

VERDAD Y DIFERENCIA EN EL BARROCO HISPANO COMO *MODERNIDAD-OTRA**

LUIS SÁEZ RUEDA
Universidad de Granada

RESUMEN: El trabajo defiende que la verdad del mundo es, en el Barroco hispano, diferencial. El mundo consiste en una multiplicidad infinita de diferencias en relación, teniendo esta última carácter de ser. Es, además, una multiplicidad de perspectivas reales, cada una de las cuales constituye una infinitud de acontecimientos diferentes. Esta verdad diferencial está vinculada a la aporía según la cual el mundo es *todo* y *nada* al unísono, de manera que el infinito trascendente posee en el mundo la paradójica y creativa presencia de su ausencia. El autor sostiene también que la verdad es dependiente de una ética, litigiosa con el mundo dado, y de una posición existencial que rechaza la auto-identidad del sujeto (su identificación con el rol e intereses del *teatro del mundo*). Desde tales resultados, el autor analiza las diferencias entre la modernidad prevaleciente (cartesiana, científica e identitaria) y la *modernidad-otra* que representa el Barroco hispano.

PALABRAS CLAVE: Barroco hispano; verdad; diferencia; perspectiva.

Truth and Difference in the Hispanic Baroque as Modernity-Another

ABSTRACT: The work defends that the truth of the world is, in the Hispanic Baroque, differential. The world consists of an infinite multiplicity of differences in relation, the latter having the character of being. It is, moreover, a multiplicity of real perspectives, each of which constitutes an infinity of different events. This differential truth is linked to the aporia according to which the world is whole and nothing in unison, so that the transcendent infinite possesses in the world the paradoxical and creative presence of its absence. The author also maintains that truth is dependent on an ethic, disputed with the given world, and on an existential position that rejects the self-identity of the subject (his identification with the role and interests of the world's theater). From these results, the author analyzes the differences between the prevailing modernity (Cartesian, scientific and tending towards the ontology of identity) and the *modernity-other* that represents the Hispanic Baroque.

KEY WORDS: Hispanic Baroque; Truth; Difference; Perspective

Indagamos, a través de estas reflexiones, la constitución tensional que, a nuestro juicio, está supuesta en la ontología del Barroco, que abordamos en su faz hispana, remitiéndonos a Gracián, *El Quijote* cervantino y a Calderón. Pretendemos mostrar la normatividad epistémica y práctico-existencial, así como el vínculo entre ambas, que tal constitución lleva aparejada. Nos atenemos a la secuencia argumentativa siguiente. La constitución del mundo, de acuerdo con la ontología barroca, es aporética, en la medida en que es comprendido como un todo orgánico cuya unidad tiene en él la forma de una *presencia como ausencia*. Debido a esta aporía, sin embargo, la verdad del mundo se transfigura en la que lo afirma como una pluralidad infinita de carácter relacional y

* 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.

diferencial, cuya organicidad posee la forma de una *physis* (§ 1). A partir de este análisis, podemos realizar una distinción entre la modernidad que prevalecía, cartesiana y científica, y el Barroco como una *modernidad-otra* (§ 2). Finalmente, nos interrogamos por los criterios de la verdad barroca, considerando el perspectivismo y la dependencia de la verdad respecto a la ética, en primer lugar, y de la negación existencial, en segundo lugar, de la identidad en el teatro del mundo (§ 3).

1. LA APORETICIDAD DEL MUNDO Y SU VERDAD COMO INFINITUD DIFERENCIAL

Para comprender la ontología diferencial que deseamos analizar, resultará instructivo mostrar, en primer lugar, que acontece en esta época una apertura del mundo de carácter pluralista y, simultáneamente, una reducción identitaria de la misma, a la que se enfrentará el espíritu barroco.

1.1. *El Barroco, contra la reducción identitaria de la apertura diferencial del mundo*

El XVII es un siglo, por una parte, en el que tiene lugar una *infinitezación del mundo* que hace implosionar los límites de la unidad estable y cerrada del *cosmos* medieval y propulsa, al mismo tiempo, una comprensión del mundo como una compleja multiplicidad. Geográficamente, el descubrimiento de América hace implosionar el círculo de la *ecúmene* y se prolonga en un espacio vivido ahora como inabarcable; antropológicamente, empieza a desmoronarse la frontera entre civilización y barbarie y aparece una pluralidad de mundos que no parece clausurable; sociológicamente, se deshacen los lazos estamentales y sus jerarquías, desplazadas por el ilimitado poder mercantil; en el ámbito religioso, el protestantismo abre una caja de pandora que diluye la unidad dogmática en una apertura, en principio ilimitada, de interpretaciones y heterodoxias, pues introduce un principio escéptico que se transmite a todo el ámbito intelectual. La realidad del mundo es comprendida como conteniendo una multiplicidad de seres y fenómenos en expansión; y aparece, simultáneamente, en la forma de una heterogeneidad que, por carecer de límites, ha perdido su fundamento unificador, a la manera de una «esfera infinita —nos dice Pascal— cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna»¹. En esta misma línea, para Leibniz la realidad del mundo es una pluralidad de mónadas, siendo necesario que cada una «sea diferente de otra cualquiera»²; diferencia sin término, porque constituye un *plenum* plástico trabado de «repliegues» que «se extienden hasta el infinito»³, lo cual ha inspirado a Deleuze para proponer el pliegue —en cuanto articulación de lo diferente infinitamente— como clave del Barroco en

¹ PASCAL, B., *Pensamientos*, en: *Pascal. Varias obras*, Gredos, Madrid, 2012, frag. 199, p. 409.

² LEIBNIZ, G. W., *Monadología*, Biblioteca Nueva, Madrid 2001, § 9, p. 107.

³ *Ibid.*, § 61, p. 124.

su totalidad⁴. El Barroco hispano también celebra la diferencia en el mundo; asombra a Critilo y Andrenio, en *El Criticón* graciano, «tanta multitud de criaturas con tanta diferencia entre sí», signo de una «infinita liberalidad» del Hacedor⁵. Y en la cultura in-siste una babel riquísima y proteica de seres, escenas y perspectivas, alumbrada por una verdad que «está de parto»⁶.

Por otro lado, sin embargo, esta multiplicidad diferencial e infinita del mundo que configura la nueva experiencia de la época es reducida a una identidad niveladora. El XVII es también un tiempo, en efecto, en el que, al mismo tiempo, se hacen notar grandes procesos ciegos. Tal es el del capital, un mecanismo —señala Maravall— que introduce en el siglo una fría despersonalización de lo social, articulado ahora por una racionalidad utilitaria e instrumental anónima⁷. Junto a él, impera una política realista y pragmática constituida por grandes potencias —en especial la española—, cuya administración está regida —como señala Echeverría— por el impulso a un «universalismo abstracto» que subsume lo singular y amenaza con convertirse en un «igualitarismo abstracto»avenido con el mercantil⁸.

La pluralidad diferencial abierta al infinito tiende, pues, a ser sofocada y controlada por fuerzas socio-políticas emancipadas. Es preciso subrayar en este punto que lo que se hace patente no posee la figura de una sujeción de la variedad a una unidad coercitiva —figura cuyo campo conceptual gira en torno al par «uno-múltiple»—, sino la de una reducción de lo heterogéneo a lo *mismo*, que depende del par diferencia-identidad. Tal reducción allana la pluralidad diferencial constitutiva del mundo, imponiendo a lo heterogéneo una *mismidad* abstracta, un *mismo* consistente en la equivalencia de todas las cosas, que les arrebatara su valor en sí por mor de su valor pragmático, estratégico y eficiente. Es precisamente así como Adorno, más tarde, tematizó el modo fundamental a través del cual la modernidad incurre en una dialéctica auto-supresora: excluye lo *no-idéntico* e impone un tipo de identidad opresiva que expresa, concisamente, en el «principio de convertibilidad» de todas las realidades⁹. La forma en que el Barroco hispano afronta esta aporía reductiva es una de las claves que marcan su separación respecto a la modernidad prevaleciente, abriendo una *modernidad-otra*.

El Barroco hispano cobra conciencia de la reducción identitaria señalada. Las potencias que estructuran el mundo encierran la riqueza diferencial —nos dice Gracián— en una «disposición artificiosa (...) y uniforme» —propia de la aproximación científicista—, al mismo tiempo que convierte a la comunidad en

⁴ DELEUZE, G., *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona 1989, caps. 1-3.

⁵ GRACIÁN, B., *El Criticón*, en: *Obras Completas* (un único volumen), ed. Santos Alonso, Cátedra, Madrid 2011, parte II, crisis tercera p. 827. En adelante, citaré las *Obras Completas* como *O.C.* Las partes de *El Criticón* serán citadas en números romanos y las «crisis» en arábigos.

⁶ *Ibid.*, II, 3, pp. 1145-1146.

⁷ Cf. MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Ariel, Madrid 1990, pp. 48-51.

⁸ ECHEVERRÍA, B., *La modernidad de lo Barroco*, Ed. Era, México D. F. 2000, pp. 24 y ss. y 84 y ss.

⁹ Cfr. ADORNO, TH. W. *Dialéctica Negativa*, Taurus, Madrid 1986, pp. 149-152.

el allanado espacio de «orates igualados»¹⁰. El ser humano, llevado en volandas por la voluntad de dominio que ha desatado, «obliga todos los elementos a que le tributen cuanto abarcan: el aire sus aves, el mar sus peces...». Y quiere esto decir que el mundo pierde su verdadero fundamento, el todo de la articulación orgánica. Esta unidad huye fuera del mundo: la Mentira firma el «destierro» de la Verdad y el mundo termina convirtiéndose en «un cero», todo «aire y vanidad»¹¹. Convertido en una nada por la remisión de lo múltiple y diferente a lo uno-idéntico dominador, el mundo deviene aporético, adquiere una identidad contra sí mismo: se convierte en «mundo inmundo»¹².

