

DESENGAÑO Y MARAVILLA. LECTURAS BARROCAS DEL ASOMBRO FILOSÓFICO

DISILLUSIONMENT AND MARVEL. BAROQUE READINGS OF PHILOSOPHICAL ADMIRATION

Javier DE LA HIGUERA ESPÍN
*Universidad de Granada**

RESUMEN: Se ha señalado muchas veces la vinculación esencial del barroco con la experiencia de la extrañeza y con la admiración o asombro que le son propios. La misma palabra «barroco» significa «extraño» (Spitzer, 1980: 311) y frecuentemente se dice que el arte barroco se define por la «estética de la extrañeza» (Paz, 1982: 85) o que la admiración es uno de sus principios fundamentales (Riley, 1963: 173). Pero la admiración o asombro, y la extrañeza, constituyen actitudes o experiencias definitorias de la misma filosofía. Quizás habría que pensar el barroco –más que la ilustración– como la época propiamente filosófica. O que esa esencia filosófica del barroco podría ser también una esencia barroca de la filosofía. Las siguientes páginas quisieran explorar esa hipótesis en referencia al modo en que el *thaumazein* filosófico está presente en dos importantes momentos barrocos: en el desengaño, omnipresente en la cultura barroca del XVII, y en «lo real maravilloso» sugerido por el neobarroco.

PALABRAS CLAVE: Admiración filosófica, neobarroco, real-maravilloso, Gracián, Carpentier.

* Profesor del Departamento de Filosofía II. Campus universitario de Cartuja s/n, 18071, Granada. Correo electrónico: jdelahiguera@ugr.es. Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Herencia y actualización del Barroco como *ethos* inclusivo» (PID2019-108248GB-I00 / MICIN/ AEI / 10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación, del Gobierno de España.

ABSTRACT: The essential link of the Baroque with the experience of strangeness and with its own admiration or wonder has been pointed out many times. The very word «baroque» means «strange» (Spitzer, 1980: 311) and it is often said that Baroque art is defined by the «aesthetics of strangeness» (Paz, 1982: 85) or that admiration is one of its fundamental principles (Riley, 1963: 173). But admiration or wonder, and strangeness, constitute attitudes or experiences that define philosophy itself. Perhaps we should think of the Baroque - rather than the Enlightenment - as the properly philosophical epoch. Or that the philosophical essence of the baroque could also be a Baroque essence of philosophy. The following pages wish to explore this hypothesis with reference to the way in which the philosophical *thaumazein* is present in two important Baroque moments: in disillusionment, omnipresent in the Baroque culture of the seventeenth century, and in «the marvelous real» suggested by the neo-Baroque.

KEYWORDS: Philosophical admiration, neo-Baroque, real-marvelous, Gracián, Carpentier.

1. Avatares del *thaumazein*

La enorme presencia en la cultura barroca del tema del asombro o admiración (*thauma*) es patente, pero con frecuencia no se repara en su carácter filosófico. Pertenece a un movimiento general, que viene produciéndose desde el s. XVI, por el que se revalorizan el asombro y la curiosidad como «pasiones filosóficas» suscitadas por lo nuevo y anómalo (Strosetzki, 2007: 24). La experiencia de lo maravilloso y extraordinario será pronto reducida por la racionalidad matemática, pero antes de que eso ocurra, la cultura barroca hará el enorme esfuerzo de poner en escena de infinitas maneras el exceso de la realidad con respecto a su representación objetiva (Jiménez Villar, 2022: 1284). Ese esfuerzo barroco vuelve a poner en juego la experiencia filosófica con un especial acento, de manera muy radical pero asimismo muy difusa y como disuelta en ámbitos de acción y creación diferentes. Si en el ámbito de la poética y la retórica el principio de la admiración había estado vigente desde la antigüedad, en el siglo XVII adquiere un protagonismo especial, convirtiéndose en una nueva y esencial función literaria (Riley, 1963: 174). No sólo ya como concepto retórico-literario sino en su acepción propiamente filosófica la admiración está presente de modo expreso, por ejemplo, en las *Soledades* de Góngora o en *La vida es sueño* de Calderón. Pero *El Criticón*, de Baltasar Gracián, posee en relación con este asunto un valor ejemplar ya que cuenta un camino de experiencia que repite el comienzo de la filosofía y que alegoriza la propia experiencia filosófica. Se narra allí la experiencia

filosófica original del asombrarse o admirarse (*thaumazein*), tal como Platón y Aristóteles ya señalaron, ahora vivida por Andrenio en los primeros compases de su humanidad. El primer atisbo de esa experiencia es presentado por Gracián en los términos muy modernos del descubrimiento sorpresivo que el protagonista hace, aún en la caverna, de su propia subjetividad: «comencé a reconocermé haciendo una y otra reflexión sobre mi propio ser: ¿Qué es esto, decía, soy o no soy?» (I, Crisi 1ª, p. 71). Pero cuando Andrenio sale de la caverna y descubre el «teatro del universo» tiene lugar la extraordinaria experiencia, difícil de describir —«Sólo te digo que aún me dura, y durará siempre, el espanto, la admiración, la suspensión y el pasmo que me ocuparon toda el alma» (I, Crisi 2ª, pp. 76-77)—. Parece muy claro que Gracián tiene a la vista en estos pasajes una acepción filosófica de la admiración. En unas extraordinarias líneas, pone en boca de Critilo el concepto:

Fáltanos la admiración comúnmente a nosotros porque falta la novedad, y con ésta la advertencia. Entramos todos en el mundo con los ojos del ánimo cerrados, y cuando los abrimos al conocimiento, ya la costumbre de ver las cosas, por maravillosas que sean, no deja lugar a la admiración. Por eso los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente. A la manera que el que paseando por un deliciosísimo jardín pasó divertido por sus calles, sin reparar en lo artificioso de sus plantas ni en lo vario de sus flores, vuelve atrás cuando lo advierte y comienza a gozar otra vez poco a poco y de una en una cada planta y cada flor... (p. 77).

Sorprende la exactitud con que se refiere Gracián al asombro filosófico clásico: el descubrimiento de la novedad, la dialéctica entre lo cotidiano y lo extraordinario, el artificio reflexivo o de «vuelta atrás», etc. Más adelante tendremos que atender al desplazamiento que se produce en esta obra de Gracián desde la admiración al desengaño, pero antes hemos de situar de manera más precisa cuál es ese lugar tradicional del *thaumazein* en que se sitúa la cultura barroca, su carácter experiencial inicial y su devenir metafísico.

En Platón, el asombro o admiración todavía posee el carácter de una verdadera experiencia, es decir, de algo que el individuo no controla del todo, que lo altera y de alguna forma suspende su individualidad —Teeteto confiesa que, ante las cuestiones que reflexionan, su admiración es «desmesurada» y que esos pensamientos le hacen «sentir vértigo» (*Teeteto*, 155d, p. 196)—. Se trata de una

experiencia muy paradójica de distanciamiento con respecto a la realidad cotidiana, aún próxima a las antiguas prácticas religiosas de inmersión en el mundo invisible (Detienne, 2006).¹ Si en la admiración hemos de ver, como quiere Platón, el «origen» (*arché*) de la filosofía es porque en aquella experiencia accedemos a algo extraño, una alteridad inaccesible que, de alguna forma, nos toca en su misma inaccesibilidad. Y en esa experiencia original el filósofo no está lejos del poeta, poseído por la «fuerza divina», su médium, tal como nos lo pinta el mismo Platón en el *Ion* y en el *Fedro*. No sería aventurado afirmar –aunque es algo que ahora no podemos desarrollar– que el *thaumazein* fue el lugar en que la nueva cultura de la racionalidad filosófica griega plegó dentro de sí la relación con la alteridad sagrada que aún estaba presente en los antiguos maestros de verdad. El *eros* del *Banquete*, definitorio de la misma filosofía, fue quien canalizó aquella alteridad en el interior de la dinámica intelectual de la investigación filosófica: la filosofía como experiencia de la exterioridad convertida en una forma de vida inmanente.²

