin.⁴² El sentido del mundo no reenvía para nosotros, por tanto, a nada fuera del mundo, sino al propio mundo como sentido.

Sin embargo, a pesar de estas diferencias irreductibles, el siglo XVII y la actualidad tienen algo en común: son momentos de cierre del mundo. En el XVII se trataba, como antes veíamos, de la constitución de una inmanencia absoluta, de un mundo objeto y sujeto con entidad

³⁷ E. Hidalgo-Serna ha interpretado la lógica del ingenio de Gracián, en este sentido, como un método de conocimiento que respeta la relatividad y concreción ontológica de los seres y que es, según él, alternativo al conocimiento racional. Esto plantea, sin embargo, una dualidad difícilmente sostenible entre racional/irracional, singular-universal, lenguaje-signo/lenguaje-imagen, etc. Los dos polos, el empírico y el trascendental permanecen en una tensión en la que difícilmente puede prescindirse de uno de ellos (véase HIDALGO-SERNA, E., *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 145, 153, etc.).

³⁸ Ver «El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza», *Criticón*, 43, 1988, pp. 13-36.

³⁹ Me permito remitir en este punto a mi trabajo «Lo insoportable de la verdad», en GARCÍA CASANOVA, J. F. (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, Universidad de Granada, 2003.

⁴⁰ NANCY, J. L., «El arte de hacer un mundo», en SÁEZ, L., HIGUERA, J. de la, y ZÚÑIGA, J. F. (eds.), *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 453-461; ver también del mismo autor, «Urbi et orbi», *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002, pp. 11-64.

⁴¹ Véase *El pliegue. Leibniz...*, pp. 176 y 108.

⁴² Ver NANCY, J. L., «El arte de hacer...», p. 461. En una conferencia pronunciada en Madrid en 1951, C. Schmitt hace un radical análisis del problema actual de la unidad del mundo y es interesante ver cómo, sin embargo, recae en el espejismo de pensar que la «singularidad infinita» de lo histórico puede aún ser salvada por acontecimientos absolutamente extra-mundanos, en lo que podría entenderse como un retorno al Barroco desde el Neobarroco (ver *La unidad del mundo*, Madrid, Ateneo, 1951, en especial pp. 36-37).

autónoma, aunque carente en sí mismo de sentido. En la actualidad, el cierre del mundo se produce a través de su unificación técnica y económica, y de la consiguiente extensión de la equivalencia general de todas las cosas, la monovalencia o sentido único de un aglomerado o «*glomus*». Si la actualidad es la época de la mundialización o globalización, también lo fue el siglo xvii. Entonces, coincidió con un proceso de mundanización y, en la actualidad, con un proceso de aglomeración.⁴³

En ese cierre del mundo, frente a él y, al mismo tiempo, contribuyendo a él, el dispositivo barroco consistía, como hemos visto antes, en señalar el lugar exterior desde el cual puede venirle su sentido al mundo. Rodríguez de la Flor ha mostrado cómo esa «re-semantización del mundo» es llevada al límite por el Barroco produciendo un auténtico cierre de la representación, especialmente manifiesto en España: inflación especulativa, inmovilización del saber, perversión del espacio académico, etc.⁴⁴ Pero, no olvidemos que la finalidad del dispositivo barroco era reanimar espiritualmente el mundo «juntándolo con el Cielo». La manera de llevar a cabo esa revitalización fue la febril puesta en representación del mundo con objeto de introducir en él lo que no se puede reducir a presencia dada y acabada. Toda representación presenta algo exponiendo su sentido o su valor pero la representación barroca pretendía, en cada representación particular, mostrar el sentido del mundo como tal y, para ello, ofrecía un sentido global y radicalmente ausente (*absens*), imposible de traducirse en presencia.⁴⁵ Dinámica de «sobre-representación» (Nancy) que acaba por cerrar el mundo a base de querer rellenarlo con una presencia ausente.