Ahora bien, este derrotero del problema se cruza con otro elemento aporético de la visión barroca hispana, no, esta vez, constrictivo, sino creativo y salvífico respecto al anterior. Se trata de la aporía que se gesta con el deslizamiento de lo divino hacia lo *absconditus*. En esta experiencia se oponen la *nada* del mundo finito y el *todo*, lo divino infinito.

1.2. *La aporía todo-nada y la reapertura de la infinitud diferencial del mundo (como physis)*

La nada —hay que aclarar antes de explicitar esta otra aporía— posee dos convergentes sentidos: por un lado, designa a esa nulidad mundana que resulta del allanamiento, que hemos comprobado, de su riqueza diferencial a manos de poderes pragmático-estratégicos y abstractos y, por tanto, es signo de la falsedad y de la malicia humana; por otro, designa el vacío-de-fundamento que acusa el mundo en cuanto tal, debido a la condición *absconditus* de lo divino; ambos sentidos tejen la imagen típica y bastante conocida del mundo, en el sentir barroco, como teatro apariencial y consumado sueño. Por su parte, Dios reúne tres atributos centrales. Es, en primer lugar, lo infinito, por oposición a la finitud temporal y perspectivista de lo mundanal; es, en segundo lugar, el *todo*, en el sentido de que acoge la verdad integral de la diferencia, unidad orgánica que se sustrae en el mundo, como hemos visto; y es, en tercer lugar, lo eterno, en cuanto contraposición a un ser intramundano que se experimenta —como señala Benjamin— desde el prisma de la «decadencia incontenible» y de la «ruina»¹³. Pues bien, la oposición entre *nada* y *todo* no constituye una oposición excluyente, sino que conforma —como ha mostrado L. Goldmann— una aporética unidad inclusiva¹⁴. El mundo es todo y nada simultáneamente. Todo, porque su fundamento es divino y, por tanto, absoluto. Nada, porque tal fundamento se sustrae al mundo, debido a que es un *deus absconditus*. Es aprehendido como «un infinito en todo género de perfección» que, aunque se manifiesta en su creación, se mantie-

¹⁰ *Ibid*, I, 2, pp. 824 y 856, respectivamente.

¹¹ *Ibid.*, I, 6, p. 860 y pp. 857-858, respectivamente.

¹² *Ibid.*, I, 6, p. 863.

¹³ Cfr. BENJAMIN, W., *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, en: *Obras Completas*, Abada, Madrid 2006, Libro I, Vol. I (pp. 217-459), pp. 375-436.

¹⁴ GOLDMAN, L. *Le dieu caché*, Gallimard, Paris 1955, espec. Parte I.

ne encubierto, «como soberano Príncipe, estando retirado a su inaccesible incomprehensibilidad»¹⁵.

Esta aporía es precisamente la que inserta un carácter heroico-trágico en el alma barroca, en la medida en que el héroe barroco aparece como un ser *viator* —nos señala Gracián— entre la nada y el todo¹⁶. Y constituye —a nuestro juicio— la primera gran des-fundamentación metafísica acontecida en la historia occidental desde la modernidad, previa a aquella otra que, al final del siglo XIX, Nietzsche tematizará como «muerte de Dios». Ello no implica, sin embargo, que las obras características del barroco —como nos señala Díaz-Plaja— se definan por el nihilismo¹⁷. La tensión aporética entre nada y todo abre el mundo, por el contrario, a una riqueza interior infinita que —a nuestro juicio— puede ser tematizada como *physis*. Que Gracián se refiera a Dios como el «supremo Artífice»¹⁸ indica que es concebido como principio artístico del mundo. Como tal, es potencia auto-creativa. Al mismo tiempo, el mundo, según ello, aparece enteramente como artificio, a condición de que no lo tomemos solo como apariencia hueca y engañosa. «Artificio», según la definición ofrecida por Covarrubias¹⁹, es «la compostura de alguna cosa o fingimiento». La segunda significación remite al puro *parecer* engañoso, pero la primera está vinculada al *aparecer* desde sí en una con-posición de manifestaciones ensambladas. Los seres humanos pueden pervertir este artificio creativo, pero, tomado en sí mismo, el mundo se nos muestra como un *comparecer* germinativo y *autopoietico*, potencia *naturante*, tal y como Gibert y Cerezo sostienen²⁰.

¿En qué se muestra tal potencia *naturante*? En primer lugar, en el ingenio, que para Gracián —y, en general, en esta época hispana— es el más elevado modo de inteligencia. El *ingenium*, que para los latinos era sinónimo de naturaleza y el equivalente de la *physis* griega, surge —como argumenta Hidalgo Serna— de la naturaleza misma²¹; «en cuanto poder “naturante”, conecta con el propio acto creador de la naturaleza» y la incrementa mediante un nuevo «orden autoteleológico»²². En segundo lugar, la potencia *naturante* se patentiza en la articulación auto-creadora del mundo que la obra del ingenio descubre. El ingenio es el arma barroca que convulsiona el allanamiento de la pluralidad diferencial mundana operado por los poderes inerciales. En este punto cobra perfil y relevancia la circunstancia de que el mundo sea todo y nada al unísono. Es nada, como se ha indicado, porque el todo de su pluralidad constitutiva, la

¹⁵ Gracián, B., *El Criticón*, o.c., I, 3, p. 833.

¹⁶ *Ibid.*, II, crisis 4, p. 992.

¹⁷ DÍAZ-PLAJA, G., *El espíritu del Barroco*, Crítica, Barcelona 1983, p. 67.

¹⁸ GRACIÁN, B., *El Criticón*, I, 2, p. 824.

¹⁹ COVARRUBIAS OROZCO, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Biblioteca Digital Hispánica.

²⁰ GARCÍA GIBERT, J., «Artificio, una segunda naturaleza», en: *Conceptos*, 1 (2004), p. 18; CEREZO, P., *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*, Fernando el Católico, Zaragoza 2015, p. 49.

²¹ HIDALGO SERNA, E., *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*, Anthropos, Barcelona 1993, pp. 79-85.

²² CEREZO GALÁN, P., *El héroe de luto*, o.c., p. 57.

unidad que reúne, se sustrae, refugiándose en lo divino infinito. Pues bien, el ingenio busca el *concepto*, siendo este comprensivo, unificador de diferencias reales de modo orgánico, pues persigue captar en el mundo no las cosas, sino las relaciones entre las cosas²³. Es este el modo en que emprende una tarea de interpretación y búsqueda de verdades, que son relacionales, diferenciales, elevando el mundo tendencialmente a la plenitud (imposible, pero necesaria) del infinito trascendente. Ahora bien, la señalada ausencia del todo convierte a esta tarea en infinita, puesto que provoca un efecto altamente positivo: el mundo ha quedado abierto por ella, liberado de un cierre desde el fundamento. Comprender el mundo es reconocer en él un infinito cifrado de relaciones diferenciales, pues son las cifras infinitas²⁴. Es por esta razón por la que el todo y la nada se copertenecen. El todo está en el mundo —según creemos en base a los argumentos aportados— como la *presencia de una ausencia*. La ausencia del todo no es una mera carencia; cobra una presencia paradójica de sustracción, posibilitando, la infinitud del mundo y es —nos atrevemos a decir— un *nihil positivo*, viniendo a sustituir a aquello que, de acuerdo con la aclaración que hace Anaximandro de la *physis*, es lo *ápeiron* como *arjé*²⁵. El todo infinito *in-siste* en el mundo como acontecimiento activo de retirada o fuga que hace germinar lo múltiple concreto y sus lazos. El mundo es abisal en virtud de su constitución aporética. El infinito está *presente* en él en cuanto diferencia y multiplicidad inagotable; pero está *despresente* en cuanto totalidad absoluta que fundamenta. Lo mundanal remite, en este aporético modo de ser, a una infinitud de vinculaciones entre la multiplicidad de lo diferente. Y se podría decir, con M. Merleau-Ponty, que este mundo barroco es un *infinito infinitamente infinito*, porque al abrir infinitas relaciones, las renueva, además, constantemente²⁶ (en el caso graciano, a través del ingenio).

Esta *figura de pensamiento* del Barroco hispano se expresa también en la obra maestra de Cervantes. D. Quijote se ve confrontado con una tensión entre idealidad y facticidad. La idealidad está constituida por el logro (imposible) de un *todo ético-épico* pleno en el que la comunidad humana podría conjugar la universalidad de la justicia con la autonomía de una multiplicidad de singularidades heroicas en pos de su libertad auto-creativa. Esta comunidad ética, en un sentido hegeliano, en la que se conjuga universalidad e individualidad, no es realizable (frente a Hegel) en la facticidad, en un mundo que ha olvidado a los héroes de la libertad y que, por ello, hace fracasar cada intento del *Caballero de la Triste Figura* por llevarla a la praxis real²⁷. Topamos aquí con una aporía entre el todo y la nada. El todo ideal es imposible —tanto como lo divino abscondi-

²³ GRACIÁN, B., *Agudeza y Arte de Ingenio*, en *O.C.*, II, p. 443.

²⁴ GRACIÁN, B., *El Criticón*, o.c., III, 4, p. 1152.

²⁵ He desarrollado esta cuestión con más profundidad en SÁEZ RUEDA, L., «La *physis* del mundo en el imaginario de Baltasar Gracián», en: *Hipogrifo*, 9, 2 (2021), pp. 981-997.

²⁶ Cf. MERLEAU-PONTY, M., *Signes*, Gallimard, Paris 1960, pp. 186-187.