Pronto –ya con Aristóteles– el *thaumazein* será inscrito en los estrechos márgenes del conocimiento y éste, a su vez, será desconectado de todo lo que pudiera serle extraño o exterior, incluso del propio deseo (Foucault, 2011: 7-19). El momento de alteridad, constituyente del núcleo de la experiencia filosófica, es ocultado por toda la tradición ontoteológica posterior detrás de la referencia a un plano de realidad más auténtica en el que reside el verdadero fundamento explicativo del mundo apariencial. La admiración se convierte en el movimiento de trascendimiento de lo inmediatamente dado para acceder a su verdadera realidad, tras haber ganado una posición externa, análoga a la del contemplador divino del universo. Es la posibilidad de mirar al mundo desde fuera. El gesto metafísico de extrañamiento del mundo va a permitir la delimitación de éste y su objetivación esencial a través de su «determinación déctica» (Sloterdijk, 2016: 224 ss.). En su acepción filosófica tradicional, el asombro designará esa técnica de distanciamiento que abre el espacio de la objetividad, necesario para el conocimiento de la realidad por parte de un sujeto que, gracias a esa misma distancia, se define en su identidad (Cerezo, 1963: 10-16).

¹ Marcel Detienne (2006: 218) recuerda, en ese sentido, que todavía Aristófanes colorea en *Las nubes* la meditación filosófica con los rasgos de las antiguas prácticas incubatorias.

² Jean-Luc Nancy (2005: 18) lo ha planteado con mucha claridad: «“lo inaccesible”, en efecto, adquiriría forma y función, por decirlo así, *en tanto que tal* en el pensamiento, en el saber y en la conducta».

Subrayemos que esta reducción del asombro, su conversión en una «*extrañeza relativa sólo para nosotros*» (Waldenfels, 1998: 88), ha marcado no sólo a la filosofía, sino también a la literatura tradicional, en la medida en que dependía de la filosofía en su propio autoconcepto –la concepción general de la literatura como representación, que remonta a la *Poética* de Aristóteles–. Movida por su finalidad de deleitar, pero sobre todo de instruir, la literatura recurrió frecuentemente al procedimiento técnico del extrañamiento, consistente –como teorizaron los formalistas rusos– en provocar en el lector una distancia con respecto a la realidad familiar, que reaviva y profundiza nuestra percepción, paralizada por la costumbre. El sentido de este procedimiento, como el que, por ejemplo, pone en juego Tolstoi en *La historia de un caballo* –analizada por Carlo Ginzburg (2018: 16-20) en un magnífico ensayo sobre el extrañamiento literario–, es el de aportar una visión de las cosas como realmente son –y que, en el caso de Tolstoi, aporta la perspectiva del caballo, crítica con el mundo humano–. Ese procedimiento literario de extrañamiento es, podríamos decir, la prolongación por otros medios del asombro filosófico entendido en clave técnica y metódica: se trata de producir artificialmente en la obra literaria las condiciones de la experiencia del maravillarse ante las cosas –la experiencia de percibir las cosas como si fuera la primera vez que las vemos, como contaba Andrenio en el comienzo de *El Criticón*–. Ofreciendo un punto de vista externo sobre las cosas –el de Andrenio, o el de los ingenuos caníbales de los que habla Montaigne en los *Essais*–,³ la obra literaria buscaría la finalidad cognoscitiva de liberarnos de falsas representaciones sobre el mundo y permitirnos alcanzar su explicación verdadera; lo cual también significa la posibilidad de adquirir una mirada crítica de la sociedad en que vivimos. En ese contexto de reducción de lo extraño, la experiencia barroca del asombro introduce una tremenda radicalización, recuperando la experiencia de alteridad inaccesible que es inherente al *thaumazein* griego, aunque todavía en el marco de una metafísica dualista y ontoteológica. En esa línea de radicalización barroca, la idea de un «real maravilloso» representará más bien la de una «extrañeza absoluta» (Waldenfels, 1998: 89), no sólo relativa a nuestro conocimiento o ignorancia, y que está en ruptura tanto con la filosofía como con la literatura tradicional.

³ «Des cannibales», *Essais*, L. I, cap. XXXI. Lo comenta Ginzburg (2018: 27).

2. El *thaumazein* como desengaño en el barroco

Si nuestra interpretación es correcta, el *thaumazein* barroco pertenece en principio a esta misma configuración filosófico-literaria tradicional en la que la experiencia del asombro es reducida a los estrechos cauces metódicos del conocimiento y de la representación. Es lo que ya sugería desde el principio la obra maestra de Gracián que, por ese motivo, difícilmente puede considerarse una obra literaria en el sentido moderno, capaz de afirmar su carácter literario precisamente al poner entre paréntesis una verdad anterior a la obra que ésta tendría que representar: siguiendo la pauta teórica que trazara *Agudeza y arte de ingenio*, *El Criticón* es la obra en que la verdad –y se trata de una Verdad con mayúsculas–, para triunfar en su pugna con la mentira, se reviste de artificio alegórico.⁴ Sin embargo, en la variante barroca del asombro, que es el desengaño, aquél parece recuperar algo de su dimensión experiencial perdida. El desengaño barroco habría significado una enorme radicalización del asombro como experiencia de la exterioridad, con toda la ambigüedad que ello puede implicar: inflación o extensión ilimitada de la representación y, al mismo tiempo, la apertura de un ámbito de experiencia de la negatividad, que escapa a la representación.

A la hora de interpretar un tema como el desengaño, tan central en la cultura barroca, no hemos de olvidar la «clave teológica», que es fundamental en la hermenéutica de esa cultura (Cerezo, 2015: 36). El desengaño barroco es ontoteológico y, por tanto, ha de ser inscrito en el esquema de representación del ser como ente presente, y en el reenvío, que le es propio, de dos regímenes del ente, el inmanente y el trascendente, el aquí y el más allá, la apariencia y la realidad. Un régimen de autorreferencia del ente que indica la «clausura» de la metafísica, es decir, su cierre a la exterioridad (Nancy, 2005: 16). El énfasis barroco en el movimiento, en la apariencia, en la variedad y en la contingencia de las circunstancias, los modos y la ocasión, tan presentes en las artes y en la literatura, pero asimismo en la reflexión moral y antropológica, tiene como contrapartida el presupuesto firme de una verdad sustancial desde la cual se mira

⁴ «Gracián llega incluso a decir –afirma Aurora Egido– que la Verdad debe andar con artificio y no presentarse desnuda, aspecto que retomará en su alegórico *Criticón*. [...] Gracias a ese proceso, la Verdad, que se viste y metamorfosea, se convierte en obra literaria, ya sea épica, fábula, sátira o emblema, con lo que la literatura resulta, de ese modo, una unión de la Verdad con el Artificio, que juntas crean un tercer compuesto» (2014: 40-41). Egido se refiere a la conocida alegoría del discurso LV de la *Agudeza y arte de ingenio*, en que la Verdad se encomienda a la Agudeza para triunfar sobre la Mentira.

al mundo. Es verdad que «barroco» podría significar una forma específica de responder a ese problema moderno de la intrincación de realidad y apariencias: la que podríamos resumir en el sintagma «el teatro de la verdad», como ha señalado Egginton (2009). Pero en el tema del desengaño tendríamos de algún modo la experiencia límite y la quiebra de ese teatro: en el desengaño la verdad se presentaría desnuda y separada de todo fingimiento.⁵

