



Historia Crítica

ISSN: 0121-1617

hcritica@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Díaz Freire, José Javier

La experiencia de la modernidad como una experiencia barroca

Historia Crítica, núm. 56, abril-junio, 2015, pp. 137-160

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81138621007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# La experiencia de la modernidad como una experiencia barroca<sup>●</sup>

José Javier  
Díaz Freire

Profesor titular del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco UPV/EHU (España). Licenciado y Doctor en Historia Contemporánea de la misma universidad. Director del grupo de investigación *La experiencia de la sociedad moderna en España*, vinculado con algunas investigaciones al Ministerio de Economía y Competitividad (España). Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: “Cuerpo a cuerpo con el giro lingüístico”, *Arenal. Revista Histórica de las Mujeres* 14: 1 (2007): 5-29, y el artículo, en coautoría con Antoni Vives Riera y Mary Nash, “Migraciones intercontinentales: entre la representación del entrenamiento y experiencia de contacto”, en *Alteridad cultural y género en la recepción mediática de la inmigración*, coords. Mary Nash y Antoni Vives Riera (Barcelona: Grup. de Recerca Consolidat Multiculturalisme i Gènere, 2011), 18-54. josejavier.diazfreire@ehu.es

Artículo recibido: 10 de febrero de 2014

Aprobado: 21 de julio de 2014

Modificado: 08 de septiembre de 2014

DOI: dx.doi.org/10.7440/histcrit56.2015.06

<sup>●</sup> El presente trabajo se inscribe dentro del grupo de investigación *La experiencia de la sociedad moderna en España, 1870-1990*, de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, financiado por GIU11/22, la UFI 11/27 y el proyecto del MICINN código: HAR2012-37959-C02-01.

## **La experiencia de la modernidad como una experiencia barroca**

### **Resumen:**

Este artículo propone que la experiencia de la modernidad es una experiencia barroca, lo que implica que la relación entre los seres humanos y el mundo está presidida por etapas agudas de inestabilidad. De ahí que en primer lugar se caracterice la experiencia del siglo XVII, poniéndola en relación con los cambios acontecidos en el “cosmos intelectual” como resultado de la revolución científica, y que se resumen en la afirmación de un concepto de tiempo y espacio como homogéneos e infinitos. En segundo lugar, se vincula esta etapa con otros momentos históricos para concluir que expresan una misma experiencia.

**Palabras clave:** *historia cultural, crítica literaria, experiencia barroca, modernidad.*

## **The Experience of Modernity as a Baroque Experience**

### **Abstract:**

This article proposes that the experience of modernity is a baroque experience, which implies that the relationship between human beings and the world is presided over by stages of acute instability. Hence, in the first place, it characterizes the experience of the 17th century, putting it in relation to the events that occurred in the “intellectual cosmos” as a result of the scientific revolution, and that are summed up in the affirmation of a concept of time and space as homogeneous and infinite. In the one and the same experience.

**Keywords:** *cultural history, literary criticism, baroque experience, modernity.*

## **A experiência da modernidade como uma experiência barroca**

### **Resumo:**

Este artigo propõe que a experiência da modernidade é uma experiência barroca, o que implica que a relação entre os seres humanos e o mundo está presidida por etapas agudas de instabilidade. Por isso que em primeiro lugar caracteriza-se a experiência do século XVII, pondo-a em relação com as mudanças acontecidas no “cosmo intelectual” como resultado da revolução científica, e que se resumem na afirmação de um conceito de tempo e espaço como homogêneo e infinitos. Em segundo lugar, vincula-se esta etapa com outros momentos históricos para concluir que expressam uma mesma experiência.

**Palavras-chave:** *história cultural, crítica literária, experiência barroca, modernidade.*

# La experiencia de la modernidad como una experiencia barroca

## Introducción

 uando en 1987 Omar Calabrese publicó su libro *La era neobarroca*, propuso sustituir el término *postmoderno* por el de *neobarroco*; con lo que la postmodernidad aparecía *vinculada con el barroco*<sup>1</sup>. Al hablar de neobarroco y barroco se impone de inmediato una precisión, que indican Francisco Jarauta y Christine Buci-Glucksmann: “más que de una vuelta al Barroco habría que hablar de una vuelta del Barroco”, y que Calabrese remarca diciendo que no se trata “de ninguna manera, que la hipótesis sea la de una reanudación del período”. El objetivo es defender la idea de una proximidad entre el barroco y un cierto lugar común de la cultura contemporánea<sup>2</sup>.

Bolívar Echeverría defiende también la idea de una proximidad entre la condición postmoderna y el barroco, al plantear que la resistencia postmoderna a la modernidad se articula en torno a una “estrategia barroca”<sup>3</sup>. El alcance que le atribuye ha suscitado una cierta discrepancia entre sus lectores<sup>4</sup>. Pero limitándose a su obra más destacada sobre este asunto —el libro titulado *La modernidad de lo barroco*—, se encuentra, ya en el prólogo, que Echeverría limita el alcance político del barroco en la contemporaneidad: “la actualidad de lo barroco no está, sin duda —afirma—, en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista”, porque en su opinión lo sustantivo del barroco es su capacidad para mostrar “la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de

1 Omar Calabrese, *La era neobarroca*, trad. Ana Giordano (Madrid: Cátedra, 1999). La edición original italiana es de 1987.

2 Omar Calabrese, *La era*, 31. Francisco Jarauta y Christine Buci-Glucksmann, también lo definen como una “forma de organización cultural con estrategias de representación propias”, “El barroco y su doble”, en *Barroco y neobarroco*, eds., Remo Bodei, Christine Buci-Glucksmann y Francisco Jarauta (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993), 11.

3 Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Era, 2011), 223.