²⁷ Esta clave de la obra cervantina aparece descrita con gran profundidad en CEREZO GALÁN, P., «La tragicomedia del héroe ambiguo: El *Quijote* en el debate ideológico entre Ilustración y Romanticismo», en: *Revista de Hispanismo Filosófico*, n. 24 (2021), pp. 111-132. Cfr. pp. 157-165.

tus— y, aun así, posee una efectividad en el mundo vaciado. La determinación quijotesca —«Pero el andante caballero busque los rincones del mundo, éntrese en los más intrincados laberintos, acometa a cada caso lo imposible»²⁸— hace intervenir al todo imposible —en los términos que hemos adoptado— como la *presencia de una ausencia* que abre el mundo a sí mismo. Como señala Ortega, subyace al idealismo del *Quijote* un «realismo poético», en la medida en que en esta obra lo ideal es «reabsorbido» en la «pura materialidad», permitiendo que se muestren posibilidades que son inherentes al mundo²⁹, posibilidades nuevas que, antes de la acción quijotesca, estaban impedidas. El mundo finito, penetrado por el agujijón de la despresencia del todo, reaparece como una profundidad capaz de hacerse a sí misma a través de ricas posibilidades, mostrando su dimensión de *physis* auto-creadora o, de otro modo, se convierte —como apunta Cerezo—, en «potencia significativa de la vida, la única *natura naturans*», adquiriendo la riqueza de lo «virtual» que se concreta de formas distintas, es decir, la riqueza de la «preñez que precede al alumbramiento de las formas»³⁰.

En la obra de Calderón, por acabar aquí, la aporía entre todo y nada se hace patente de diversos modos. Dejando a un lado, por el momento, *La vida es sueño* —sobre cuyo sentido reflexionaremos más adelante— hay que decir que la mayoría de las obras calderonianas muestran una vida entre la nada del mundo y la muerte (estado límite tras el cual se oculta un infinito misterioso). Esto ocurre, por ejemplo, en *El gran teatro del mundo* y en el auto sacramental *El laberinto del mundo*. El ser humano es concebido ahí como «intersticio» entre un mundo al que es arrojado y otro eterno e infinito del que ha sido separado; hay en él «un pecado de origen (...), escisión de la unidad originaria»³¹. De alguna manera, sin embargo, aparece en el personaje siempre un anhelo de eternidad, lo siga o lo ignore. ¿De dónde surge tal anhelo? Ciertamente está coimplicado con un salto de fe, pero —como señala Regalado— esta misma fe presupone, según el contrarreformista principio *gratia supponit naturam*, el *lumen naturale* y, por tanto, una actitud comprensible por sí misma³². La causa de la aspiración a lo eterno no es directamente la fe, lo que quiere decir —a nuestro juicio— que esta causa es la presencia misma de lo eterno en la forma de su ausencia. El mundo, que aparece tan radicalmente ilusorio o desgraciado, provoca que, de manera extrema, se haga *presente la ausencia* divina. Incluso la caída de los personajes en el pecado carece de verdadero protagonismo. Como dice Benjamin, «la causa de la ruina (...) no es sin duda la transgresión moral [direc-

²⁸ CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española-Instituto Cervantes (ed. de Francisco Rico), Madrid 1998, vol 47, II, XVII, p. 840.

²⁹ Cf. ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, en: *Obras Completas*, Taurus, Madrid 2004-2010., vol. I, pp. 812-814.

³⁰ CEREZO, P., *El Quijote y la aventura de la libertad*, Biblioteca Nueva, Madrid 2016, pp. 92 y 96.

³¹ CEREZO, P., *Claves y figuras del pensamiento hispánico*, Escolar y Mayo, Madrid 2012, pp. 221-222.

³² REGALADO, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Destino, Barcelona 1995, p. 100.

tamente], sino el mismo estado de criatura del hombre»³³. La menesterosidad de lo viviente, caduco y decadente, despierta la certeza de una ausencia de lo eterno y la convierte en activa. En medio de tal menesterosidad —dice Jaspers refiriéndose, entre otros, a Calderón— el personaje «halla (...), mientras desaparece como existencia, la liberación redentora. Esto acontece por virtud del mudo soportar en un no saber, en la ignorancia, en un puro poder aguantar»³⁴. La nada del mundo incorpora a su otro en su sustracción. «En el naufragio de lo finito contempla el hombre la realidad y verdad del infinito»³⁵. Y, en el seno de tal contradicción, la *ausencia de lo eterno* está presente activamente como *aspiración a lo eterno*, abriendo el mundo a un desciframiento infinito, pues tal aspiración ha de abrirse paso en el *laberinto del mundo*, como plasmó Calderón en el Auto Sacramental que lleva ese título.

2. EL BARROCO COMO MODERNIDAD-OTRA

Estas premisas permiten describir distancias entre la modernidad que prevalecía (y prevalece), cartesiana y científica, y esta *modernidad-otra* del Barroco. La primera y primordial distancia concierne directamente a la aporía entre todo y nada, que queda rota en la modernidad cartesiana. Lo infinito es separado de su entrelazo con la finitud en el pensamiento de Descartes. Es una idea presente en el sujeto que lo desborda, razón por la cual su causa tendría que residir en Dios³⁶. Como Levinas aclara lúcidamente, la relación entre lo finito y lo infinito que ahí se pone en juego es de exterioridad, la de un *Mismo* (el sujeto, lo finito) que no ve rota su *auto-identidad* a través de lo absolutamente Otro, pues «el *ideatum* deja atrás su idea». Afirmar la presencia de la idea infinita en la finitud «es considerar como puramente abstracta y formal la contradicción»³⁷. Frente a este sesgo de la modernidad cartesiana, la *modernidad-otra* que impulsaba el Barroco deconstruye internamente la supuesta identidad del mundo, que es todo y nada a un tiempo. El mundo es leído desde la infinitud trascendente, pero, inversamente, esta abre en lo mundano un infinito inmanente. El todo infinito persiste e insiste en el tejido interior de la finitud —sintetizando lo que hemos defendido— como una *ausencia operante*, una ausencia creativa que genera en el mundo una apertura profundamente infinita de relaciones diferenciales, al mismo tiempo que inyecta en el héroe barroco un anhelo de eternidad que lo sitúa éticamente en un contexto complejamente poliédrico de escenarios. De esta forma, se puede hablar de dos infinitos no solo en Pascal, sino también en el Barroco hispano: el microscópico, que es el *mundo cifrado*, como un libro interminable, y el telescó-

³³ BENJAMIN, W., *El origen del 'Trauerspiel' alemán, o.c.*, p. 294; cfr. pp. 292-295.

³⁴ JASPERS, K., *Esencia y formas de lo trágico*, Ed. Sur, Buenos Aires 1960, pp. 34-35. V. pp. 17 y 51.

³⁵ *Ibid.*, pp. 87-88.

³⁶ Cfr. DESCARTES, R., *Meditaciones metafísicas*, Alfaguara, Madrid 1977, III, pp. 44-47.

³⁷ LEVINAS, I., *Totalidad e infinito*, Sígueme, Salamanca 1987, pp. 72 y 74, respectiv. Cfr. pp. 71-76.

pico, el libro total desde el que virtualmente se mira³⁸. Es excediéndose en estos dos infinitos como el mundo, en la experiencia barroca hispana, ve deconstruida su posible identidad. No es un *Mismo* auto-idéntico, sino que lo constituye una diferencia interna consigo mismo, una desproporción.

Una segunda característica de la *modernidad-otra* propia del Barroco se pone de manifiesto en que piensa la aludida no-identidad o desproporción del mundo consigo mismo en la forma de una *unidad orgánica de la diferencia*. El ingenio —como facultad insigne de lo humano— busca reunir la multiplicidad diferencial e infinita del mundo en una unidad cualitativa irreductible a la que, desde la modernidad cartesiana y cientificista, se expresa en términos matematizantes. Tal unidad es una «correlación armónica» de lo diferente³⁹, una correlación que no está presente en el mundo, pues el todo de este se ha sustraído. El ingenio actúa, así, como si se colocase en la perspectiva de lo transmundo infinito, permitiendo lo que ha llamado Trías, «escenificación teatral del Infinito»⁴⁰, el entrelazamiento de los seres y los fenómenos en una escena laberíntica en la que lo infinito no está presente, pero sí connotado. Expresado con Deleuze, se trata de «pensar lo existente derivando de lo infinito»⁴¹. Se forja, así, una *virtualidad* espiritual que otorga a los fragmentos una unidad concordante o de acorde armónico⁴². Es forjada así una *illusio colectiva* o *fantasmagoría* compartida atravesada por lo invisible y místico, como dice Rodríguez de la Flor, una «reunificación preadánica en el Uno»⁴³ a través de *vínculos analógicos* y un presentimiento de lo infinito a través de lo numinoso inconceptualizable, todo lo cual permite hablar de este Sur hispano-luso como la *Península Metafísica*⁴⁴. La modernidad prevaleciente, sin embargo —con Descartes y Bacon a la cabeza— estaba infligiendo golpes letales a ese analogismo, imponiendo la razón analítica. La España del Barroco —como describe García Gibert— se opone a ese dismantelamiento de la «unidad trascendente de todas las razones» y tiende a «suturar ese dramático y reciente desmembramiento que (...) el organicismo tradicional estaba sufriendo»⁴⁵.

La unidad orgánica, en efecto, es denostada en pro de una revolución científica que, a pesar de sus luces, ensombrece la riqueza cualitativa del mundo al reducirla mediante el sueño de la *Mathesis Universalis*, un saber que, desde Descartes, iguala todas las cosas según los parámetros de «orden y medida»⁴⁶ y

³⁸ PELEGRIN, B., *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Seuil, Paris 2000, pp. 195-389.

³⁹ GRACIÁN, B., *Arte de ingenio*, en: *O.C.*, II, p. 146.

⁴⁰ TRÍAS, E., «Escenificación del infinito (interpretación del Barroco)», en: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona 1996, pp. 161 ss.

⁴¹ DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco, o.c.*, p. 165.

⁴² *Ibid.*, p. 160.