El tópico barroco del «mundo al revés» encierra el presupuesto de un mundo al derecho (Maravall, 1975: 314). En el desengaño barroco tenemos «la otra cara de una pasión oscura y secreta de trascendencia», «el lenguaje cifrado de una realidad sustancial» (Cerezo, 1996: 395). Spitzer vio hace tiempo que «el centro del problema del barroco español» está precisamente en la afirmación simultánea de la conciencia de lo carnal y de la conciencia de lo eterno, lo sensual y lo divino. Una versión muy fiel de la exigencia católica de hallar «en la misma sensualidad la expresión de lo trascendente» (Spitzer, 1980: 315). El desengaño es la paradójica experiencia de esos dos planos a la vez: acceso a lo mundano y, al mismo tiempo, a su otra cara, espiritual e inaccesible; es la afirmación de lo sensible a la vez que su crítica, como sentido espiritual o alegórico (Rodríguez de la Flor, 2007: 265-266). Saber del mundo en que se lee su diferencia con Dios. La ambigüedad de esta experiencia doble es también sociopolítica: como experiencia de extrañamiento permite lanzar una mirada crítica a la sociedad, pero también puede facilitar el acomodo y adaptación al mundo cuando descubrimos cómo es realmente (Maravall, 1975: 394).

Pero más allá de la pertenencia del desengaño al edificio metafísico tradicional, y de su participación posible en una «táctica de acomodación», el desengaño ha sido un lugar de «auto-desconstrucción» de aquel edificio, por ser capaz de volver a plantear con fuerza la experiencia filosófica de exterioridad. Por el desengaño quizás transitaba en aquel edificio un movimiento irreductible

⁵ La noción barroca de desengaño hace muy problemática una afirmación como «la estructura de la verdad para el barroco es teatral» (Egginton, 2009: 55). Egginton propone la sugerente hipótesis de una doble estrategia barroca para afrontar o responder a ese problema, lo cual explicaría la ambivalencia característica de las obras barrocas: una «estrategia mayor» en la que las apariencias encerrarían la promesa de la esencia, y que estaría en connivencia con el funcionamiento del aparato ideológico e institucional del poder político, y una «estrategia menor» en la que las apariencias contaminarían desde el principio el plano de la esencia («corruptibilidad esencial»: p. 27), estrategia que trabajaría desde dentro los textos y obras barrocas como un movimiento que socava la estrategia mayor. Ver sobre ello el capítulo uno de su *The Theater of Truth: «Sobre agujeros barrocos y pliegues barrocos»* (11-25).

al cierre metafísico, que introduciría en el régimen metafísico un movimiento de profunda desestabilización (Nancy, 2005: 17).⁶ Intentaremos verlo con tres ejemplos que parecen privilegiados por poner en obra de modo muy neto aquella experiencia de exterioridad que estaba en el corazón del *thaumazein* filosófico, como son, de nuevo *El Criticón*, de Gracián, *El licenciado Vidriera*, de Cervantes, y *El sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz, de todo lo cual sólo se pueden dar aquí algunas indicaciones someras:

En *El Criticón* hay una evidente evolución desde la admiración de Andrenio ante las maravillas de la naturaleza, en las primeras crisis, al desengaño que se va haciendo cada vez más presente según avanza el camino de experiencia de sus protagonistas (Armisen, 1986). Al principio encontramos la sorpresa ante cada cosa que ofrece el mundo natural, un mundo perfecto y ordenado creado por Dios y en el que encontramos sus huellas. Gracián lo presenta según la concepción metafísica tradicional y en referencia visible a la *Introducción al símbolo de la fe*, de Fray Luis de Granada.⁷ Es también el descubrimiento de las maravillas extraordinarias del nuevo mundo, ese Brasil que Gracián llama tan expresivamente «un paraíso confitado» (II, crisis 3ª, p. 332). Pero pronto aparecen las primeras amarguras, vinculadas a la caducidad: «la tristeza de un marchitarse» (I, crisis 3ª, p. 87). Y al entrar en el mundo humano se deshace de algún modo la ilusión: las maravillas no lo son tanto, o no lo son en absoluto. Ya en «la varonil edad», en la segunda parte de la obra, Andrenio hace el descubrimiento amargo, aunque no menos admirable, de la vanidad de las siete maravillas del mundo: «Aunque sea

⁶ Utilizamos aquí este concepto de «deconstrucción» o «autodesconstrucción» del cristianismo, desarrollado por Jean-Luc Nancy (2005), pero que él no relaciona con la temática barroca del desengaño. Egginton (2009) ha entendido la estrategia menor del barroco al modo de la deconstrucción de Derrida y, en un sentido, es convergente con la interpretación que ofrecemos aquí de un movimiento que «está ya operando en los textos» (28), y que no es la mera aplicación de la llamada deconstrucción a la interpretación de los autores barrocos. La deconstrucción estaría, según Egginton, de alguna forma presente *avant la lettre* en Cervantes, Gracián o Góngora; o más bien, al contrario, la deconstrucción sería un modo del barroco: «deconstrucción es uno de los nombres filosóficos dados hoy a la estrategia menor del barroco» (65). Ver las pp. 19, 27-28, 64-65, etc. Sin embargo, con respecto a la lectura de esa estrategia menor en *El Criticón* de Gracián se llega al extremo de afirmar lo que es muy poco verosímil: «lo que Gracián privilegia es bastante simplemente su proximidad a la teatralidad constitutiva de la interacción barroca. Si el engaño es primordial es porque, en un profundo u ontológico sentido, el ser es en su corazón engañoso» (24).

⁷ Forcione (1992: 421) recuerda que esa fuente fue señalada por Romera-Navarro en su edición de *El Criticón*. En su estudio muestra, sin embargo, todo el desplazamiento que Gracián opera con respecto a la visión que se deriva de ese cuadro tradicional.

el mismo sol, si es una estatua, a mí no me maravilla [...] ¿No hace ya milagros el mundo?» (II, crisis 2ª, pp. 312-313).

El sentido de esta nueva admiración ante el espectáculo de la irrealidad de las maravillas es, en cierto modo, inverso al de la primera admiración del mundo: lo real maravilloso aparece, a esa nueva luz, como un «real horroroso». ⁸ El rasgo de esta admiración, propia del desencanto, es ofrecerse en el modo de lo intolerable. Ya en la crisis sexta de la primera parte, en que se muestra a los protagonistas, y al mismo lector, la situación presente del mundo –el «Estado del siglo»–, Andrenio sufría esta experiencia de lo intolerable. En un mundo así, se pregunta, «¿cómo hemos de poder vivir...?», concluyendo amargamente: «yo habré de reventar sin duda» (p. 147). Tras ver el espectáculo de los desvaríos, infamias, inversiones y mentiras del mundo: «Aquí ya dio voces Andrenio, sin poderlo tolerar: “¡Oh, quién pudiera llegar –dezia– y barajar aquellas suertes! ¡Oh, cómo derribara yo a puntillaos aquellas mal empleadas sillas y las trocara en lo que habían de ser y ellos tan bien merecen!”» (I, crisis 6ª, p. 137).