4 Aquí se hace referencia, por ejemplo, a la respuesta de Santiago Cevallos al artículo que Carlos Espinosa publicó en el número de la revista *Íconos* dedicado a la obra de Echeverría. Los artículos son, respectivamente: Santiago Cevallos, “La crítica de Bolívar Echeverría del barroco y la modernidad capitalista”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 44 (2012): 119-124, y Carlos Espinosa, “El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 43 (2012): 65-80.

una modernidad alternativa”<sup>5</sup>. Por tanto, la resistencia que el barroco opone a la modernidad la encuentra Echeverría en toda la construcción del mundo social, pero donde se hace más explícita es en el ámbito de la cultura y, sobre todo, en el arte.

En efecto, el barroco se presenta como un conjunto de rasgos formales, una “voluntad de forma”, que expresan un modo de estar en el mundo, un *ethos* histórico, que se traduce en un “estilo”<sup>6</sup>: “La propuesta barroca —concreta— consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas que las obliga a ir más allá de sí mismas”<sup>7</sup>. El neobarroco, como reactualización del barroco, conserva un contenido similar: “consiste —en opinión de Calabrese— en la búsqueda de formas —y en su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad”<sup>8</sup>. En suma, que el neobarroco se caracteriza por que en él, y parafraseando el título del conocido libro de Marshall Berman, “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

El interés que tiene para la teoría de la historia la propuesta de caracterizar la época actual como neobarroca se podría resumir en tres cuestiones fundamentales que se abordarán en las páginas que siguen. Se interpreta el neobarroco, y por tanto la postmodernidad, como un tiempo diferencial de la modernidad, esto es, como un tiempo que somete a crítica los presupuestos de la modernidad y, sobre todo, que cuestiona la relación entre los seres humanos y el mundo. Se trata de una crítica muy radical que puede llegar a poner en cuestión la misma escisión entre humanidad y mundo, y que alcanza incluso a la propia definición de ser humano. Además, esa postmodernidad, como tiempo crítico, se pone en relación con otros momentos igualmente críticos de la modernidad, lo que se hace a través de la extensión a todos esos momentos del término *barroco*. Todas esas temporalidades críticas se caracterizarían por proyectar su mirada inquisidora, primeramente, sobre la etapa crítica inmediatamente anterior —la postvanguardia sobre la vanguardia, por poner un ejemplo—, para después extenderla a la totalidad de la cultura; lo que ilustra la magnitud del escrutinio al que someten al mundo

5 Bolívar Echeverría, *La modernidad*, 15.

6 La “voluntad de forma” y el “estilo” en Bolívar Echeverría, *La modernidad*, 88 y 91. En cita de la página 114, Echeverría encuentra en la “voluntad de forma” incluido el “pliegue” que Deleuze cita como el rasgo característico del barroco: “para nosotros, en efecto —dice Deleuze—, el criterio o el concepto operativo del Barroco es el Pliegue”, y añade: “si es posible extender el Barroco fuera de límites históricos precisos, nos parece que siempre es en virtud de ese criterio”; en Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco* (Barcelona: Paidós, 2012), 49.

7 Bolívar Echeverría, *La modernidad*, 93. Las características de la obra de arte barroca, también en Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo* (Méjico: Era, 2010), 156 y ss.

8 Omar Calabrese, *La era*, 12.

moderno. Los vínculos que, no obstante, mantienen entre sí todos esos momentos críticos aluden a una cierta unidad de la experiencia de lo moderno, que, de forma apresurada, se podría resumir en la escisión ya nombrada entre seres humanos y mundo, y en la inscripción de ese mundo en unas coordenadas de espacio y tiempo caracterizadas por su homogeneidad e infinitud. La experiencia de la modernidad sería, de acuerdo con este punto de vista, una experiencia barroca.

## 1. Tiempo y espacio modernos

En la introducción a su libro, Calabrese anunciaba que el neobarroco es un “gusto”, una “mentalidad”, y dedicaba el primer capítulo a defender la idea de que existe un vínculo como el descrito: un carácter de época. La mayor dificultad que enfrentaba Calabrese —la misma que el resto de los autores empeñados en definir la postmodernidad—, es la gran variedad de los objetos culturales del período, lo que hacía muy difícil proponer un nexo de relación para todo lo neobarroco. Sin embargo, lo encontró en el concepto de *retombée* de Sarduy, de quien, presumiblemente, había ya tomado el mismo concepto de neobarroco y quizás la idea de establecer un vínculo entre neobarroco y barroco.

El término *retombée* tiene algo de esquivo. Aunque se puede traducir como resonancia, recaída o reflejo y sospechar de inmediato que alude a alguna forma de causalidad expresiva entre fenómenos de naturaleza diversa —y más en concreto, entre la ciencia y la cultura, como luego se verá—, el hecho de que Sarduy optara por mantenerlo en francés, según dice, “a falta de un mejor término en castellano”<sup>9</sup>, debe prevenir de un acercamiento fácil. Tal precaución debe mantenerse incluso cuando se recurre a la definición que el propio Sarduy proporciona de *retombée*: “causalidad acrónica, isomorfía no contigua o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe”<sup>10</sup>. La extrañeza que provoca proviene del hecho de que desafía abiertamente la causalidad lineal que constituye el esquema básico de explicación en el mundo contemporáneo, tal y como, por el mismo tiempo, hacían sus compañeros del estructuralismo y postestructuralismo francés. La *retombée* puede realizarse, opina Sarduy, “no respetando las causalidades”, sino “*barajándolas*”, esto es, desordenándolas de su emplazamiento en una temporalidad lineal<sup>11</sup>.

9 Severo Sarduy, “Nueva inestabilidad”, en *Barroco y neobarroco*, eds., Remo Bodei, Christine Buci-Glucksmann y Francisco Jarauta (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993), 75.

10 Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974), 9.

11 Severo Sarduy, *Barroco*, 39. Resaltado en el original.

En la justificación de su libro *Barroco* Sarduy explica que el objetivo del mismo es “señalar la retombée de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no”<sup>12</sup>. Defiende pues una orientación de la ciencia hacia el arte que parece una versión particular de la importancia de los discursos expertos de Michel Foucault para explicar la episteme de una época. Sarduy privilegia la astronomía porque encuentra en ella una “vocación totalizante, una pulsión de síntesis”<sup>13</sup> que le permitirá alcanzar los dos objetivos que se propone y que también comparte este texto: dar inteligibilidad a la cultura de una época y, además, vincular épocas distintas.