⁴³ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico. 1580-1680*, Cátedra, Madrid 2002, p. 46.

⁴⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid 1999.

⁴⁵ GIBERT, F., «Artificio, una segunda naturaleza», *o.c.*, p. 28.

⁴⁶ DESCARTES, R., *Reglas para la dirección del espíritu*, Alianza, Madrid 1984, p. 87.

que —como también en Galileo, que incidió en idéntico sentido desde el cientificismo⁴⁷— se refería a todo lo cognoscible. Quiere esto decir que el carácter diferencial, abierto e ilimitado de lo real tiende a ser nivelado, en esta época, en una Identidad de lo real consigo mismo que, si en lo social es llevada a cabo —como hemos señalado— por procesos ciegos y objetivados, discurre también en los ámbitos del saber a causa de esta racionalidad matematizante y analítica. De ahí que todo este pensamiento analógico y conceptista de la España barroca no fuera, para Descartes, más que un conjunto de «problemas artificialmente inventados para confundir al espíritu»⁴⁸.

Según una tercera singladura diferente a las de la modernidad prevaleciente, el Barroco vincula esta organicidad del mundo a la textura de una *physis*. Como hemos podido comprobar, el mundo aparece como *artificio*, pero no solo en su sentido peyorativo, sino, fundamentalmente, como potencia autopoietica. Lo hemos visto en Gracián y hasta en Cervantes, pero el foco de las disputas respecto a esta problemática se encontraba, sobre todo, entre Leibniz y Descartes. Para Leibniz la materia está conformada internamente por la dimensión intensiva de la fuerza (*vis*)⁴⁹. Y la fuerza es, al mismo tiempo, el fondo continuo e infinito de la realidad, actuando como un «vínculo sustancial» entre lo múltiple y diferente (en su caso, de carácter monádico)⁵⁰; este vínculo es lo que, según Deleuze, constituye el «pliegue» como una unidad plástica e infinita respecto a la cual las realidades concretas serían individuaciones en la forma de «invaginaciones»⁵¹. Contra esta tendencia, que posee rasgos propios en el mundo hispano, se orienta la modernidad no barroca. Considerando a la noción de «fuerza» o «potencia» como oscura, piensa Descartes que es reductible a la dimensión puramente cuantitativa del efecto geoméricamente expresable: todos los fenómenos estarían vinculados entre sí por una *relación de magnitudes*, es decir, por una *función*⁵².

El desencuentro fundamental, pues, viene de muy atrás, de la génesis de la modernidad, en la que el Barroco quedó eclipsado por el naturalismo y el cientificismo. Francis Bacon, que consideraba a la filosofía natural como «madre de todas las ciencias»⁵³, denostaba el contra-naturalismo barroco y empleaba, en vez de la noción de «artificio», la de «industria» (*industry*), para referirse, además, al esfuerzo eficaz del hombre por servir a la naturaleza con el fin de dominarla⁵⁴. Nada más lejos del Barroco que esta propensión al enseñoramiento del hombre sobre la naturaleza, sobre lo cual tenemos incluso referencias anecdóticas. Refiriéndose Gracián a un artificio de ingeniería hidráulica, alude

⁴⁷ V. GALILEO, G., *El ensayador*, Aguilar, Madrid 1981, p. 63.

⁴⁸ DESCARTES, R., *Reglas para la dirección del espíritu*, o.c., p. 139.

⁴⁹ LEIBNIZ, G. W., *Monadología*, o.c., parágrafo 11.

⁵⁰ LEIBNIZ, G. W., *Die Philosophischen Schriften*, II, pp. 517-518.

⁵¹ DELEUZE, G., *El pliegue*, o.c., p. 17.

⁵² Ver DESCARTES, D., *Principes de la Philosophie*, Vrin, Bibliothèque des Textes Philosophiques 2009, vol. II, parágrafos 4, 11, 23, 41.

⁵³ BACON, F., *Novum Organum*, Losada, Buenos Aires 1949, Libro Primero, LXXIX, p. 124.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

a ello, en *El Crítico*, como una muestra de la llamada «agudeza de acción» —una de las especies menores del ingenio⁵⁵— que «hacía subir las aguas de los ríos a dar obediencia a su poderosa maña»⁵⁶. El impulso de la civilización técnica que recibe la modernidad cartesiano-científica es algo muy distinto de la actitud barroca, que tiene como clave a la naturaleza como potencia en la que él participa y que, como dice García Gibert⁵⁷, «se complace en ciertos progresos como hallazgos puntuales o felices artificios de la “agudeza” o maña del hombre».

Una cuarta singularidad del Barroco como clave de una *modernidad-otra* concierne a la posición del sujeto respecto al mundo. Desde la modernidad cartesiana el sujeto ocupa el lugar privilegiado de la ontología y la epistemología. Es un *centro* en torno al cual gira el mundo, porque este es comprendido ahora como *objeto-para-un-sujeto*. M. Heidegger ha incluido esta posición modernocartesiana en la historia del olvido del ser. En ese contexto, la comprensión del ente como objeto, que es la específicamente moderna, otorga al sujeto el carácter de *subiectum*, de lo que subyace a todo y es fundante, y expresa la soberanía y enseñoramiento del hombre sobre el mundo, pues la *certitudo* con la que es garantizada la *objetividad del objeto* presupondría la voluntad de un *auto-aseguramiento* del sujeto respecto al mundo, que es, así, puesto a la disposición de este, prefigurando ya la *comprensión técnica* contemporánea⁵⁸.

Se juzgue de un modo o de otro esta crítica, la distancia entre ambas modernidades se puede entender desde el problema del perspectivismo. El mundo depende de la perspectiva del sujeto para la línea cartesiana. Y este perspectivismo estaba en consonancia con un orden espacio-temporal matemáticamente regular y ocupado por objetos asequibles a la mirada desapasionada del espectador⁵⁹. La perspectiva barroca es, frente a ello, condición y base del sujeto. Para el Barroco, como ha mostrado Deleuze, «[e]l punto de vista no varía con el sujeto (...); al contrario, es la condición bajo la cual un eventual sujeto capta una variación. (...) No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto»⁶⁰. Esta distancia entre la modernidad prevaleciente y la *modernidad-otra* del Barroco es fundamental, porque implica renunciar al idealismo de la modernidad cartesiana, es decir, a la primacía del sujeto respecto a la constitución de lo real.

Hay que preguntarse ahora por los criterios de verdad en el Barroco, habida cuenta de que su ontología está vinculada a un pluralismo diferencial y a un perspectivismo.

⁵⁵ GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, o.c., III, p. 59.

⁵⁶ GRACIÁN, B., *El Crítico*, o.c., I, 8, p. 879.

⁵⁷ GARCÍA GIBERT, J., «Artificio, una segunda naturaleza», o.c. p. 31.

⁵⁸ Cfr., por ejemplo, HEIDEGGER, M., «La frase de Nietzsche *Dios ha muerto*», en: *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid 1998 (pp. 157-198), p. 177-179, así como «La pregunta por la técnica», en *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona 1994 (pp. 9-32), pp. 23-25.

⁵⁹ Cfr. al respecto el interesante estudio de JAY, M., «Regimes escópicos da modernidade», en: *ARS (São Paulo)*, vol. 18, n° 38 (2020), pp. 329-349.

⁶⁰ DELEUZE, G., *El pliegue*, o.c., p. 31.

3. LOS CRITERIOS BARROCOS ACERCA DE LO VERDADERO

Nos preguntaremos a continuación por la normatividad a la que recurre la verdad como perspectivismo. Un rasgo muy específico del Barroco radica, además, en que hace depender la verdad de dos condiciones, una de carácter ético y otra de carácter existencial, lo que aclararemos con ulterioridad.

3.1. *Perspectivismo y organicidad autopoietica*

Se hace necesario comenzar aclarando la relación existente entre la afirmación, en el Barroco hispano, de una ontología según la cual el mundo es una pluralidad diferencial, por un lado, y la noción barroca de «perspectiva», por otro, a la que ya hemos aludido. Lo que constituye a lo real mundano se nos ofrecía como infinita riqueza diferencial y —sobre todo a propósito de Gracián— como un conjunto de relaciones (que el ingenio descifra). Se trata, pues, de relaciones diferenciales, de relaciones entre realidades diferentes en las que la relación tiene carácter de ser (pues, como habíamos visto, todo es recíproca afección, según Gracián). La «realidad» del mundo es plural y diferencial, lo cual se expresa literariamente en el uso de la alegoría, de constantes comparaciones y analogías. Y puesto que las relaciones diferenciales, además, son también infinitamente renovables, como vimos —en virtud de los ángulos que adopte el ingenio—, resulta que, virtualmente, todas las realidades del mundo están relacionadas entre sí. «La cosa —como afirma Cerezo— es un nódulo en la red del universo»⁶¹. ¿A qué consecuencias conduce este principio en relación con la noción de «perspectiva»? Podríamos decir que la perspectiva tiene su condición de posibilidad en la relación *virtual* de todas las cosas entre sí, en la infinita pluralidad diferencial, y actualiza esta virtualidad de forma concreta, de un modo análogo, aunque salvando las distancias, a como en la mónada leibniziana se destacan, sobre el fondo oscuro —que es como un «hormigueo» de afecciones y relaciones confusas— las «percepciones distintas», sin las cuales «habría un perpetuo aturdimiento»⁶². De este modo, «lo claro sale de lo oscuro por un proceso genético»⁶³. Tal actualización la realiza el ingenio, que descifra, como dijimos, relaciones precisas y las expresa. Es obvio que, para ello, ha de tener en cuenta las relaciones concretas que expresa un contexto mundano, pues en caso contrario sería descriptible de forma caprichosa o arbitraria⁶⁴. Sin embargo, «no se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura»⁶⁵. Quiere esto decir que la perspectiva que el ingenio destaca eleva la pura verdad —en virtud de la cual se determinan objetos y su relación material— a una verdad más alta que está vinculada con la belleza, es

⁶¹ CEREZO, P., *El héroe de luto*, o.c., p. 290.