En la experiencia del desencanto que presenta *El Criticón* se produce la admiración, no ante la sorprendente realidad verdadera de las cosas, sino ante una verdad insoportable que es incompatible con la vida. La admiración no cede ante el desencanto, sino que se radicaliza. Su experiencia es verdaderamente un acto de heroísmo. Si *El Criticón* es la obra del «ocaso de los héroes» (Maldonado de Guevara, 1945), en ella el tema central del heroísmo no se abandona, sino que se replantea en conexión con la noción del desencanto (Durin, 2004: 52). Podríamos decir, en este sentido, que la novela de Gracián versa sobre el heroísmo filosófico, eso sí, según el concepto radical de la filosofía asociado al cinismo antiguo. Pero lo extraño que provoca la admiración es ahora, no lo excelente, un *plus* de realidad y de verdad, sino un *minus*, una negatividad no-positivable e insoportable, de la que sólo cabe hacer una no-experiencia. La verdad del desencanto es la verdad como total alteridad con respecto al mundo y, por tanto, nada que tenga un contenido sustancial determinable y que pudiera ser objeto de experiencia por parte de un sujeto de conocimiento. Se trata de una paradójica experiencia de la negatividad que pone en cuestión el marco ontoteológico tradicional: el desencanto, como experiencia de trascendimiento, tal como lo era el asombro filosófico, no abre al sujeto a un plano de realidad superior que alumbraría a la realidad común, sino que lo abre a una oscuridad esencial en la que esa realidad se desmorona. Esa experiencia pone también en cuestión el precepto literario,

⁸ Es una expresión de A. Carpentier, citado por Padura (2002: 406).

extendido por las poéticas renacentistas, de la deseable reconciliación entre esas dos pretensiones, en principio enfrentadas, que son la admiración y la verosimilitud (Riley, 1963: 178-180): el desengaño es, propiamente, una admiración completamente inverosímil e imposible de reconciliar con la realidad positiva.

La alegoría de *El Criticón* introduce masivamente en el mundo «magnitudes negativas» –podríamos aquí recurrir a este concepto kantiano refiriéndolo en nuestro caso a las irregularidades, desórdenes, disonancias y todos los tipos de gratuidades próximas a *nada*, de las que la obra de Gracián, sin embargo, no cesa de hablar– que cuestionan profundamente la *harmonia mundi* tradicional (Checa, 1997: 131) y que introducen una insalvable distancia –una «disociación cósmica» (Forcione, 1992)– más radical que la incipiente separación moderna entre ser humano y naturaleza, y su par oposicional sujeto-objeto. Evidentemente, el distanciamiento es también un modo propio de la nueva sociedad cortesana, que no deja de tener relación con la separación con respecto a la naturaleza y con la distancia que se introduce en el ser humano con respecto a sí mismo (Elias, 1996: 320-321). Pero en la obra de Gracián se vuelve a poner en juego una distancia más antigua que la gnoseológica o que la ética y social: la que hay entre el mundo y su fundamento o razón de ser, ahora pensada como una distancia máxima. Por ello, en el centro de la cultura barroca podemos encontrar una experiencia metafísica, un modo de replantear ese «meta-», ese «además», el exceso o distancia del mundo con respecto a sí mismo. Todas aquellas «magnitudes negativas» se ofrecen a la vez como datos de experiencia y, por su gratuidad o ausencia de razón, como la negación de que haya algo dado que pudiera servir de soporte estable a las cosas y al mundo. No se trata de un pensamiento tentativo o aproximativo, «experimental», en el sentido en que podríamos atribuirle este rasgo a los *Ensayos* de Montaigne. La forma de pensamiento de *El Criticón* no es empirista, por supuesto no es la del nuevo racionalismo científico, pero tampoco es la forma de empirismo que promueve el pensamiento político español del XVII (Maravall, 1947). Si la verdad del desengaño no tiene nada que ver con la verosimilitud –«...no hay cosa más contraria a la verdad que la verosimilitud» (III, crisis 10ª, p. 757) –, el espacio del pensamiento, regido por la verdad radical, ha de ser metafísico e impolítico ...y hasta silencioso: en la obra de Gracián opera una «retórica del silencio» como un vector que impulsa hasta el final la acción alegórica (Egido, 1996: 63).

En *El licenciado Vidriera*, Cervantes presenta un tipo de «lucidez cínica» muy próxima a la que desarrollará más tarde el *Criticón* (Forcione, 1986: 682). No en vano ha sido considerada «la más graciána de las novelas ejemplares cervantinas»

(Laplana, 2020: 210). Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera, encarna muy netamente la figura del filósofo cínico, como han señalado ya varios intérpretes (Oliver, 1954; Riley, 1976; G. Blanco, 2013). Su indumentaria, como de mendigo, su forma de vida frugal y anticonvencional, su libertad de palabra, parecen dibujar de nuevo los retratos que la antigüedad hizo de Diógenes o de Démonax. Pero, más allá de estos parecidos algo externos, la semejanza con el cínico reside en la propia experiencia filosófica que éste encarna –no olvidemos que el cínico representó durante mucho tiempo la figura por excelencia del filósofo *puro* (Foucault, 2014: 117)–. Para pintar esa figura Cervantes se sirve del procedimiento del extrañamiento, antes comentado, haciendo a su protagonista sufrir un episodio de extraña locura, consistente en creerse de vidrio. Tomás Rodaja, antes de ese episodio es persona que da muestras de tener «raro ingenio» y que está animada por un verdadero deseo de saber, pero es su locura la que opera en él su devenir filosófico como cínico. Con su transformación inesperada, alcanza una libre transparencia que le dota de la mayor penetración espiritual: «...a todo les respondería con más entendimiento por ser hombre de vidrio, y no de carne, que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia» (*El licenciado Vidriera*, p. 305).

La locura afecta al ingenio, que se intensifica con ella y se libera de sus ataduras corporales, pero también del freno que el juicio le imponía cuando estaba sano (Laplana, 2020: 218-9). Igual que Platón dice de Diógenes que es «Sócrates vuelto loco», Tomás Rodaja es alguien cuyo ingenio se eleva hasta el límite del enloquecimiento. Aumenta la profundidad de su pensamiento, su capacidad para improvisar y su disposición a hablar libre y críticamente –lo que los griegos llamaron *parresía*–. Desde esa posición de exterioridad que le concede la locura, y como filósofo cínico, el licenciado Vidriera dice verdades acerca de las costumbres, de las profesiones y de la sociedad en general que no son visibles desde dentro de la misma. Se trata, como señala Agustín Redondo, de una «contra-verdad»: «la inversión que entraña el discurso de la locura se convierte, de esa forma, en subversión fundamental» (1981: 40). Que el licenciado Vidriera sea un *freaky* es algo que nos salta a la vista, pero es menos visible que detrás de ese aspecto poco convencional se encierra la figura de «una subjetividad alterna» que resiste al mundo de la cultura instituida y a la asignación de una identidad sustancial (Avilés, 2018: 35). Las verdades de Vidriera son las verdades desengañadas de una crítica universal que afecta a todo y a todos, y que son dichas por alguien que es, sin embargo, *Nadie*. A la pregunta que le hacen a Rodaja acerca de quién había sido «el más dichoso del mundo», éste responde enigmáticamente –y con citas latinas de diversa procedencia– que *Nemo* (Nadie): «porque nadie conoce

al padre, nadie vive sin pecar, nadie se contenta con su suerte, nadie subió al cielo».⁹ La importancia de los nombres en la novela de Cervantes es cosa conocida (García Lorca, 1965) pero la de este parece muy singular. Todo hace pensar que, al hablar de Nemo, Rodaja está hablando de sí mismo, o que la novela pretende sugerir eso al lector. Cervantes recupera en *El licenciado Vidriera* a un personaje de larga historia, Nemo o Nadie, personificación de un concepto negativo en que la tradición literaria había visto «una figura de sombra» y de «desposesión» que encarnaba una negatividad a veces asociada a lo más profundo de la sabiduría cristiana, o al espíritu carnavalesco de libertad (Forcione, 1986), y hasta con «el chiste más antiguo del mundo» en el libro noveno de la *Odisea* de Homero (Jones, 1994: 130).