Atendiendo, por ahora, al primero de estos dos aspectos, afirma que los cambios en la concepción del universo conforman una estructura paradigmática observable también en las manifestaciones de la cultura. Algunos de los ejemplos que pone son muy expresivos, como cuando vincula la elipse con la elipsis: “el apogeo de la elipsis en el espacio simbólico de la retórica, su exaltación gongorina, coincide con la imposición de su doble geométrico, la elipse en el discurso astronómico: la teoría kepleriana”<sup>14</sup>. Para Sarduy, la revolución científica del siglo XVII puede resumirse en la enunciación en 1609 de las leyes de Kepler, porque éstas significaron la definitiva abolición de la concepción del cosmos medieval y su sustitución por la concepción moderna del universo. De un cosmos cerrado y regido por movimientos circulares de los planetas, el Sol y las estrellas en torno a la Tierra, a otro abierto en el que los planetas, incluida la Tierra, giran en torno al Sol con movimientos elípticos. La elipse resume, en opinión de Sarduy, la visión del mundo del seiscientos, y por ello se encuentra en la forma de la elipsis caracterizando la cultura del barroco. También el neobarroco, la postmodernidad, es contemplado por Sarduy como el resultado de una determinada situación de la ciencia de las estrellas: “el barroco del siglo XX podría pues identificar algunas de sus coordenadas propias, leído en función del modelo cosmológico actual —la teoría del *big bang* y sus desarrollos recientes— y como su perfecta *retombée*”<sup>15</sup>. Aquí, a la expansión constante del universo, que se deriva de las teorías de Hubble, le corresponde la expansión también constante de la materia fonética y gráfica que habría perdido todo contacto con un referente.

Los dos barrocos, el del seiscientos y el actual, aparecen vinculados por su dependencia de una determinada imagen del universo. Pero no es ésta la única similitud entre ambos. Sarduy

12 Severo Sarduy, *Barroco*, 13.

13 Severo Sarduy, “Nueva inestabilidad”, 76.

14 Severo Sarduy, *Barroco*, 69. En pág. 56 dice: “Las tres leyes de Kepler, alterando el soporte científico en que reposaba todo el saber de la época, crean un punto de referencia con relación al cual se sitúa, explícitamente o no, toda actividad simbólica”.

15 Severo Sarduy, “Nueva inestabilidad”, 80. Resaltado en el original.

también propone una “analogía” en el modo en el que los seres humanos experimentan las transformaciones científicas de los siglos XVII y XX: “el hombre del primer barroco es el testigo de un mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inútilmente descentrada. Lo mismo ocurre con el hombre de hoy. A la creencia newtoniana y kantiana en un universo estable [...] sucede hoy la imagen de un universo con expansión violenta, creado a partir de una explosión y sin límites ni forma posible”<sup>16</sup>. Este nuevo acento en la experiencia puede corregir en parte el modelo explicativo propuesto por Sarduy, que se centra en buscar una “relación” entre “cierto tipo de figuración y cierto modelo cosmológico”<sup>17</sup>, y da pie a una reinterpretación de su propuesta que enfatice la experiencia que los seres humanos tienen del mundo.

La insistencia de Sarduy en la centralidad de los modelos científicos —que es la insistencia en la determinación del paradigma— no ha de ser rechazada, sino reinterpretada: lo que los modelos científicos resumen de forma admirable, y más aún los cosmológicos, son las transformaciones observadas en las dos coordenadas fundamentales de la relación entre los seres humanos y el mundo, como son el espacio y el tiempo. Según este esquema, la producción cultural de los dos barrocos debería sus características a que ambos muestran la inestabilidad provocada por la fractura de la concepción del espacio y el tiempo precedente: en el siglo XVII, la concepción aristotélico-ptolemaica, y en el XX, la newtoniana. Las páginas que siguen profundizarán en esta idea y al hacerlo mostrarán, además, la incidencia que ha tenido la construcción de la concepción moderna de espacio y tiempo como homogéneos e infinitos en la estructura de la experiencia moderna de la realidad. En primer lugar se expondrá la construcción de la concepción del espacio y el tiempo como homogéneos e infinitos, y la expansión correlativa de la subjetividad, insistiendo también en que para que esta concepción se abriera paso era necesario previamente la erosión de las concepciones aristotélico-ptolemaicas, que hasta entonces dominaban la idea de espacio y tiempo. En un segundo momento se comprobará el efecto de ese cambio de paradigma científico sobre la experiencia. La idea se resume en que ese tránsito se experimentó como inestabilidad, inseguridad o zozobra. Precisamente, los mismos rasgos que aparecen cuando en el siglo XX el modelo científico que había nacido en el XVII y se había consolidado durante los siglos XVIII y XIX, es afectado por las teorías de la relatividad y la mecánica cuántica.

La revolución científica del siglo XVII, que culmina en la obra de Descartes y Newton, implicó, como ya se ha mostrado, la construcción de una nueva relación entre los seres

---

16 Severo Sarduy, “Nueva inestabilidad”, 76. También lo de la analogía.

17 Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco* (Buenos Aires: FCE, 1987), 9.

humanos y el mundo, entre mente y naturaleza y, en definitiva, entre sujeto y objeto. Es decir, supuso la elaboración de un nuevo cosmos intelectual, que era también un nuevo cosmos físico, una nueva filosofía de la naturaleza; la cosmología es también una metafísica. Alexandre Koyré, en una obra ya clásica y titulada significativamente *Del mundo cerrado al universo infinito*, resumía las consecuencias de la nueva cosmología diciendo que “el mundo creado se hizo infinito tanto en espacio como en tiempo”<sup>18</sup>. Alcanzar la idea de la infinitud del espacio fue un proceso largo. Como es conocido, fue Giordano Bruno quien la enunció por primera vez, deduciéndola de las teorías de Copérnico, mientras que Galileo y Kepler se limitaron a considerar el espacio como indefinido, lo que ya había sido propuesto más de un siglo antes por Nicolás de Cusa. Incluso Descartes, en cuya obra, como afirma Koyré, “la infinitud del mundo parece quedar establecida fuera de toda duda y discusión”<sup>19</sup>, se resistió a aceptarla, y es Henry More quien señala que este principio fundamental de la nueva ontología estaba contenido en la propia física cartesiana.