⁶² Cfr. LEIBNIZ, G.W., *Monadología*, o.c., 69, 49 y 24, respectivamente.

⁶³ DELEUZE, G., *El pliegue*, o.c., p. 117. Ver pp. 115-122.

⁶⁴ Cfr. GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, o.c., II, p. 441. CEREZO, P., *El héroe de luto*, o.c., pp. 289-90.

⁶⁵ *Ibid.*, II, p. 442.

decir, con la unidad armónica y orgánica de las relaciones que ahí se ponen en juego, pues «la proporción entre las partes del visible es la hermosura», tal y como «en los sonidos es la consonancia»⁶⁶. Esa unidad armónica no solo rebasa lo supuestamente natural del contexto al forjar desde él una totalidad orgánica de sentido, sino que transfigura y desvela, en lo supuestamente «natural», una textura íntima que es arte, artificio. Cada «realidad» del contexto es descubierta como un poliedro de sentidos, cada uno de los cuales logra mostrar la agudeza descubriendo su relación insospechada con otras cosas, tal y como un soneto de Góngora llega a relacionar la realidad «ser humano» con la realidad «rosa», la cual atraviesa etapas desde su lozanía hasta su fin en el marchitamiento⁶⁷. El contexto «natural», la «circunstancia», pues, no es la esencia de la «perspectiva» ofrecida por la agudeza (la cualidad del ingenio), sino una condición de esta: las « semejanzas se fundan en alguna razón y circunstancia especial, que da pie al ingenio para el concepto»⁶⁸. Así, la circunstancia en el ejemplo anterior es el contexto en el que la rosa crece y se extingue, que *motiva* la analogía con el ser humano *en cuanto caduco*. A esto hay que añadir que la ontología de la fuerza o de la potencia que ha sido destacada anteriormente como clave del Barroco, y del hispano en particular, determina que lo «real» no coincida con una «sustancia»; es un *operar*. En el Barroco «ser es operar»⁶⁹. «Tan presto era el lucir en las cosas como el ser»⁷⁰, dice Gracián, lo que significa que este, el ser de las cosas, es su acontecer manifestativo⁷¹, un —nos atreveríamos a decir— *acontecer operante*. Una realidad acontecimental, al no ser una sustancia, no se define —como indica Deleuze⁷²— por el atributo, sino por *predicados-acontecimientos* o modos de ser, los cuales se expresan lingüísticamente en el verbo: no «el árbol es verde», sino «el árbol verdea». El «verdear» es un acontecimiento por el que es definido este ser determinado. En el ejemplo anterior, esto significa que la agudeza del ingenio, al relacionar al ser humano con una rosa, comprende al primero como un ser al que le pertenece el caducar. Una cosa —mejor un «ser», expresión más dinámica— es, en definitiva, una multiplicidad de acontecimientos o modos de ser, cada uno de los cuales es descifrado por el ingenio mediante una relación suscitada en las condiciones de una circunstancia o contexto.

¿Qué es —retomando la cuestión— una «perspectiva»? Gracián distingue entre agudezas simples (*incomplexas*) —a las que dedica los primeros cincuenta capítulos de *Agudeza y arte de ingenio*— y agudezas compuestas —en los últimos trece capítulos—. Mientras la primera «es un acto solo pero con pluralidad de formalidades y de extremos, que terminan el artificio, que fundan la correlación», la segunda «consta de muchos más actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso»; y añade: «Cada piedra

⁶⁶ *Ibid.*, p. 441.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 443.

⁶⁸ *Ibid.*, XI, p. 509.

⁶⁹ V. CEREZO, P., *El héroe de luto, o.c.*, pp. 39-46.

⁷⁰ GRACIÁN, B., *El Discreto*, en: *Obras Completas, o.c.*, XIII, p. 307.

⁷¹ CEREZO, P. *El héroe de luto, o.c.*, p. 43.

⁷² DELEUZE, G., *El pliegue, o.c.*, 60.

de las preciosas, tomada de por sí, pudiera oponerse a estrella, pero muchas juntas en un joyel, parece que pueden emular el firmamento»⁷³. La perspectiva, por consiguiente, coincide con el ser singular, concreto. Aprenderla es el proceso de un saber de lo singular, con lo cual el Barroco hispano se coloca «más allá de la lógica apriorística y de la ratio universal que en Occidente siempre han definido la posibilidad de conocer lo verdadero»⁷⁴. En un sentido simple, la perspectiva consiste en el aparecer operante de un ser según uno de sus modos de ser o acontecimientos-predicado, es decir, según uno de sus modos de operar. El aparecer operante se expresa, dicho con brevedad, en una *variación operante*, del mismo modo que un ser humano es un «caudal» que se expresa en «maneras»⁷⁵. Ahora bien, en su sentido más completo, un ser puede adquirir nuevos predicados-acontecimiento a propósito de un número de contextos y de actos de ingenio que son, en principio, infinitos, pues infinito es el mundo, múltiple y diferencial, en su profundidad. Y una perspectiva, en este sentido, es cada ser como multiplicidad (en principio) infinita de acontecimientos —y contextos— en los que se expresa operativamente. Se deduce de ello que una perspectiva contiene —como en Leibniz, salvando las distancias— al todo del mundo. Ahora bien, como este todo remite al infinito trascendente y *absconditus*, está contenido como ausente. La perspectiva lo es siempre de un Dios ausente, en congruencia con que el ingenio —que descubre la perspectiva— sea, como señala De la Higuera, «conocimiento de un Dios ausente»⁷⁶.

La realidad, pues, es un conjunto abierto de innumerables y diferentes perspectivas que —conforme a la unidad del mundo ya analizada— están en una reunión orgánica. No puede ocurrir de forma distinta en las obras de arte, pues, si el ingenio descifra el mundo, articula su expresión en forma de artificio, el más perfecto y complejo de los cuales es el «compuesto por ficción, como lo son las épicas, alegorías continuadas, diálogos, etc.»⁷⁷. Se trata del «organismo textual de la literatura»⁷⁸. Y ello se puede confirmar en obras barrocas centrales.

Hay, por ejemplo, un perspectivismo cervantino. En el decurso de las aventuras de Don Quijote, en efecto, y de sus escenas cambiantes, los personajes y las realidades concretas son relacionadas de diversa forma y van recibiendo así descripciones diferentes que dependen de ópticas circunstanciales, de tal manera que su ser queda diseminado en una relación de diferencias que —advierete Spitzer— no alcanzan nunca una totalización⁷⁹. En las obras de Calderón, por su parte, los personajes actúan y *se enredan* al tiempo que se interrogan

⁷³ GRACIÁN, G., *Agudeza y arte de ingenio*, o.c., III, pp. 445 y 446.

⁷⁴ SNYDER, J. R., *Estética de lo barroco*, Machado Grupo, Madrid 2014, p. 90.

⁷⁵ V., para «caudal» y «maneras», CEREZO, P., *El héroe de luto*, o.c., pp. 41-46.

⁷⁶ DE LA HIGUERA ESPIN, F. J., «El barroco y nosotros. Perspectiva del Barroco desde la ontología de la actualidad», en: *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. IV (*Ciencia, Filosofía, Religiosidad*), Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla 2009 (pp. 105-113), p. 111.

⁷⁷ GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, o.c., LII, p. 747.

⁷⁸ SNYDER, J. R., *Estética de lo barroco*, o.c. p. 101.

⁷⁹ Cf. SPITZER, L., «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en: *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid 1995, pp. 135-187.

sobre los misteriosos aspectos de aquello que se les presenta como destinado y, también, sobre las múltiples posibilidades de respuesta que salen al encuentro, auscultando la situación desde una miríada de perspectivas. Se trata —dice Benjamin, refiriéndose, por ejemplo, a obras como *El mayor monstruo*, *los celos* y *El médico de su honra*— de «una infinitud reflexiva del pensamiento en la cerrada finitud de un espacio profano del destino»⁸⁰. Las obras calderonianas no saturan un sentido, sino que hacen diferir los sentidos en ópticas cuya reunión virtual *está en fuga*: tal reunión remite a un infinito que se presenta en la forma de su ausencia; en cada situación hay un *exceso de sentido* que remite a hilos muy diferentes, «mostrando en la escena el mecanismo del punto de fuga como condición de la representación»⁸¹.

¿Está unida esta descripción de lo real a una normatividad? Como se ha visto, la pluralidad diferencial de perspectivas conforma un todo orgánico, un todo que, sin embargo, no puede ser confundido con una realidad total presente o representable, pues remite al infinito ausente. Y, dado que, además, las realidades del mundo están en constante devenir y transformación proteica⁸², habría que decir que el todo orgánico está siempre *in fieri*, en proceso de una realización que no puede alcanzar un *plenum*. El todo orgánico no llega a consumarse porque está ineluctablemente ausente. Ahora bien, tal ausencia pertenece activamente a la organicidad del mundo: la sustracción impide el cierre de este, lo abre a sí mismo como auto-transformador y a un infinito devenir en el que la unidad es aspirada, dando lugar a una reconfiguración continua de la reunión de perspectivas. Esta conformación es coherente con la circunstancia de que, como se analizó, el mundo es *physis, natura naturans* que abre un dinamismo *autopoietico*. La realidad, así entendida, posee una normatividad interna. Conforman un tipo de orden que —con Deleuze— podríamos llamar «caosmótico». Ni caos ni cosmos, este orden se funda en la *endoconsistencia*, en la consistencia interna de las perspectivas y de los predicados-acontecimiento que las constituyen. La endoconsistencia es selectiva en la medida en que exige que los puntos de vista no diverjan; excluye imposibilidades, puntos de vista que generen una oposición en el todo. En Leibniz este principio es el de composibilidad de los mundos posibles. Ahora bien, salvando las distancias, se puede aplicar al Barroco en su más amplio sentido. El Barroco, como afirma Deleuze, «es la última tentativa de reconstruir una razón clásica (...); descubre el florecimiento de acordes extraordinarios, lejanos»⁸³. En el caso hispano, pon-

⁸⁰ BENJAMIN, p. 288.