Si Tomás Rodaja se convierte, en su locura, en ese espejo en que se refleja la verdad del mundo, no es en calidad de sujeto moderno de conocimiento, sino como Nadie. Como sujeto del desengaño, Nadie es sólo el lugar impersonal en que se produce la experiencia de esa alteridad radical o en el que, si se quiere, el yo renace «purificado de experiencias» (Atienza, 2008: 372). Tenemos aquí probablemente la reacción que se produce en la primera modernidad a la antropología optimista de una dignidad humana entendida, como en Pico della Mirandola, como poder ilimitado de conocimiento y de acción.¹⁰ En el mismo sentido podemos recordar aquí la figura cervantina de Don Quijote, que encarnaría –según ha interpretado Pedro Cerezo–, en su tránsito del entusiasmo heroico a la melancolía, un símbolo de la subjetividad moderna en el que se contiene *avant la lettre* la autocorrección de los excesos del principio moderno de subjetividad (Cerezo, 2016: 511-512).

El tercer ejemplo, antes propuesto, es *El sueño*, o «Primero sueño», de sor Juana Inés de la Cruz. Este poema puede ser traído aquí también en calidad de testimonio de cómo la experiencia barroca del desengaño, reacuñando el *thaumazein*, desbordaba los límites de la metafísica clásica sin adscribirse a la moderna metafísica de la subjetividad. *El sueño* es un ejemplo de «poesía científica», algo que no era inusual en la época (Sabat de Rivers, 1977: 5-6). En el caso de sor Juana, obedece a un intenso deseo de estudio y de saber más amplio y profundo,

⁹ El editor señala (p. 323) que las citas son de Mateo 11, 27; *Disticha Catonis*, verso 10; Horacio, *Sátira*, I, 3; y Juan, 3, 13.

¹⁰ Ver Forcione, 1986: 681. Diferente también de la incipiente subjetividad sometida, descrita por Rodríguez de la Flor (2007: 263), cuyo «vacío» permite la acogida en ella de un saber «tesaurizado».

que no dudaríamos en calificar de «filosófico» –no en vano es el ejemplo más importante de lo que Lezama Lima llamó «la curiosidad barroca» (Lezama Lima, 2005: 230-234)–. Como ella misma dice en la *Respuesta a sor Filotea*, su deseo era «leer y más leer, estudiar y más estudiar, sin más maestro que los mismos libros» (*Obra selecta*, p. 433). La pasión de sor Juana por el conocimiento se alimenta de saberes diversos, entre los cuales tiene una enorme importancia el hermetismo neoplatónico renacentista y el egipcianismo, aprendidos seguramente en las obras del jesuita Athanasius Kircher (Paz, 1982: 224-5, 237 ss., 316, 460, 477 ss.). El tema del sueño, por otra parte, de enorme importancia en toda la historia cultural por su valor de revelación de las profundidades de la existencia, tendrá un especial protagonismo como instrumento de conocimiento en la cultura del siglo XVII, tanto en su vertiente «escéptica» cartesiana, como en la vertiente satírica y de desengaño crítico, como podemos encontrar en *Los sueños*, de Quevedo, o en *Las soledades*, de Góngora (Cerezo, 1996: 381-382). En esa problematización epocal se sitúa el poema de sor Juana, pero introduciendo en ella un acento muy especial. Evidentemente, a pesar de las resonancias cartesianas que se han podido encontrar en su poema (López Cámara, 1950), para sor Juana el sueño no es un mero instrumento metódico para el conocimiento objetivo, pero tampoco es equiparable o reducible a la poesía del desengaño de Góngora o Quevedo. La interpretación de Octavio Paz es que hay en sor Juana una ruptura con ellos y con el tema del desengaño barroco (1982: 474, 498). En Quevedo, los sueños prometen una visión descarnada del mundo. La visión que ofrece el sueño de sor Juana no tiene nada que ver con la satírica y desengañada de Quevedo porque lo que narra la mexicana en su poema filosófico es el viaje astral del alma durante el sueño, un camino de experiencia muy diferente del de la experiencia vivida o del que está iniciando la conciencia moderna en su búsqueda de la objetividad. La negatividad que sor Juana pone en juego es más radical que la del aprendizaje a través de cualquiera de esas dos formas de experiencia. El poema *El sueño* es la alegoría de ese otro campo de *experiencia ampliada* que no puede ser visibilizado y difícilmente puede ser imaginado. Frente a Góngora –a quien el título del poema de sor Juana dice imitar–, el lenguaje de sor Juana no es el de la descripción y la metáfora luminosa cargada de sensualidad, sino el del concepto y el de un pensamiento expuesto a lo oscuro impensable. No se trata tanto de la «nueva fenomenología» (Egginton, 2009: 60) que podemos encontrar en Góngora, sino de una verdadera antifenomenología: «Es lo más opuesto –afirma Lezama (2005: 230)– a un poema de los sentidos». No es el mero rechazo de lo visible inmediato, como podemos encontrar en otros poemas suyos que explotan el tema barroco del «engaño a los ojos» (Checa, 1997: 174 ss.), sino que se trata del traspaso de lo visible en una experiencia tan radical de negatividad, que sólo

se produce fracasando. Por supuesto, el viaje espiritual que narra el poema de sor Juana está lejos de ofrecer la visión contemplativa de la *harmonia mundi* (Paz, 1982: 471). El viaje del alma termina en una no-revelación o si, se quiere, en la revelación de que no hay nada que revelar: «es la revelación –interpreta Paz– de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido» (1982: 482). La descripción de esa extraña revelación es extraordinaria: sor Juana habla del «inmenso agregado, cúmulo incomprensible», del «entendimiento, aquí vencido no menos de la inmensa muchedumbre de tanta maquinosa pesadumbre», que «por mirarlo todo, nada vía»; y de «un mar de asombros» (*Obra selecta*, p. 200). Ese «mar de asombros» de que habla *El sueño* es el de una extrañeza que parece residir en el fondo mismo de las cosas, una distancia que, de algún modo, las abre por dentro con un hueco imposible de rellenar.

3. De la extrañeza relativa a la absoluta: lo real maravilloso

En los casos ejemplares recorridos antes –la visión de lo intolerable, la locura, el sueño– tenemos formas de experiencia de lo extraño. Son asimismo fuente de un saber intempestivo, irreducible a los saberes tradicionales y a sus formas habituales de depósito y transmisión (Maravall, 1966a), así como al saber erudito de los nuevos letrados –juristas, predicadores, profesores–, los «intelectuales orgánicos barrocos» (Rodríguez de la Flor, 2007: 259; Maravall, 1966c). El desengañado es más un «espiritual» que un «intelectual»: «el espiritual vive expresamente a partir de lo negativo» (Patočka, 1990: 247). Las figuras del bufón y del «loco sabio» obedecen también a este perfil espiritual que, sin embargo, encarna a la razón crítica en medio de una sociedad dogmática y autoritaria (Strosetzki, 1997: 145; Márquez Villanueva, 1985: 509-513). En el caso de los autores barrocos, esa espiritualidad se alimenta de motivos filosóficos y religiosos diversos: entre otros, el socratismo, la idea del sabio estoico y la idea bíblica de *sapientia* –la crítica de la «sabiduría de este mundo» en el *Eclesiastés*, la paradójica oposición de «la locura de la cruz» y la «sabiduría del mundo» en la *Primera Carta a los Corintios*, de san Pablo (Kruse, 1978: 123-125)–. La experiencia barroca de lo extraño, como figura de espiritualidad, estaría dentro del radio de influencia del «socratismo cristiano» que afectó a la mística española pero que está presente también de manera muy importante en autores barrocos (Ricard, 1947; Maravall, 1966b: 278-280). En relación con el *thaumazein* barroco, sin embargo, se trataría no sólo ni fundamentalmente de un socratismo moral y centrado en el conocimiento de sí (Gilson, 2009), sino también del socratismo

aporético, negativista y metafísico, que apunta a un lugar fuera del mundo (Hadot, 1998: 48). Aquella experiencia de lo extraño está irremisiblemente perdida para nosotros. Nos separa de ella un hecho fundamental que abre nuestra contemporaneidad como es la experiencia del nihilismo, es decir, la caída del fundamento metafísico del mundo. Y sólo ese hecho autoriza la experiencia de una extrañeza absoluta, con la libertad de afirmación y de creación que esa nueva situación permite, como ya vio con penetración Nietzsche: «El mundo se nos ha hecho más bien otra vez “infinito”, en cuanto no podemos rehusar la posibilidad de que *encierre en sí infinitas interpretaciones*». ¹¹ La del barroco histórico era la experiencia de una distancia radical con respecto al mundo, la del barroco contemporáneo es la experiencia de una distancia que está en el corazón de las cosas, que apunta a una infinitud y a una exterioridad que las traspasa pero que ya no puede ser pensada como lo trascendente metafísico.