A la infinitud la acompañaba en la ciencia nueva la definición del espacio y el tiempo como homogéneos. La uniformización del espacio implicaba también la idea del mundo físico como un lugar de regularidades matemáticas. Probablemente, fue Galileo el primero que concibió los cuerpos —no sólo regulares, sino también irregulares— como sujetos a la tiranía de los números, avanzando en una senda que en el pensamiento clásico se remitía a Pitágoras y Platón. A partir de ahora el espacio devendría euclíadiano, y en ese ámbito geometrizado no quedaría sitio para diferencias cualitativas. El mundo físico dejaba de ser el mundo cualitativo de la percepción sensible para convertirse en un mundo cuantitativo regido por leyes matemáticas. El mundo se convierte así en un mundo de cosas constantes que se desplazan en un espacio y un tiempo homogéneos e infinitos de acuerdo con regularidades que pueden ser expresadas en magnitudes matemáticas.

Podría decirse que el espacio y el tiempo se *expanden* desde los albores de la Edad Moderna, lo que parecería además confirmado por los viajes transoceánicos, la observación telescopica del espacio o el deterioro de la escatología cristiana y su idea de la inmediatez del fin del mundo, que ve cómo la segunda llegada del Mesías se pospone para un futuro cada vez más lejano. A este espacio y tiempo expandidos, les corresponde una expansión de la subjetividad que dará lugar a la noción de individuo moderno. De acuerdo con Heidegger, que sujeto y objeto se construyen mutuamente y, por tanto, que a las modificaciones en la concepción del mundo físico les seguirán necesariamente otras equivalentes en

18 Alexandre Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito* (Madrid: Siglo XXI, 1979), 255.

19 Alexandre Koyré, *Del mundo*, 102.

la caracterización del ser humano. Es más, en opinión de Bruno, la dirección de este proceso es precisamente la inversa: “la dignidad intelectual y moral del Ego, el concepto de persona —afirmó Bruno—, requiere un nuevo concepto del mundo”<sup>20</sup>. La dignidad del hombre ya había sido invocada en su célebre *Discurso* de finales del siglo XV por Pico della Mirandola, precisamente extendiendo las capacidades de la humanidad, que, frente a las limitaciones del mundo de la naturaleza, podrá “obtener lo que deseé, ser lo que quiera”<sup>21</sup>. Como concluye Cassirer, en su obra ya clásica *The Individual and the Cosmos*: “el universo infinito [que] representa, por así decir, el polo opuesto de la visión intelectual del yo sobre sí mismo”<sup>22</sup>, es decir, de la idea del ser humano como dotado de posibilidades infinitas.

Esta nueva visión del mundo de la naturaleza como ámbito de la necesidad regulada por leyes matemáticas, y del mundo humano como el lugar de la libertad o de la posibilidad, necesitó, como paso previo, un arrumbamiento o, al menos, debilitamiento por el neoplatonismo, de las concepciones aristotélico-escolásticas precedentes. Es en esa tarea en la que destacó Pico, pero cuando Cassirer busca mostrar la unidad dentro del pensamiento renacentista lo hace a partir de la obra de Nicolás de Cusa. Éste, frente a la base del pensamiento y la fe medievales, que afirma que el mundo está dividido entre los de arriba y lo de abajo, entre inteligible y sensible, establece en 1440 una nueva relación entre lo intelectual y lo empírico con el concepto de *docta ignorancia* y la doctrina de la coincidencia de opuestos. Esta nueva orientación intelectual la complementa Cusanus con una nueva cosmología: en ella, la Tierra es móvil y tiene forma esférica.

Que Cusano, que no era astrónomo, enunciara una nueva cosmología avisa sobre la importancia que en la concepción del mundo medieval tenía la cosmología geocéntrica; la destrucción de la misma implicaba la de toda la visión del mundo de la que formaba parte. Esa cosmología se nombra habitualmente como aristotélico-ptolemaica porque concentra las ideas sobre el cosmos de Platón y Aristóteles y el desarrollo de las mismas que hizo el gran astrónomo Ptolomeo. Un libro de éste del año 150, traducido del griego al árabe en el siglo IX y conocido como el *Almagesto*, resume esa concepción vigente hasta el siglo XVII. Y lo hace de la siguiente manera: el cosmos es un todo limitado por la esfera de las estrellas fijas y compuesto por otras esferas ocupadas por los planetas, todas ellas concéntricas y ordenadas en torno a la

20 La cita de Giordano Bruno en Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010 [1963]), 189.

21 Giovanni Pico della Mirandola, “Discurso sobre la dignidad del hombre”, *Revista Digital Universitaria* 11: 11 (2010): s/p. consultado el 17 de febrero de 2015, <<http://www.revista.unam.mx/vol.11/num11/art102/art102.pdf>>

22 Ernst Cassirer, *The Individual*, 188.

Tierra, que permanece fija en el centro; el resto de los objetos estelares siguen movimientos regulares y circulares. Define un mundo de diferencias cualitativas; así, la Tierra, que es el territorio del cambio y la corrupción, está compuesta por cuatro elementos —fuego, agua, tierra y aire—, mientras que en la Luna y hacia el exterior reina la inmutabilidad y existe un solo componente, la quintaesencia<sup>23</sup>.