⁸¹ PÁVEZ MUÑOZ, J., «Calderón y la alegoría del *Theatrum mundi*: La carne del *corpus* o la suspensión de la soberanía», en: *Otrosiglo. Revista de filosofía*, 4, 2 (2020), pp. 29-60, p. 44. Cfr. este estupendo artículo entero.

⁸² El ser del mundo es como el de un emisario de Proteo, «muchos en uno, porque ya era blanco, ya negro; ya moço, ya viejo; ya pequeño ya grande; ya persona y ya fiera» (*El Criticón*, o.c., I, 7, p. 866).

⁸³ DELEUZE, G., *El pliegue*, o.c., p. 108. Cfr. todo el capítulo 6. Hemos tratado esta temática en SÁEZ RUEDA, L., «Del Cosmos al Caosmos en la reapropiación actual del Barroco. Una nueva normatividad para afrontar la crisis epocal», en: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 35, nº 1 (2018), pp. 51-75.

derado desde Gracián, el todo orgánico y armónico implica un orden relacional de equilibrio armónico y recíproca afección: un «templarse las influencias», de modo que los elementos integrantes «se corrigen y se templan»⁸⁴. La consistencia, en este sentido, vertebra (como vimos), verdad y belleza. Y no cabe duda, por otro lado, de que la endoconsistencia orgánica ha de tomar como imposibles las perspectivas que no lo sean de un infinito bajo el cual se mantiene, aún, la impregnación del cristianismo. El sentido actual de la *caósmosis* y la *autopoiésis* excluye esta restricción teológica y se aventura en el estudio de los sistemas complejos de auto-organización, una cuestión que desborda esta investigación.

3.2. *La condición ética de la verdad. Desengaño y lucha contra el mundo*

La cuestión anterior nos conduce a un problema de gran relevancia en lo que respecta a la normatividad de la visión barroca. Si la verdad se nos ha revelado hasta aquí dependiente de la estética —en la medida en que está vinculada al ejercicio del ingenio—, ahora se nos muestra dependiente de la ética en un sentido bien preciso. Aunque se pudiera suponer que lo real es objetivamente, según el resultado al que hemos llegado, una unidad orgánica y autopoiética de perspectivas, tal verdad no es independiente de la auto-realización virtuosa del sujeto, precisamente porque la confiabilidad del ejercicio del ingenio, en un mundo que es considerado un teatro de apariencias, depende del grado en que el ser humano sea capaz de hacerse a sí mismo o individuarse de manera autónoma y en función de su propio caudal. De esa independencia y madurez del sujeto dependerá la vigorosidad de las creaciones del ingenio y su valor de verdad. Respecto al todo orgánico natural el ingenio actúa de *ratio cognoscendi*, en la medida en que descifra relaciones diferenciales en ese ámbito. Y como la profundidad de tal desciframiento depende de la capacidad del ingenio para indagar tales relaciones desde la perspectiva de lo infinito, es fácil deducir que la virtud y entereza del ser humano está involucrada en último término, dado que ellas consisten, esencialmente, en ordenar la conducta humana hacia el valor primordial de lo eterno. En el caso de la unidad orgánica del mundo humano la incidencia ética es mayor, pues en este ámbito el ingenio es artífice, capacidad constituyente, por lo que forma parte de la misma *ratio essendi*. La verdad del mundo, bien en cuanto desvelamiento de la realidad natural, bien como generación de un espacio humano de «verdadera vida», es decir, adecuada y digna respecto a la verdad trascendente, penden de la rectitud y valentía de la auto-realización humana. La verdad está en relación con la cualidad de la vida. «¿De qué sirve el saber —pregunta Gracián—, si no es práctico? Y el saber vivir es hoy el verdadero saber»⁸⁵. Reflexiono sobre ello a continuación.

Hay, en el Barroco hispano, una ambigüedad *por principio*, que concierne al par aparecer/parecer. La esencia de lo real es inseparable, como hemos visto, de su *aparecer*, que es un operar. Ahora bien, en la escena del mundo el apare-

⁸⁴ *Ibid.*, I, 2, p. 824.

⁸⁵ GRACIÁN, B., *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras Completas*, o.c., 232, p. 412.

cer es siempre, al mismo tiempo, un *parecer*. «Todo pasa en imagen, y aun en imaginación, en esta vida: hasta esa casa del saber toda ella es apariencia»⁸⁶. Y si esto es así, ¿cómo distinguir entre el artificio —fruto del ingenio— verdadero (conforme al genuino aparecer desde sí del sujeto) y el fingimiento, que es el otro sentido —peyorativo— del término, como señalaba Covarrubias? El fingimiento pondría el ejercicio del ingenio al servicio de una fabulación interesada; convertiría al mundo por él forjado en un *simulacro*, en una elaboración ingeniosa, pero engañosa, que se hace pasar por la verdad del mundo. ¿Hay recursos éticos, en el Barroco, para resistir a este resultado?

Como se sabe, para el héroe barroco avanzar en lo verdadero y en la praxis ética implica combatir el engaño de partida en que consiste el mundo, es decir, seguir el penoso y largo camino del desengaño, que solo acaba con la muerte⁸⁷. El desengaño es, entonces, un criterio negativo de la verdad. Permite avanzar en la medida en que desenmascara engaños. Pero este camino, el del desengaño continuado, implica una lucha ética con el mundo. El héroe barroco entra en contradicción con la realidad: por un lado, ha de luchar contra el engaño en la escena del mundo, pues a este le «falta el fundamento de la Verdad»⁸⁸; por otro, aspira a lo eterno⁸⁹, razón por la cual el mismo desengaño se transfigura en brújula, no sólo de una vida en *clave revolucionaria*⁹⁰, sino, al unísono, de la praxis ética, que, en el caso de Gracián consiste en convertirse paulatinamente en «persona», es decir, en hacerse conforme al propio caudal y de forma virtuosa⁹¹. El héroe adopta una posición tensional: ha de penetrar, por una parte, en la confusión y falsedad del mundo vaciado, siguiendo sus reglas como condición necesaria para, por otra parte, operar en él, haciendo brillar el ideal, aunque sea inalcanzable. Se afirma y se niega el mundo, que es necesario transformar con sus propias armas, manteniendo siempre viva una «milicia a la malicia»⁹².

Esta actitud aporética es compartida por la práctica totalidad de los creadores hispanos. *D. Quijote* se enfrenta a la inflexibilidad y parquedad de un orden social homogéneo y pragmatizado, porque ya no es una *totalidad ético-épica* que preserva la singularidad irrepetible de los héroes, que han desaparecido. El Caballero de la Mancha representa «la melancolía profunda del curso mismo de la historia», en el cual son destrozados los «contenidos eternos»⁹³. Y, al mis-

⁸⁶ GRACIÁN, B., *El Criticón*, o.c., II, 6, p. 1016.

⁸⁷ El desengaño se supera solo en la muerte (GRACIÁN, B., *El Criticón*, I, 3, p. 828), implica la aprehensión de la «falta de fundamento» del mundo (*Ibid.*, I, 6, p. 876) y, por tanto, de su falsedad (*Ibid.*, I, 6, p. 856).

⁸⁸ GRACIÁN, B., *El Criticón*, o.c., I, 8, p. 876.

⁸⁹ Con «ambiciones de infinidad». GRACIÁN, B., *El héroe*, en *Obras Completas*, o.c., primor VI, p. 82.

⁹⁰ SARDUY, S., *Ensayos generales sobre el Barroco*, FCE, México/Buenos Aires 1987, p. 209.

⁹¹ «No se nace hecho: vase de cada día perfeccionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser (...): conocerse ha en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio». GRACIÁN, B., *El Discreto*, o.c., VI, p. 346.

⁹² GRACIÁN, B., *El Criticón*, o.c., II, 9, p. 1050.

⁹³ LUKÁCS, G., *Teoría de la novela*, Edhasa, Barcelona 1971, p. 111.

mo tiempo, penetrando en ese mundo desahuciado, lo convulsiona merced a su *entusiasmo heroico*, que, renovando la *manía divina* (Fedro, 244a-245c), pretende inyectar en el mundo su vocación, en la medida en que esta contiene una ley absoluta de valor, la de un mundo humano libre. Es un bien en sí inaccesible, tan escondido como el *deus absconditus*⁹⁴.

Para favorecer un aparecer recto en el mundo, conforme con el caudal de cada cual y lejos del fingimiento, es necesaria, pues, una lucha ética que haga consecuente el fenómeno del desengaño y conduzca a valores dignos de lo eterno. Pero en esta condición está supuesta una segunda que, como he adelantado, concierne a lo que llamaré *existencia lúcida*. El desengaño, que es condición esencial de la praxis ética, ha de poder emerger en el seno del mundo. Pues nada impide que el ser humano no acceda a esta posición y se mantenga *tomado* por el teatro del mundo y, por tanto, sumido en el engaño. El desengaño es un fenómeno que es condición de posibilidad axial en la acción liberadora y es necesario preguntar por la condición de su génesis, por su condición genética. ¿Cómo *llega a ser* el desengaño?