Un concepto como el de «lo real maravilloso», acuñado por Alejo Carpentier, pretende repetir de alguna forma aquella experiencia barroca desde las coordenadas contemporáneas de este extraño absoluto u ontológico: extrañeza de las cosas mismas. Cuando en 1949 escribe el prólogo a su novela *El reino de este mundo*, inventando –o casi– aquel concepto, estaba hablando de la distancia que creemos reconocer en las experiencias barrocas del desencanto. En la revisión que en los años sesenta hace de ese texto, «De lo real maravilloso americano» (Carpentier, 1976a), la distancia es justamente su arranque: «“Allí, todo no es más que lujo, calma, deleite” [Baudelaire]. La invitación al viaje. Lo remoto. Lo distante, lo *distinto*» (1976a: 83). En seguida, Carpentier pone varios ejemplos de viajes por lugares remotos, en una gradación de mayor a menor que va desde China, los países árabes, la Unión Soviética, la barroca Praga o el Leipzig de Bach y el Weimar de Goethe. En todos ellos, la experiencia del asombro ante lo extraño y «cierta melancolía» porque la experiencia del turista no pasa de ser un conocimiento meramente externo de aquellas rarezas. Su experiencia es más bien la de que aquellos mundos son diferentes de nosotros y que lo único que consigue nuestro asombro es confirmar la mayor o menor distancia que nos separa de ellos. La extrañeza de esos lugares es sólo relativa a nosotros y, de hecho, el recorrido que el texto hace por esos lugares tiene sólo la función de ofrecer, por contraste, una extrañeza bien diferente, más profunda, de las cosas mismas, con respecto a la cual no somos meros turistas: no «el maravillarse», podríamos decir, sino «lo maravilloso», lo que llama Carpentier «lo real maravilloso».

¹¹ *El gay saber*, § 374 : «Nuestro nuevo ‘infinito’» (traducción de Luis Jiménez Moreno en Espasa Calpe, p. 278).

La expresión misma «lo real maravilloso» ya delata su parentesco con la idea surrealista de una sobrerrealidad extraordinaria, con la que Carpentier estaba muy familiarizado por su contacto directo con el surrealismo en París (Padura, 2002: 55 ss.). Aunque, como veremos en seguida, no hay que desdeñar la problemática surrealista en la interpretación de la noción de Carpentier, «lo real maravilloso» es pensado por él, ya desde los años 40, en contraste u oposición a lo maravilloso surrealista, que Carpentier considera meramente artificial: «lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación» (1976a: 95). Es, la surrealista, la noción de un simple «maravilloso literario», frente a la cual Carpentier propone la de un maravilloso real. Pero la discusión de fondo afecta a la misma interpretación de la literatura: la ontología de «lo real maravilloso» será en Carpentier también una determinada idea de la literatura y de la relación de la literatura con la vida. Por lo pronto, en el surrealismo ve un intento pobre, académico,¹² y meramente técnico –«artimaña literaria» la llama– de suscitar en el lector una sensación de sorpresa y maravilla. Como afirma en la conferencia de 1975, «Lo barroco y lo real maravilloso»: «si el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que el surrealismo muy rara vez lo buscaba en la realidad. (...) ...está todo premeditado y calculado para producir una sensación de singularidad» (2002: 350-1). Lo que constituye el objeto de la crítica de Carpentier es la técnica literaria de extrañamiento que caracteriza el proceder surrealista: un modo de distancia con respecto a la realidad familiar que, en definitiva, persigue representar de modo más cabal y auténtico lo real mismo, como en la historia del caballo, de Tolstoi. Esta comprensión técnica y representativa de la literatura, que finalmente participa de la reducción de la experiencia de extrañeza, convertida en la simple distancia del conocimiento objetivo, es lo que parece poner Carpentier en cuestión. Es lo que, de modo general, critica de la novelística europea en otro ensayo, de 1964, «Problemática actual de la novela latinoamericana»: no basta con situarse externamente con respecto a lo que se va a novelar, como hace esa novelística, observarlo, documentarse sobre ello, «vivirlo durante un tiempo» (1976b: 11), sino que es necesario –dice– ir «a lo hondo –a lo realmente trascendental– de las cosas» (1976b: 12). La novela debe salir de algún modo de sí misma, tocar o abarcar realidad, lo que en este lugar Carpentier llama –con una noción que toma de Sartre– los «contextos reales de la época».

¹² «Academicismo de lo maravilloso» es la expresión de Robert Desnos, que Carpentier recuerda en «Ser y estar» (1976c: 74). Frente a ese academicismo, para Desnos –afirma Carpentier– «la poesía debía *fluir*, partiendo del objeto más concreto» (1976c: 75). No olvidemos que Desnos fue un surrealista que abandonó las filas del surrealismo (Padura, 2002: 94).

Con esas críticas, y con su noción de «lo real maravilloso», Carpentier ve con nitidez que la literatura actual obedece a una exigencia más radical que la que le ofrecía el régimen representativo tradicional. Si la literatura no puede ser ya entendida como la representación de nada es porque en ella se juega una experiencia inmanente a las cosas mismas y una exigencia de realidad y de participación de la palabra en esos contextos reales; se trata, de algún modo, de una fidelidad a la cosa misma –como si fuera la propia realidad la que se expresa y habla–, fidelidad que tanto ha podido estar en la inmediatez impresionista de Proust o de Cézanne, como en la aspiración del pensamiento filosófico especulativo a ofrecer la reflexión interna de la cosa. Es una misma experiencia no-empirista e inmersiva, previa a la distancia objetivante, que quizás se jugó también en el comienzo del *logos* filosófico. Probablemente el surrealismo se situó en esa misma encrucijada en que la literatura moderna y la experiencia filosófica se tocan, de alguna forma, y en que Carpentier parece también colocarse.¹³

La noción de «lo real maravilloso» es, pues, literaria y también filosófica, «ontológica» –«ontología» es una expresión que emplea el propio Carpentier (1976a: 99)–. Cuenta cómo esa noción le «vino a la mente» en un viaje por Haití como «una revelación» y como algo vivido –«la maravillosa realidad recién vivida» (1976a: 95)–. Haití es tierra de «sortilegios», de historias y de personajes fabulosos, donde aún subsisten los trances colectivos y la realidad cotidiana conserva un componente mágico. Pero la noción adquiere en Carpentier la amplísima extensión de designar el mundo americano, definido por esa determinada «ontología». Todo hace pensar, sin embargo, que esa América no designa el continente así llamado o su mitad sur. El equívoco que a veces introduce el posesivo

¹³ Más allá de las arbitrariedades del surrealismo y de su burocratización de la sorpresa, criticadas por Carpentier, habría que recordar algunos de los elementos más radicales de este movimiento porque indican el lugar en el que también está el autor cubano. Es la clave que ofrece un intérprete esencial como Maurice Blanchot (1969): la afirmación surrealista del poder del lenguaje, liberado de la racionalidad objetivante y próximo al funcionamiento «real» del pensamiento; la búsqueda de una «experiencia no empirista»; o el rechazo surrealista de lo que llama Blanchot «la ideología de lo continuo» (1969: 604), para la que el mundo o lo real serían magnitudes homogéneas, procediendo toda discontinuidad sólo de la insuficiencia de nuestro conocimiento. Frente a esa ideología, el surrealismo trató de pensar que puede haber «huecos en lo que es, una falta en el universo, un vacío que no horrorizaría a la naturaleza» (loc. cit.). La búsqueda surrealista de lo maravilloso es el intento de encontrarse con esa interrupción, esa «distancia» que abriría las cosas introduciendo en ellas la «irreductible extrañeza» y el «vértigo del espaciamento» (Blanchot, 1969: 608-609, 618). En «lo real maravilloso» tenemos otro nombre para aquella extrañeza y aquel espaciamento.