Se trataba de una concepción jerárquica y ordenada en torno a diferencias cualitativas que dará paso a otra homogénea y ordenada en relación con diferencias cuantitativas, conformando ese universo homogéneo e infinito que ya se ha comentado. Un paso fundamental en esa dirección fue el dado por Copérnico en 1543, quien, al situar la Tierra entre el resto de los planetas, cuestionaba la diferencia entre el mundo lunar y el sublunar del canon cosmológico geocéntrico. Algo antes, Nicolás de Cusa ya había colocado “en el mismo plano ontológico la realidad de la Tierra y de los cielos”<sup>24</sup> y más adelante Galileo pudo comprobar, con el uso del telescopio, que la Luna no presentaba las características de perfección que se habían atribuido al mundo extraterrestre. Precisamente, Galileo realiza una gran labor en la difusión de la visión del mundo copernicana con su libro de 1632, *Dialogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, donde expone que “colocando Copérnico a la Tierra entre los cuerpos móviles del Cielo, viene a hacerla además un globo semejante a un planeta”<sup>25</sup>. Y en su correspondencia con Kepler puede observarse cómo se sienten hermanados en esa adhesión a los principios copernicanos. Ni Copérnico, ni tampoco Galileo, pudieron, sin embargo, superar la adhesión al círculo, otro de los grandes presupuestos de la cosmología ptolemaica. Incluso Kepler, que formuló la ley del movimiento elíptico de los planetas, pugnó durante mucho tiempo por acomodar a parámetros circulares las excelentes observaciones que había heredado de Tycho Brahe.

Con el libro de Kepler *Astronomia nova* (1609), se fracturaba así un principio ontológico fundamental de la visión del mundo antigua, al tiempo que se confirmaba la desaparición de la diferencia cualitativa entre cielo y tierra. Con estas aportaciones, y las que habría que añadir procedentes de la filosofía de la naturaleza, y que laboraban en la misma dirección, el mundo iba conformándose a una estricta observancia matemática, lo que se alcanzó en la obra de Descartes: “El mundo de Descartes —señala Koyré— no es en absoluto el mundo multiforme,

23 Como lo resumen Artola y Sánchez Ron, “La esfera lunar (que) marcaba, según el modelo aristotélico-ptolemaico, la frontera a partir de la cual no había cambio”, en Miguel Artola y José Manuel Sánchez Ron, *Los pilares de la ciencia* (Barcelona: Espasa, 2012), 133.

24 Alexandre Koyré, *Estudios de historia del pensamiento científico* (Madrid: Siglo XXI, 1977), 45. Sobre la obra de Copérnico: Hans Blumenberg, *The Genesis of the Copernican World* (Cambridge: The MIT Press, 1987). Blumenberg dedica la parte IV a la trascendencia de la obra de Copérnico para las concepciones de espacio y tiempo.

25 Galileo Galilei, *Dialogo sobre los sistemas del mundo* (Madrid: Ediciones Alcoma, 1946), 26.

lleno de colorido y cualitativamente determinado del aristotélico, el mundo de nuestra experiencia y vida diarias —tal mundo no es más que un mundo subjetivo de opiniones inestables e inconsistentes basadas en el infiel testimonio de la confusa y errónea percepción sensible—, si-  
no un mundo matemático estrictamente uniforme, un mundo de geometría hecha realidad”<sup>26</sup>. Culminaba así el proceso que se conoce como revolución científica del siglo XVII y que el mismo autor resumía de forma elocuente como el paso “del cosmos finito de los griegos al universo infinito de los modernos”<sup>27</sup>.

Pero en este paso del orden aristotélico-ptolemaico al newtoniano se habrá de contemplar mucho desorden, pues al menos durante el siglo XVI y parte del XVII, las nuevas propuestas no conseguían conformar una imagen del mundo del todo coherente; esto se logró quizás con los *Principia mathematica* de Newton, de 1687. Muestra de esa percepción de desorden es el conocido poema de John Donne “Anatomy of the World”, de 1611, donde dice: “los hombres confiesan abiertamente que este mundo se ha consumido, cuando en los planetas y el Firmamento buscan tantas novedades [...] perdida toda coherencia”<sup>28</sup>. Los agentes de esa transformación buscaban, sin embargo, activamente una nueva coherencia; Copérnico creía encontrar un nuevo orden en torno al Sol, y como confesaba: “en esta disposición hallamos una admirable armonía del mundo”<sup>29</sup>. También Kepler —que tituló su obra de 1619 *Harmonices mundi*— buscaba “esa maravillosa armonía en la que las observaciones y los razonamientos en física están en evidente acuerdo”<sup>30</sup>. Pero eso no obsta para que sintiera zozobra ante la transgresión del círculo y ante la posibilidad del universo infinito: “Este pensamiento —el de la infinitud del universo— conlleva no sé qué horror secreto; en efecto, uno se encuentra errante en medio de esa inmensidad a la cual se ha negado todo límite, todo centro, y por ello mismo, todo lugar determinado”<sup>31</sup>.

Una zozobra semejante debió sentir Einstein en 1915 cuando formuló la teoría de la relatividad general, que implicaba la idea de que el universo se estaba expandiendo, y para conjurarla enunció la llamada *constante cosmológica*, lo que luego calificaría como el “mayor error” de su vida. Hasta la relatividad general se pensaba que espacio y tiempo, concebidos

26 Alexandre Koyré, *Estudios*, 98.

27 Alexandre Koyré, *Estudios*, 181.

28 Citado por Alexandre Koyré, *Del mundo*, 31 y 32.

29 Citado por Stephen F. Mason, *Historia de las ciencias 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVII* (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 201.

30 La cita pertenece a una carta de Kepler de 1603, en Carola Baumgart, *Johannes Kepler: Life and Letters* (Nueva York: Philosophical Library, 1953) 73.