3.3. *La condición existencial de la verdad: ruptura con la auto-identidad en el teatro del mundo*

Al intentar contestar a la cuestión anterior advertimos que el desengaño va unido inextricablemente a una actitud existencial de lucidez. Tal actitud es la del extrañamiento excéntrico y radical del ser humano ante el mundo que lo rodea. Solo a su través puede el sujeto reconocerse enajenado cuando su entrega al mundo es incondicional y, desde tal comprensión, emprender el proyecto de alcanzar una *potestas sui*, una potestad sobre sí mismo. Este proyecto, por lo demás, exige el autoconocimiento. «No puede uno ser señor de sí —dice Gracián— si primero no se comprende»⁹⁵. Y también, en esa línea, D. Quijote lucha por ser él mismo, por ajustarse a su vocación de libertad. Solo cuando Alonso Quijano se reconoce extraño en el mundo de la hacienda se transfigura en D. Quijote y emprende un devenir excéntrico respecto a ella, mediante el cual no solo lucha contra el mundo y pone en vigor una ética de la libertad, sino que, además, empieza a preguntarse por sí mismo y a conocerse. Ahora bien, también el ser humano es un infinito en su interior, un laberinto. «El mismo inmortal espíritu —dice Critilo— no está essento desta tan general discordia, pues combaten entre sí, y en él, muy vivas las pasiones», de forma que en la interioridad «todo es arma, todo es guerra»⁹⁶. Ganar la potestad sobre sí, por tanto, es un camino inacabable en la vida mortal. El ser humano barroco ha de emplear, también respecto a sí, el método del desengaño: descubrir sus propios enredos falaces y eliminarlos. Es a esto a lo que nos referimos con «existencia lúcida». Pero el extrañamiento, que es la condición genética de este proceso, se

⁹⁴ Cfr. CEREZO GALÁN, P., «La tragicomedia del héroe ambiguo: El *Quijote* en el debate ideológico entre Ilustración y Romanticismo», o.c. pp. 128-130.

⁹⁵ GRACIÁN, B., *Oráculo Manual y arte de ingenio*, o.c., 89, p. 370.

⁹⁶ GRACIÁN, B., *El Criticón*, o.c., I, 3, p. 92.

nos muestra como un fenómeno aporético que —a nuestro juicio— es específico del Barroco hispano.

Calderón ha desarrollado, quizás como ningún otro autor barroco, este problema. El mundo como teatro nos condena a una vida irreal, onírica. ¿Cómo escapar a la distorsión de sí y a la impostura si todo es sueño? ¿Cómo hacerse cargo de sí si todo es una ilusión? A la hipótesis de que todo es un sueño responde Descartes con la certeza del *cogito*, que no puede dudar de sí en el acto mismo de dudar de todo y plantear su irrealidad. En la experiencia barroca hispana, sin embargo, la hipótesis del sueño no conduce a su superación mediante el acto reflexivo que conduce a la certeza de la *res cogitans*. En *La vida es sueño* esta hipótesis no es refutada, sino confirmada. Cuando Segismundo, que ha estado encerrado en una cueva, es despertado en medio de los oropeles de palacio y bajo el título de verdadero heredero del trono, vincula ambas experiencias, las distingue y se reconoce despierto precisamente porque puede recordar y juzgar el contraste (son dos actos del pensar): «¿Que quizá soñando estoy, / aunque despierto me veo? / No sueño, pues toco y creo / lo que he sido y lo que soy / (...) ... y sé quién soy / un compuesto de hombre y fiera»⁹⁷. Se aprehende como «fiera» en la medida en que tiende —conforme a lo que propendía en la cueva— a vengarse de su padre y a dejar en libertad vehementes impulsos agresivos contra otros personajes de palacio. Al unísono, se experimenta restituído a un ser digno, a un «hombre», en cuanto merecedor del trono. Se comprende en semejante contrariedad. Y se aprehende —en un sentido cartesiano— como el ser que capta tal contrariedad. Se capta a sí mismo en el acto de pensamiento; y podríamos decir que se encuentra en un momento auto-reflexivo de carácter cartesiano. Ahora bien, la confiabilidad de toda esta experiencia reflexiva es destruida cuando, finalmente, se encuentra de nuevo en la cueva. Experimenta entonces que el sueño sale triunfante respecto a cualquier auto-reflexión. Aun así, esta nueva certeza no es simple. Posee una estructura aporética. Dos magníficos versos expresan la paradoja central que entraña la, ahora ya conclusiva, certeza de que todo es sueño: «pues veo estando dormido, / que sueñe estando despierto»⁹⁸. Por un lado, descarta como verdadera vigilia —es decir, como verdadera prueba de su realidad y de la del mundo— la experiencia reflexiva que tuvo de sí en palacio (afirma que *sueña estando despierto*). Por otro lado, sin embargo, aceptando el sueño como intrascendible, afirma que en tal estado «ve» el todo de la situación, es decir, el soñar en cuanto tal. La irrealidad completa del mundo va acompañada por la paradójica lucidez que la reconoce como tal: en un acto de extrañamiento, se convierte en testigo de la completa irrealidad. ¿Qué tipo de certeza anima esta aporía, en la que la irrealidad se hace consciente en un ser que también debería ser irreal según el punto de partida? Se trata de una certeza que no es reflexiva (cartesiana), sino existencial.

La comprensión lúcida y extrañada del mundo como sueño está imbricada con la experiencia de estar «arrojado» al mundo y a su misterio. Y es que, en

⁹⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, Cátedra, Madrid 2020, vv. 1532-1535 y 1546-1547, p. 136.

⁹⁸ *Ibid.*, vv. 2106-2107, p. 158.

esta última situación del drama reaparece, purificada de cólera, la primera de todas, aquella en la que Segismundo se aprehende a sí mismo como *ya venido al mundo*, indefectiblemente inserto en la existencia: «¡Ay, mísero de mí, ay, infelice! / Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así, / qué delito cometí / contra vosotros, naciendo»⁹⁹. Si el mundo es todo engaño, entonces se asemeja a un castigo innecesario que le hace preguntar, extrañado, qué delito ha cometido naciendo, algo que no se pone en duda. Y tal certeza es pre-reflexiva; afirma la facticidad existencial de «ser», aun consistiendo todo en sueño. La confirmación de la vanidad e inanidad del mundo está acompañada —como ha mostrado Antonio Regalado— de una *rebelión contra la nada*. Y, contemplado el problema desde este ángulo, se hace claro que la aporía del sueño consciente de sí presupone, no el vacío de ser, sino la falta de fundamento o razón última del ser del mundo, en un gesto que se adelanta al de autores contemporáneos de la órbita del existencialismo¹⁰⁰.

Junto a la pregunta ontológico-epistémica por la verdad del mundo, el Barroco hispano, a mi juicio, introduce esta cuestión ontológico-existencial que Calderón expresa de forma eminente. Lo que a través de ella se problematiza, en el fondo, no es solo la verdad del mundo, sino el sentido de «ser» en el mundo. Tal sentido es horadado por la falta de fundamento; este ha huido, como la verdad, de la finitud y se ha refugiado en la vida transmundana. Ahora bien, una vez más la posición barroca muestra un aspecto aporético. Esa ausencia de fundamento, ella misma y en cuanto tal, se hace presente en la experiencia humana de estar arrojado al mundo y se muestra creativamente perturbadora. Abre en tal facticidad una orientación determinada, según la cual es la irrealidad teatral del existir lo que, precisamente, abre la posibilidad de un genuino posicionamiento existencial: el que exige desalojar de sí toda vanidad que hasta ahora había sido acogida por la creencia ingenua en el mundo y redirigir la vida en función de valores eternos. Esta descreencia en el valor intrínseco del *teatro* ilusorio y mundano impulsa a actuar recta y heroicamente a pesar de la inanidad del ser terrenal. De ahí que Segismundo se resuelva por el perdón y por la rectitud moral («obrar bien es lo que importa» (v. 2424).

Semejante alteración de la existencia pone al descubierto, también por este camino, la aporeticidad del mundo que venimos confirmando desde perspectivas diversas. La existencia, a la que se está arrojado, es desvelada como profunda en razón de esa problematicidad consistente en que el ser humano ha de elegirse libremente. Y esta apertura a la libertad se enfrenta ahora al teatro del mundo. Pues que sea un teatro soñado significa, profundamente, que cada cual se ha instalado irreflexivamente en un rol que lo fija a ciertos intereses y propósitos mundanos, en los que ha depositado una fe ciega que determina su ser. Determinarse por lo eterno coincide, entonces, con la ruptura respecto a una experiencia identitaria de la existencia, una experiencia según la cual el ser

⁹⁹ *Ibid.*, o.c., vv. 101-105, p. 86.

¹⁰⁰ Cf. REGALADO, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Destino, Barcelona 1995, pp. 69 ss. y 103-112.

humano es una identidad consigo mismo, una conformidad interna entre su ser y su inmediato ser-representacional. Es esto lo que denuncia finalmente Segismundo, en versos muy conocidos de los cuales solo se introducen aquí algunos: «Sueña el rey que es rey, y vive / con este engaño mandando, / disponiendo y gobernando; y este aplauso, que recibe / prestado, en el viento escribe / y en cenizas le convierte / la muerte (¡desdicha fuerte!); (...) Sueña el rico en su riqueza / (...) sueña el que a medrar empieza, (...) / y en el mundo, en conclusión, / todos sueñan lo que son, / aunque ninguno lo entiende»¹⁰¹. Frente a ello, la lucidez existencial confirma la heterogeneidad del ser humano, que, más que una identidad consigo mismo, es una diferencia respecto a sí, una inconsistencia interna entre lo que es de facto (en el teatro del mundo) y lo que es virtualmente (aquello a lo que lo conduzca su propia auto-realización, inacabable, en vistas a lo eterno). Se nos confirma ahora la ontología diferencial a propósito de la identidad personal. El ser de cada ser humano, rota su auto-identidad, es el de una multiplicidad de perspectivas posibles en función de contextos variables y de relaciones, en estos, con otras realidades.