—«nuestra América»— nos podría hacer dudar. «Lo real maravilloso americano» parece designar, por el contrario, una América indefinida y metafísica, no otro mundo distinto al nuestro, el europeo, sino eso que antes llamaba Carpentier «lo hondo de las cosas». Allí no encontramos un fondo sustancial, sino discontinuidad, espaciamiento, distancia: «lo real maravilloso americano» es el mundo mismo en su diferir interno, un mundo inquietado, habitado por el asombro o «curiosidad ontológica» (Nancy, 1996: 38), y que es la mismidad abierta e idéntica del mundo.

Para Carpentier, lo maravilloso es la realidad americana entendida, no sustancialmente, sino como un *modo* peculiar de ocurrir las cosas que, sin embargo, no responde a ninguna ley ni a nada que previamente determinara los acontecimientos. Carpentier lo entiende como «un estilo» (1976a: 93) en el modo de ocurrir esos acontecimientos. Como vio Merleau-Ponty (1971: 105), el estilo es una determinada configuración definida por la «alteración» o reconfiguración de las realidades conocidas, de modo análogo a como un pintor altera y reconfigura los datos perceptivos para crear su visión pictórica, la cual, además, sólo se va forjando al paso de sus creaciones. En esa línea, afirma Carpentier: «...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro)» (1976a: 96). Más que remitir a la idea de una realidad proteica —como el «Brasil confitado» de Gracián—, dotada de propiedades o poderes extraordinarios, lo real maravilloso sugiere una realidad espaciada y en exceso con respecto a sí misma, una realidad que es maravillosa porque está abierta a su propia reinvenición. Es aquí donde se pone en juego la experiencia barroca de la extrañeza: el estilo de aquella realidad maravillosa es para Carpentier el barroco o barroquismo.

El ensayo de 1964 (1976b) establece la conexión entre esas nociones. La característica de las realidades americanas, por ejemplo, las ciudades, es que están «en proceso de simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones». Las europeas, por el contrario, están inscritas en una enorme red de referencias culturales —por ejemplo, Roma: Miguel Ángel, *La dolce vita*, etc.—, lo que de algún modo las fija y permite que se conviertan en «un espectáculo» que «puede manejarse a distancia» (1976b: 16). Mientras que las europeas «tienen un estilo fijado para siempre», las americanas «no tienen estilo», lo cual es también —ya podemos imaginarlo— una enorme ventaja. Las realidades americanas tienen «un tercer estilo: el estilo de las cosas que no tienen estilo» (loc. cit.). Son cosas innominadas y sin estilo que desafían los estilos fijos ya existentes, reconfiguran sus elementos de una manera diferente, e introducen en ellos un principio barroco de alteridad y

de cambio. En un sentido convergente con el anterior, la conferencia de 1975, «Lo barroco y lo real maravilloso», caracterizará lo barroco como propio de «un arte en movimiento (...), que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes» (2002: 338). El barroco —que, en este ensayo, Carpentier entiende en línea con D’Ors, como una constante intemporal— es el rasgo propio de los momentos de cambio de mundo, el estilo de su recreación:

El academicismo es característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El barroco, por el contrario, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación (...). Por lo tanto, el barroquismo siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación como puede ser premonición (2002: 344).

En coherencia con lo planteado por Carpentier, habría que decir que si el barroco es el estilo o modo de ser peculiar de un acontecer en que surge de nuevo el mundo, esto ocurre innumerables veces y en infinitos lugares, no en un solo lugar y en un solo corte del tiempo que hiciéramos coincidir, por ejemplo, con el barroquismo del nuevo mundo tras la conquista. El barroco, como estilo de «lo real maravilloso americano», sería el modo diferencial de ser de cada instante del mundo en que éste se abre y se reinventa, la infinidad de veces en que lo extraordinario está contenido en lo ordinario, en cada una de las más comunes y pequeñas cosas: «lo insólito es cotidiano» —como Haití le reveló a Carpentier (2002: 351)—. Si «América fue barroca desde siempre» —es decir, antes de la conquista—, es porque no es sólo el continente, «el nuevo mundo», sino el nombre de *la novedad en el mundo* —o del mundo como novedad—. El problema al que se apunta desde aquí es enorme y Carpentier es consciente de ello: lo nuevo, el acontecer inesperado, propiamente no existe y por ello no tiene nombre, como le pasa a las realidades maravillosas americanas. Si designan una alteración, como los milagros —la explicación por el milagro la da el propio Carpentier—, la percepción de lo maravilloso necesariamente «presupone una fe» (1976a: 96). Evidentemente no se trata de la fe como creencia religiosa, y menos aún, dogmáticamente entendida, sino de esa extraña experiencia no empirista que exige una especial receptividad para lo nuevo que aún no existe —exige estar dispuestos a *entrar en el asombro*—, y que también exige una especial responsabilidad en la tarea de darle nombre y hacerlo existir. Es la tarea del barroco y también de la literatura, según Carpentier: inventar el estilo para «nombrar plásticamente» lo maravilloso, dándole «vida y consistencia, peso y medida» (1976b: 35).

Bibliografía

- ARMISÉN, A. (1986). «Admiración y maravillas en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)», en *Gracián y su época. Actas de la primera reunión de filólogos aragoneses*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 201-242.
- ATIENZA, B. (2008). «Hibridez y vergüenza en *El Licenciado Vidriera*». *Clínica e investigación relacional*, 2 (2), 2008, pp. 358-378.
- AVILÉS, L. F. (2018). «*El licenciado Vidriera*: Reflexiones sobre el “freak” y el loco/cuerdo en Cervantes», en S. Muñoz-Muriana y A. L. Santana (eds.), *Freakish Encounters: Constructions of the Freak in Hispanic Cultures*, edición digital en: *Hispanic Issues On Line*, 20, Fall 2018, pp. 35-54.
- BLANCHOT, M. (1969). «Le demain joueur», en *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, pp. 597-619.
- CARPENTIER, A. (1976a). «De lo real maravilloso americano», en *Tientos y diferencias* [1967]. Buenos Aires: Calicanto, pp. 83-99.
- (1976b). «Problemática actual de la novela latinoamericana», en *Tientos y diferencias*, pp. 7-39.
- (1976c). «Ser y estar», en *Tientos y diferencias*, pp. 71-81.
- (2002). «Lo barroco y lo real maravilloso», en R. Hernández y R. Rojas (comp.), *Ensayo cubano del siglo XX*. México: F.C.E., pp. 333-356.
- CEREZO, P. (1963). «La admiración como origen de la filosofía». *Convivium* 15, pp. 3-32.
- (1996). «El sueño como método en el Barroco», en *La Universidad Complutense Cisneriana*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 379-397.
- (2015). *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- (2016). *El Quijote y la aventura de la libertad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CERVANTES, Miguel de (1994). *El licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*. Introducción de A. Blecua, edición y notas de F. Luttikhuisen, Barcelona: Planeta.
- CHECA, J. (1997). *Experiencia y representación en el siglo de oro*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- DETIENNE, M. (2006). *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* [1967]. Paris: Librairie Générale Française.
- DURIN, K. (2004). «Héroe y heroísmo en Baltasar Gracián. Hacia la filosofía del desengaño heroico del *Criticón*». *Conceptos. Revista de investigación graciana* 1, pp. 35-57.