31 Severo Sarduy, *Barroco*, 56-57, nota 42.

como homogéneos e infinitos, eran estáticos, esto es, absolutos. Se entendían como las coordenadas inertes en las que se desarrollaba la existencia. A partir de entonces, esta imagen del universo habrá de cambiar, porque con la teoría de la relatividad no existe un tiempo absoluto, sino que, como recuerda Hawking “cada observador tiene su propia medida del tiempo”<sup>32</sup>. El espacio había dejado de ser absoluto mucho antes, porque aunque Newton creía en un espacio y un tiempo absolutos, la ausencia de un espacio absoluto se deducía, según el mismo Hawking, de sus propias leyes. “La teoría de la relatividad —concluye Hawking— nos fuerza [...], a cambiar nuestros conceptos de espacio y tiempo. Deberíamos aceptar que el tiempo no está completamente separado e independiente del espacio, sino que por el contrario se combina con él para formar un objeto llamado espacio/tiempo”<sup>33</sup>.

La ley de la gravitación universal de Newton conformó una visión estable del universo desde su formulación, a finales del siglo XVII, hasta las primeras décadas del XX. Newton consiguió dibujar un universo totalmente sometido a leyes matemáticas, un universo determinista que caracterizó la cultura de todo el clasicismo y que alcanzó su máxima expresión en la obra de Laplace, pues con él, la determinación de la realidad no se detenía en el mundo físico, sino que alcanzaba también al mundo social. En efecto, para Laplace las leyes que fundaban la física clásica, y de las cuales la ley de la gravitación universal era su ejemplo más sobresaliente, contenían un modelo que podía ser extendido a todos los ámbitos del conocimiento: el de una explicación rígidamente lineal y causal. Este optimismo determinista vendría a quebrarse a partir de la física cuántica: “Sabemos ahora —dice Hawking— que las esperanzas de Laplace sobre el determinismo no pueden hacerse realidad, al menos en los términos que él pensaba. El principio de incertidumbre de la mecánica cuántica implica que ciertas parejas de cantidades, como la posición y la velocidad de una partícula, no puedan predecirse con completa precisión”<sup>34</sup>.

Hawking señala que ese principio de incertidumbre, formulado en 1926 por Werner Heisenberg, “es una propiedad fundamental, ineludible, del mundo” y, en consecuencia con la severidad de esa afirmación, concluye que “tiene profundas implicaciones sobre el modo que tenemos de ver el mundo”<sup>35</sup>. El cambio que se produce en la imagen del mundo lo resume de la siguiente manera: “con el advenimiento de la mecánica cuántica hemos llegado a reconocer que los acontecimientos no pueden predecirse con completa precisión, sino que hay

32 Stephen W. Hawking, *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros* (Madrid: Alianza Editorial, 2011[1999]), 141.

33 Stephen W. Hawking, *Historia del tiempo*, 52.

34 Stephen W. Hawking, *Historia del tiempo*, 255.

35 Stephen W. Hawking, *Historia del tiempo*, 97.

siempre un grado de incertidumbre”<sup>36</sup>. Se instala, pues, entre los seres humanos del siglo XX una inestabilidad similar a la acontecida en el siglo XVII. Si entonces la causa era atribuible a la progresiva destrucción de la física aristotélica por los avances de la física clásica, ahora cabría filiarla al cuestionamiento de la física clásica por las propuestas de la física cuántica y relativista. Se trataría, en ambos casos, de una cierta incertidumbre sobre el papel de los seres humanos en el mundo, precisamente porque las coordenadas fundamentales que dibujan ese mundo habrían cambiado. Y por ello, el cambio es más detectable en las magnitudes de espacio y tiempo, aunque no se limite a ellas.

## 2. Tiempos barrocos

El vínculo que proponía Sarduy entre neobarroco y barroco, que se ha redefinido como una relación entre experiencias de lo moderno centradas en torno a la concepción del espacio/tiempo, es importante extenderlo ahora a otros momentos de la cultura, como el romanticismo, el modernismo y la vanguardia. El objetivo es identificar todas esas etapas de la cultura como visiones del mundo barrocas, como tiempos barrocos, y explicitar su carácter, lo que se resume en interpretarlas como respuestas a los avances del mundo moderno. En su conjunto, esos tiempos compondrían un movimiento con forma espiral, esto es, como un conjunto de avances y retrocesos, donde el retroceso se refiere a la forma cultural precedente —que es sometida a crítica—, y el avance, a las propuestas que se derivan precisamente de esa crítica. El terreno criticado lo comprendería la dinámica del mundo moderno, que, sin embargo, no observaría una dirección única, fuera ésta la de la secularización o la del reencantamiento, sino que mostraría el resultado de una pugna entre visiones ordenadas y desordenadas del espacio/tiempo.

La idea de un vínculo entre épocas de la cultura cronológicamente separadas la toma Sarduy de la obra del también poeta cubano Lezama Lima, y en concreto, de su concepto de *era imaginaria*. Ésta estaba formada por un conjunto de semejanzas que pueden observarse entre culturas muy alejadas entre sí en el espacio y en el tiempo, y que son el resultado, según explica, de la recurrencia de determinados fenómenos luego expresados metafóricamente: “donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias”<sup>37</sup>. La enunciación de esta teoría la hace en diálogo con Vico. Lo que se subraya pues es precisamente en el autor napolitano, donde se debe buscar el origen último de estas ideas. En efecto,

36 Stephen W. Hawking, *Historia del tiempo*, 250.

37 José Lezama Lima, *Las eras imaginarias* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1971), 44.

Vico, en su afán por desentrañar los principios que rigen el mundo social, concibió, como fundamento de lo que llamó la *ciencia nueva*, los *caracteres poéticos*, también denominados *universales fantásticos*, unos tropos que, formados por intermedio del cuerpo, permitían una abstracción no racional de la realidad y, por tanto, su conocimiento<sup>38</sup>.