Esta ambivalencia, propia de una «cultura de la ambigüedad» (P. Cerezo) como es el Barroco,⁴⁶ tiene posiblemente que ver con un rasgo profundo del pensamiento ontoteológico, en cuya historia, el Barroco parece representar un momento especialmente importante. Como ha mostrado Heidegger, el pensamiento ontoteológico se caracteriza por representar el ser como ente presente, colocando en un afuera su fundamento y cerrando de ese modo el mundo como la totalidad acabada y autorreferencial de los entes.⁴⁷ Pero junto a ese movimiento de cierre, la ontoteología abraza un movimiento de apertura. J.-L. Nancy ha hablado, en este sentido, del carácter constitutivamente destructor o autodesconstrutor de la metafísica y del cristianismo: desde su interior mismo se produciría «...el movimiento de una desestabilización del sistema del ente en totalidad»,⁴⁸ lo que hace que el cierre o clausura pueda liberar una apertura o «desclausura» (*déclousion*). Esa exigencia de abrir el mundo introduciendo en él la alteridad opera

secretamente en las grandes construcciones metafísicas occidentales y puede que sea el lugar en que el espectro del Barroco retorne para nosotros (o quizás no se haya marchado nunca). María Zambrano ha llamado «piedad» a esa exigencia, aunque para nosotros no tiene por qué tener connotaciones religiosas sino que quizás define simplemente el ámbito de exterioridad propio del pensar.⁴⁹

El Barroco no ha sido otra cosa quizás que la intensificación de esta «esencia doble» o «bífida» (Heidegger) del cristianismo, su extrema-ción hasta casi la indiscernibilidad. El dispositivo barroco ha intentado abrir el mundo a su afuera y al mismo tiempo que respondía con ello a esa exigencia de alteridad constitutiva, su momento de des-clausura, estaba fortaleciendo el cierre sobre sí de un mundo de absoluta inmanencia separado de su sentido. Consciente de pertenecer a un mundo inmundo, el Barroco se enfrentó al reto de habitarlo. Para ello buscó los materiales con los que llevar a cabo su construcción en el reflejo que el Cielo tiene en el vacío del mundo, apoyándose en un Dios cuya verdad sólo se ofrece en el retiro de su presencia, que sólo puede aportar sentido quitándose al mundo.

El reto al que respondió el Barroco es el mismo al que nosotros debemos también responder: cómo habitar un mundo inmundo, como construir un mundo atravesado de nada. Habitamos el mismo espacio ontológico inhóspito, ese que hemos llamado con Arendt «la brecha entre pasado y futuro», pero ahora para nosotros la tarea de abrir el mundo a su afuera ya no puede significar buscar en el exterior del mundo, para encontrar allí su sentido. Para nosotros, responder a la exigencia incondicionada que define el pensamiento sólo puede significar abrir el mundo a su afuera inmanente, a su propio vacío o nada interior, e impedir que las cosas adquieran definitivamente la estabilidad y la presencia que, aunque requeridas por la gestión del vigente dispositivo tecno-económico global, nos impedirían producir en el mundo algo nuevo. Se trata para nosotros de abrir el mundo a la infinita finitud y singularidad de lo existente donde el mundo puede hacer mundo. Nuestra fascinación por el Barroco es su misma atracción por lo infinito, ahora convertido en el infinito del existir, en la nada que transita en todas las cosas. Nuestra tarea es pensar esa nada que da existencia al mundo y cuidar de que éste no se cierre o se rellene. Ya no pretendemos dotar al mundo de una presencia espiritual perdida sino que, al contrario, la tarea es quizás hacer que se desprenda de su excesiva presencia. Para ello, hemos de seguir pensando: preguntándonos por aquello que, como el Barroco, nos hace pensar.

⁴³ En el xvii se produce la «primera conciencia de una “mundialización”». Ver PELEGRIN, B., *Figures de l'infini...*, p. 22. Sobre el globo como *glomus*, ver NANCY, J.-L., *La création du monde...*, p. 14.

⁴⁴ Ver RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, prólogo y cap. 1: «La península metafísica. Crisis de las letras y decadencia general del saber en la España del Antiguo Régimen». Véase también sobre esta cuestión, PELEGRIN, B., *Figures de l'infini...*, pp. 244-245.

⁴⁵ Ver NANCY, J. L., «La représentation interdite», *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003. El autor francés, ha dedicado un ensayo al *Noli me tangere* precisamente en los términos de cómo la representación pictórica barroca

plantea la cuestión de la presentación de lo ausente en tanto que tal, afuera del mundo en el mundo. Ver *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003, pp. 68, 74-75, etc.

⁴⁶ CEREZO, P., «Homo duplex: el mixto y sus dobles», en GARCÍA CASANOVA, J. F. (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián...*, pp. 401 y ss.

⁴⁷ Véase HEIDEGGER, M., «Introducción a “¿Qué es metafísica?”» (1949), *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial (trad. H. Cortés y A. Leyte), p. 309.

⁴⁸ NANCY, J.-L., *La déclousion. Déconstruction du christianisme, 1*, Paris, Galilée, 2005, p. 18.

⁴⁹ Véase *El hombre y lo divino*, Madrid, F.C.E., 1993, cap. II.