- EGGINTON, W. (2009). *The Theater of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. Stanford University Press.
- EGIDO, A. (2014). «Bodas de arte e ingenio», en *Bodas de arte e ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*. Barcelona: Acantilado, pp. 21-49.
- ELIAS, N. (1996). *La sociedad cortesana* [1969]. México: F.C.E.
- FORCIONE, A. (1986). «El desposeimiento del ser en la literatura renacentista: Cervantes, Gracián y los desafíos de Nemo». *Nueva revista de filología hispánica* 34/2, pp. 654-690.
- (1992). «La disociación cósmica de Gracián». *Nueva revista de filología hispánica* 40/1, pp. 419-450.
- FOUCAULT, M. (2009). *Le courage de la vérité. Cours au Collège de France 1984*. Paris: Gallimard – Seuil.
- (2011). *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France 1970-1971*. Paris: Gallimard – Seuil.
- (2014). *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France 1980-1981*. Paris: Gallimard – Seuil.
- GARCÍA LORCA, FRANCISCO (1965). «El licenciado Vidriera y sus nombres». *Revista Hispánica Moderna* 31/1, pp. 159-168.
- GILSON, É. (2009). «El conocimiento de sí mismo y el socratismo cristiano», en *El espíritu de la filosofía medieval*. Madrid: Rialp, pp. 213-231.
- GINZBURG, C. (2018). «Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario», en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península, pp. 15-39.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (2013). «Razón y sinrazón en “El licenciado Vidriera”, “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros”». *Confluencia* 28/2, pp. 180-195.
- GRACIÁN, Baltasar (1980). *El Criticón*, edición de Santos Alonso. Madrid: Cátedra.
- HADOT, P. (1998). «La figura de Sócrates», en *¿Qué es la filosofía antigua?* México: F.C.E., pp. 35-51.
- JIMÉNEZ VILLAR, B. (2022). «Alegorías de lo extraordinario en Baltasar Gracián». *Pensamiento* 78/300, pp. 1283-1302.
- JONES, J. R. (1994). «A Gathering of Nobodies: The Oldest Joke in the World and its Traces in Cervantes and Hispanic Literatures». *Comparative Literature Studies*, vol. 31, n.º 2 (1994), pp. 128-147.

- KRUSE, M. (1978). «Sagesse et folie dans l'oeuvre des moralistes». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 30, pp. 121-137.
- LAPLANA, J. E. (2010). «De Cervantes y Gracián: el ingenioso licenciado Vidriera», en M^a Carmen Marín (coord.), *Cervantes ante el espejo del tiempo*. Prensas Universitarias de Zaragoza / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 209-230.
- LEZAMA LIMA, J. (2005). «La curiosidad barroca», en *La expresión americana* [1957], edición de I. Chiampi. México: F.C.E., pp. 214-241.
- LÓPEZ CÁMARA, F. (1950). «El cartesianismo de sor Juana y Sigüenza y Góngora». *Filosofía y Letras*, XX/39, 107-131.
- MALDONADO DE GUEVARA, F. (1945). «El ocaso de los héroes en *El Criticón*». *Archivo de filología aragonesa* (Institución Fernando el Católico), pp. 3-32.
- MARAVALL, J. A. (1947). *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*. Universidad de Granada.
- (1966a). «La concepción del saber en una sociedad tradicional», en *Estudios de historia del pensamiento español*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, pp. 201-259.
- (1966b). «La estimación de Sócrates y de los sabios clásicos en la Edad Media española», en *Estudios de historia del pensamiento español*, pp. 275-343.
- (1966c). «Los “hombres de saber” o letrados y la formación de su conciencia estamental», en *Estudios de historia del pensamiento español*, pp. 345-380.
- (1975). *La cultura del barroco*. Madrid: Ariel.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1985). «Literatura bufonesca o del “loco”». *Nueva revista de filología hispánica* 34/2, pp. 501-528.
- MERLEAU-PONTY, M. (1971). «El lenguaje indirecto», en *La prosa del mundo* [1969], trad. de F. Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, pp. 83-170.
- MONTAIGNE, Michel de (1965). «Des cannibales», *Essais I*, cap. XXXI. Paris: Gallimard, pp. 300-314.
- NANCY, J.-L. (1996). «De l'être singulier pluriel», en *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, pp. 15-123.
- (2005). *La décloison. Déconstruction du christianisme 1*. Paris: Galilée.
- NIETZSCHE, F. (1986). *El gay saber*, traducción de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Espasa Calpe.
- OLIVER, A. (1954). «La filosofía en *El licenciado Vidriera*». *Anales Cervantinos* 45, pp. 225-238.

- PADURA, L. (2002). *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: F.C.E.
- PATOČKA, J. (1990). «L'homme spirituel et l'intellectuel», en *Liberté et sacrifice. Écrits politiques*. Grenoble: Éditions J. Millon, pp. 243-257.
- PAZ, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- PLATÓN (2000). *Teeteto*, en *Diálogos V (Parménides, Teeteto, Sofista, Político)*, trad. A. Vallejo. Madrid: Gredos.
- REDONDO, A. (1981). «La folie du cervantin Licencié de verre (traditions, contexte historique et subversion)», en Redondo, A. y Rochon, A. (eds.), *Visages de la folie (1500-1650). Colloque tenu à la Sorbonne en 1980*. Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 33-44.
- RICARD, P. (1947). «Notes et matériaux pour l'étude du "socratisme chrétien" chez sainte Thérèse et les spirituels espagnols». *Bulletin Hispanique* 49/1, pp. 5-37; 49/2, pp. 170-204.
- RILEY, E. C. (1963). «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del siglo de oro», en *Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, vol. III, pp. 173-183.
- (1976). «Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*)». *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII, n° 3, pp. 189-199.
- RUIZ, R. (1986). «Las "tres locuras" del Licenciado Vidriera». *Nueva revista de filología hispánica* 34/2, pp. 839-847.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2007). «*Plutosofía*. La memoria (artificial) del hombre de letras barroco», en Arellano, I. y Vitse, M. (eds.), *Modelos de vida en la España del siglo de oro. Volumen II: El sabio y el santo*. Editorial Iberoamericana – Vervuert, pp. 253-270.
- SABAT DE RIVERS, G. (1977). *El sueño de sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, London: Tamesis Books Limited (en biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm87m1>)
- SLOTERDIJK, P. (2016). *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-Textos.
- Sor Juana Inés DE LA CRUZ (1987). *Obra selecta*, edición de L. Sanz de Medrano. Barcelona: Planeta/Autores hispánicos.
- SPITZER, L. (1980). «El barroco español» [1943], en *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica, pp. 310-325.
- STROSETZKI, C. (1997). *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de oro español*. Kassel: Estudios de literatura 39, Edition Reichenberger.

- (2007). «El sabio entre el asombro y la curiosidad: *El Licenciado Vidriera* de Cervantes», en Arellano, I. y Vitse, M. (eds.), *Modelos de vida en la España del siglo de oro. Volumen II: El sabio y el santo*. Editorial Iberoamericana – Vervuert, pp. 11-30.
- WALDENFELS, B. (1998). «La pregunta por lo extraño». *Logos. Anales del Seminario de metafísica* 1, pp. 85-98.

Recibido: 17/06/2023

Aceptado: 06/07/2023

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