Para Vico, la formación de esas imágenes se hacía desde la fantasía, la memoria y el ingenio, las tres estrechamente relacionadas y, en realidad, todas ellas manifestaciones de la memoria. Las imágenes que componen las eras imaginarias también proceden de la memoria, concebida, en forma similar, como una instancia “siempre creadora” de la que se sirve el “sujeto metafórico”<sup>39</sup>. La filiación de la propuesta de Sarduy con Lezama y de éste con Vico remite al propio barroco que se quiere analizar y a la vitalidad de estas ideas en el romanticismo, pues aunque la obra de Vico se sitúa cronológicamente fuera del barroco —*Ciencia nueva* es de 1744—, su vínculo con Gracián es estrecho, y, además, Vico, como culminación del pensamiento humanista, culminaría también el pensamiento barroco. Se podría así decir que la idea de que el barroco compone —expresado en los términos de Lezama— una *era imaginaria* con otros momentos de la cultura es, paradójicamente, barroca. Pero a renglón seguido debería añadirse que es romántica, modernista o vanguardista; su carácter postmoderno lo acreditaría la propia propuesta de Sarduy. De hecho, Benjamin, a quien se sitúa entre la vanguardia y cuyo pensamiento se ha asociado con el romanticismo, es reconocido por Georg Lukács como el autor que proporcionó “la más profunda y original teorización” de esos lazos entre culturas distintas<sup>40</sup>.

Benjamin, en *El origen del Trauerspiel*, señala taxativamente la “honda afinidad entre el Barroco y el Romanticismo”<sup>41</sup>, que, sin embargo, es activamente negada por Octavio Paz cuando afirma que “aunque barroco y romanticismo son dos manierismos, las semejanzas entre ellos recubren diferencias muy profundas”<sup>42</sup>. Pero hay que dejar ahora de lado la salvedad, que revelará su sentido inmediatamente, para comprobar que Paz excluye de forma expresa una relación entre barroco y romanticismo y que, cuando ésta se da, la critica como producto de un malentendido. Así, por ejemplo, la admiración de los románticos alemanes por Calderón: “la lectura romántica de Calderón confundió poesía barroca y neoescolástica

38 Vico Giambattista, *Ciencia nueva* (Madrid: Tecnos, 1995).

39 La cita pertenece a José Lezama Lima, *La expresión americana* (México: FCE, 1993), citado por Roberto González Echevarría, *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (Madrid: Editorial Colibrí, 1999), 249.

40 Georg Lukács, “On Walter Benjamin”, *New Left Review* I/ 110 (1978): 83.

41 Walter Benjamin, “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, en *Obras*, vol. 1 (Madrid: Abada, 2006), 435.

42 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Barcelona: Seix Barral, 1986), 79.

con anticlasicismo poético y antirracionalismo filosófico”<sup>43</sup>. Para Paz, un abismo separaba el romanticismo del barroco, pues, a diferencia del primero, el barroco no rompe, en su opinión, el “sistema de creencias de Occidente”<sup>44</sup>.

Todo ello no impide, sin embargo, que Paz acepte la propuesta de Curtius de vincular todos los momentos de la cultura que se están considerando, a saber, el barroco, el romanticismo, el modernismo y el vanguardismo, bajo el término manierismo: “la aparición periódica de tendencias manieristas y clasicistas en la historia de la literatura de Occidente, desde Licofrón hasta Mallarmé y Pound, revelan —asegura— una suerte de ritmo en la historia de los estilos”. Y termina planteando: “la existencia de ese ritmo me parece evidente”. Más difícil le parece relacionar ese *ritmo* con los cambios históricos y sociales, aunque se atreve a hacerlo: “de alguna manera los períodos manieristas corresponden a épocas de crisis” y a la “emergencia del subjetivismo”<sup>45</sup>. Su resistencia a vincular el barroco con el romanticismo tampoco le impide vincular los otros movimientos entre sí, lo que hace de forma notable en *Los hijos del limo*, y, desde luego, no le impide asociar el barroco con la vanguardia.

Podría decirse que en esta última asociación del barroco con la vanguardia está el origen de toda la propuesta de vincular los momentos, donde la autoconciencia de la modernidad se muestra de forma más crítica. Así es, las teorías poética y cosmológica, respectivamente, de Lezama y Sarduy, no son sino un eco de la reivindicación del barroco por la vanguardia, cuya máxima expresión podría hallarse en el interés de la Generación del 27 por Góngora, sin olvidar la tesis ya citada de Benjamin sobre los dramaturgos barrocos alemanes. El neobarroco, entendido como una reapropiación del barroco, producida durante los años sesenta y setenta, reproduciría la asimilación anterior del mismo durante los años veinte y treinta. El primer uso del término neobarroco se produjo a mediados de los años cincuenta y aparece asociado a un conjunto de escritores latinoamericanos, entre los que destacan los cubanos, y entre ellos, evidentemente, Sarduy<sup>46</sup>. Lo que de algún modo remite a la importancia que los autores latinoamericanos tuvieron en la primera recepción del barroco en el período de entreguerras. González Echevarría es taxativo: “la revisión que hizo posible el redescubrimiento de Góngora, empezó en la América Hispánica”, y cita a los poetas modernistas José Martí y Rubén Darío y, ya en los años veinte, a

43 Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1974), 95.

44 Octavio Paz, *Los hijos*, 97.

45 Octavio Paz, *Sor Juana*, 77-78.

46 El primer uso del término neobarroco es atribuido al poeta brasileño Haroldo de Campos por Arturo Dávila, “El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes *et al.*”, *Hipertexto* 9 (2009): 4; Crystal Anne Chemris distingue entre “neobarroquismo” y “neobarroco” en su libro *Góngora’s Soledades and the Problem of Modernity* (Norfolk: Tamesis, 2008), 105.

Alfonso Reyes<sup>47</sup>; de ahí pasaría a los jóvenes poetas españoles de la Generación del 27. En ese retorno al barroco, que lo es a la obra de Góngora, Quevedo y Calderón y a la estética de Baltasar Gracián, fue “decisiva”, en opinión de Octavio Paz, “la coincidencia que advertían los jóvenes españoles entre la estética de Góngora y la de la vanguardia”<sup>48</sup>.