La condición existencial de la verdad es esta renuncia a la vanidad del mundo, a la auto-identidad del ser propio y la consecuente entrega a la diferencia constante consigo mismo, necesaria en cuanto la elevación a lo imposible-eterno no permite la oclusión identitaria. Cobran sentido ahora las palabras de Benjamin: «Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar [en el Barroco hispano] cualquier otra. (...) [Y así,] precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior (...). Según esto (...), el mundo profano aumentará de rango en la misma medida en que se devalúa»¹⁰². En su hacerse operativamente y poniendo en juego su libertad, el ser humano se orienta hacia lo eterno *a través* del mundo, sin identificarse con posición sustancial alguna; su vida es tránsito o intersticio, errancia¹⁰³. Se puede concluir de todo ello que el origen del simulacro, de una realidad falsa que se hace pasar por verdadera, radica, desde una perspectiva barroca, en el mantenimiento de la identidad consigo mismo del sujeto, en la creencia ciega, por decirlo con sencillez, en el papel que ocupa en el teatro del mundo y en los intereses a este asociados. Tal fe identitaria se puede calificar de *impostura*, porque, desde esta perspectiva barroca, es un auto-engaño con apariencia de verdad.

¹⁰¹ CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, o.c., vv. 2168-2177, p. 160.

¹⁰² BENJAMIN, W., *El origen del 'Trauerspiel' alemán...*, o.c., p. 393.

¹⁰³ Al tema de la errancia aluden muchas alegorías barrocas. Una de ellas es la expresada muy intensamente por Athanasius Kircher en *Iter extaticum. Hiperboli*, Johannis Andreae Enderi (1671). Se trata del viaje o camino en diferentes figuras (el peregrino, el viajero, el misionero, el naufrago...) y hacia lo infinito del trasmundo o la verdad trasterrena. Su dirección es la de «salirse del mundo, caminar hacia su límite, buscar la muerte y la cesación (...) después del 'sueño' del mundo». V. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Mundo simbólico. Poética, política y teurgia en el Barroco hispano*, Akal, Madrid 2012, p. 45.

CONCLUSIONES

El problema de la verdad del mundo surge problemáticamente, en el Barroco, desde el momento en que la ontología que pone en juego se muestra aporética. La verdad del mundo ha huido a lo transmundo, quedando ligada a un infinito divino *absconditus*. El mundo, en su verdad, es todo y nada al unísono. Todo por plenitud, pues su fundamento —como artificio— reside en lo absoluto; nada, porque tal fundamento se ha sustraído al espacio mundano. Esta verdadera realidad aporética del mundo está inextricablemente vinculada a su conformación diferencial. Su realidad es la de una multiplicidad diferencial: una multiplicidad de diferencias que se forjan en su reciprocidad relacional. El modo en que el ingenio —facultad superior de la razón barroca hispana— conoce la realidad del mundo lo confirma, pues opera buscando, no la realidad de las cosas en su independencia, sino la relación entre ellas. La ausencia del fundamento, es decir, del todo como unidad del plexo diferencial mundano, se convierte en una potencia positiva que infinitiza al mundo, pues lo abre y lleva la multiplicidad diferencial a su carácter inacabable, insaturable, infinito. De este modo, la verdad del mundo no está enclaustrada en la de lo presente y representable. Remite a una dimensión irrepresentable, la de un *nihil positivo* o *creativo* consistente en la *presencia de la ausencia* (del todo, del infinito transmundo). Tal ausencia se hace presente como dimensión genética de la realidad diferencial e infinita del mundo.

La verdad del mundo se nos ha revelado, por este camino, diferencial en dos sentidos: en primer lugar, como conjunto infinito de diferencias relacionadas entre sí, teniendo la relación carácter de ser: cada diferencia real del mundo lo es por su relación con otras; en segundo lugar, la verdad se nos desvela diferencial por su carácter perspectivista; una perspectiva (real) es cada ser del mundo en cuanto una infinitud virtual de predicados-acontecimiento diferentes; su unidad remite al infinito trascendente, por lo que la perspectiva lo es de un infinito ausente.

Estos caracteres nos han permitido calificar al Barroco hispano como una *modernidad-otra* y hemos acotado cuatro diferencias con la modernidad cartesiana y científica. A la barroca intersección de finito e infinito, la modernidad cartesiana opone una relación externa entre ambos, siendo para ella el mundo, en consecuencia, un *Mismo* auto-idéntico; a la unidad orgánica opone una unidad formal y matematizante; a la comprensión del mundo como *physis* opone una concepción naturalista de carácter científicista; al perspectivismo realista barroco, por último, opone una centralidad del sujeto, del cual surgen las perspectivas de lo real.

Hemos conducido finalmente el problema de la verdad barroca al punto en que ha aflorado su dependencia, en primer lugar, de una ética que comporta la lucha con el mundo en pos del ideal infinito y trascendente y, en segundo lugar, de una posición existencial en virtud de la cual la auto-identidad del sujeto —su adecuación al lugar que ocupa en el teatro del mundo y a sus intereses vinculados— debe ser abandonada, en pro de una auto-realización en libertad que, necesariamente, comporta una continua diferenciación consigo mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. (1986). *Dialéctica Negativa*. Taurus: Madrid.
- Bacon, F. (1949). *Novum Organum*. Buenos Aires: Losada.
- Benjamin, W. (2006). *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, en: *Obras Completas*. Madrid: Abada, Libro I, Vol. I, pp. 217-459.
- Calderón de la Barca, P. (2020). *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra.
- Cerezo Galán, P. (2021). «La tragicomedia del héroe ambiguo: El *Quijote* en el debate ideológico entre Ilustración y Romanticismo», en: *Revista de Hispanismo Filosófico*, n. 24, pp. 111-132.
- Cerezo Galán, P. (2016). *El Quijote y la aventura de la libertad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cerezo Galán, P. (2015). *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*. Zaragoza: Fernando el Católico.
- Cerezo, P. (2012). *Claves y figuras del pensamiento hispánico*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Biblioteca Clásica de la Real Academia Española-Instituto Cervantes (ed. de Francisco Rico).
- Covarrubias Orozco, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o española*. Madrid: Biblioteca Digital Hispánica.
- De la Higuera Espín, F. J. (2009). «El barroco y nosotros. Perspectiva del Barroco desde la ontología de la actualidad», en: *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. IV (*Ciencia, Filosofía, Religiosidad*). Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, (pp. 105-113).
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Descartes, R. (1977). *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alfaguara.
- Descartes, R. (1984). *Reglas para la dirección del espíritu*. Madrid: Alianza.
- Descartes, D. (2009). *Principes de la Philosophie*. Vrin: Bibliothèque des Textes Philosophiques.
- Díaz-Plaja, G. (1983). *El espíritu del Barroco*. Barcelona: Crítica.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo Barroco*. México D. F.: Ed. Era.
- Galileo, G. (1981). *El ensayador*. Madrid: Aguilar.
- García Gibert, J. (2004). «Artificio, una segunda naturaleza», en: *Conceptos*, 1, pp. 13-33.
- Goldman, L. (1955). *Le dieu caché*. Paris: Gallimard.
- Gracián, B. (2011). *Obras Completas* (un único volumen), ed. Santos Alonso. Madrid: Cátedra.
- Heidegger, M. (1998). «La frase de Nietzsche *Dios ha muerto*», en: *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, pp. 157-198.
- Heidegger, M. (1994). «La pregunta por la técnica», en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Hidalgo Serna, E. (1993). *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*. Barcelona: Anthropos.
- Jaspers, K. (1960). *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Ed. Sur.
- Jay, M. (2020). «Regimes escópicos da modernidade», en: *ARS (São Paulo)*, 18, 38, pp. 329-349.
- Leibniz, G. W. (2001). *Monadología*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Levinas, I. (1987). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme.
- Lukács, G. (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa.
- Maravall, J. A. (1990). *La cultura del Barroco*. Madrid: Ariel.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris: Gallimard.

- Ortega y Gasset, J. (2010). *Meditaciones del Quijote*, en: *Obras Completas*. Madrid: Taurus, Madrid 2004-2010, vol. I.
- Pascal, B. (2012). *Pensamientos*, en: *Pascal. Varias obras*. Madrid: Gredos.
- Pávez Muñoz, J. (2020). «Calderón y la alegoría del *Theatrum mundi*: La carne del *corpus* o la suspensión de la soberanía», en: *Otrosiglo. Revista de filosofía*, 4, 2, pp. 29-60.
- Pelegrin, B. (2000). *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*. Paris: Seuil.
- Regalado, A. (1995). *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino.
- Rodríguez de la Flor, F. (2012). *Mundo simbólico. Poética, política y teurgia en el Barroco hispano*. Madrid: Akal.
- Rodríguez de la Flor, F. (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico. 1580-1680*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez de la Flor, F. (1999). *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sáez Rueda, L. (2021). «La *physis* del mundo en el imaginario de Baltasar Gracián», en: *Hipogrifo*, 9, 2, pp. 981-997.
- Sáez Rueda, L. (2021). «Nihilism and imposture in the light of the spanish Baroque», en: *Tijdschrift voor Filosofie: Leuven Journal of Philosophy*, en prensa.
- Sáez Rueda, L. (2018). «Del Cosmos al Caosmos en la reapropiación actual del Barroco. Una nueva normatividad para afrontar la crisis epocal», en: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 35, nº 1, pp. 51-75.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. México/Buenos Aires: FCE.
- Snyder, J. R. (2014). *Estética de lo barroco*. Madrid: Machado Grupo.
- Spitzer, L. (1995). «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en: *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, pp. 135-187.
- Trías, E. (1996). «Escenificación del infinito (interpretación del Barroco)», en: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Vericat, J. (1992). «Barroco como paradigma», en: Bodei, R. et alii, *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 101-103.

Universidad de Granada
 Departamento de Filosofía II
 lsaez@ugr.es
<https://www.ugr.es/~lsaez/>

LUIS SÁEZ RUEDA

[Artículo aprobado para publicación en febrero de 2022]