El compromiso del 27 con la poética de Góngora adoptó formas muy audaces, como audaz era recordar y reivindicar un lenguaje tenido por difícil y oscuro, cuando no por directamente incomprensible: “El estilo de Góngora —dirá Dámaso Alonso— ofrece ante todo un rasgo evidente: su dificultad”, y advierte: “el lector que sin una preparación previa quiera entender con una simple lectura las *Soledades*, perderá el tiempo”<sup>49</sup>. Se trataba, pues, de un lenguaje muy apartado de los usos comunes de la lengua, sobre todo por la utilización muy abundante de cultismos, por la sintaxis —con el empleo frecuente del hipérbaton—, por las alusiones mitológicas, entre otros. Puede decirse que es un lenguaje en el que el sentido se halla oculto y sólo es accesible a través de un procedimiento hermenéutico; algo que el mismo Góngora reconocía abiertamente cuando explica que en su obra el entendimiento debe hallar “debajo de las sombras de la obscuridad, asimilaciones a su concepto”<sup>50</sup>.

Federico García Lorca, en una conferencia que pronunció en 1926, con el título de “La imagen poética de Luis de Góngora”, explicó que lo característico de la escritura del poeta cordobés era “un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas”, lo que conducía a un “nuevo modelado del idioma” que justificaba la extrañeza que sentían muchos de los lectores de sus poemas. En suma, y tal y como argüía García Lorca, Góngora se situaba frente a la naturaleza no para reproducirla, sino para recrearla, alzándola sobre su objetividad. El fin era “animar y vivificar” la realidad porque el poeta “odia lo sordo y las fuerzas oscuras que no tienen límite”; podría añadirse que el contenido de esa forma descansaba en la experiencia de la modernidad como un universo deshabitado. En su favor, encuentra su capacidad para modificar “todo cuanto toca con las manos” con una fuerza que García Lorca califica de “teogónica” y que alude evidentemente a la capacidad de dotar de sentido a través de la imaginación poética<sup>51</sup>.

Decía García Lorca que Góngora transformaba todo en “mito” o, lo que es lo mismo, en cultura. De esta manera, se entiende que, aunque reconozca que “el castellano se les convertía en lengua extraña” a los propios hablantes, niegue la oscuridad del poeta cordobés:

47 Roberto González Echevarría, *La prole*, 226.

48 Octavio Paz, *Los hijos*, 205.

49 Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo* (Madrid: Gredos, 1985), 131.

50 Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, 133.

51 Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa* (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997), 57 y 72.

“es suntuoso, exquisito, pero no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia”<sup>52</sup>. Además señalaba que, para los años veinte, uno de los motivos de la dificultad de la obra gongoriana ya había desaparecido, pues se habían incorporado al habla común muchos de los vocablos que en el siglo XVII se tenían por raros. Pero quedaban la sintaxis y el recurso a la mitología. En esta última, la dificultad permanecía por el escaso conocimiento de la tradición clásica, mientras que, respecto al uso del hipérbaton, da el siguiente consejo: “sus oraciones, con ordenarlas como se ordena un párrafo latino, quedan claras”. Todo ello le permitía concluir que “no es fácil, pero es inteligente y luminoso”<sup>53</sup>.

Atribuir luz, donde los críticos encontraban oscuridad, fue la estrategia de la Generación del 27. Dámaso Alonso, por las mismas fechas, apreciaba en Góngora “no oscuridad; claridad radiante, claridad deslumbrante”<sup>54</sup>. Muy distinta fue la respuesta de los escritores latinoamericanos contemporáneos, quienes, si se sigue a González Echevarría, optaron por reivindicar la oscuridad; también él lo hace: “sí, Góngora es oscuro, pero sólo porque su poética se formula en los bordes de la tradición occidental, en la frontera donde esa tradición se subvierte a sí misma”<sup>55</sup>. Para esos autores, la oscuridad era una forma de compromiso con lo otro, de “conciencia de la otredad en el seno del propio ser”, que, en Góngora, se expresaba en la adopción del habla de los negros en alguno de sus poemas. Esta interpretación viene a confirmar, paródicamente, las chanzas que Góngora recibió de Quevedo, ya en el siglo XVII: quien calificó la forma expresiva de Góngora como jerigonza, entonces un término que a la dificultad de comprensión unía el hecho de pertenecer a gitanos, ladrones y rufianes, según anota un poco después el *Diccionario de Autoridades*.

Fuera oscuro o claro, lo que resulta evidente es la ocultación del sentido en la maraña de la cultura, tanto de la alta cultura procedente de la tradición clásica como de la cultura popular. O quizás se podría decir que el significado está desparramado en gran número de pequeñas indicaciones que, por su carácter fragmentario, García Lorca ve de “perfil”<sup>56</sup>. Aludía así García Lorca al mundo de múltiples pero menudas referencias que componen un poema de Góngora y que conforman una visión del mundo en la que éste se encuentra despoblado de sentido, lo que el poeta trata de remediar sumando capas de significado que

52 Federico García Lorca, *Obras*, 73.

53 Federico García Lorca, *Obras*, 68 -70.

54 Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, 134.

55 El entrecomillado, en Roberto González Echevarría, *La prole*, 231 y 229.

56 Dice Lorca que Góngora “pone a los mitos de perfil”, en Federico García Lorca, *Obras*, 71.

se han de descifrar. Se compone así una imagen muy próxima a la del intelectual melancólico de Benjamin que, pacientemente, a partir de los vestigios del pasado, trata de recomponer la unidad de sentido de pérdida.

Como ha señalado Chemris, las *Soledades* de Góngora reflejan los problemas de la modernidad en su fase más temprana y el intento de darles una solución en términos estéticos<sup>57</sup>. Esos problemas se refieren a la propia irrupción de la visión del mundo moderna, que se muestra de forma más aguda a principios del siglo XVII y que ya se ha resumido como una quiebra de la cosmología aristotélico-ptolemaica progresivamente sustituida por la procedente de la revolución científica y explicitada en la adopción de una concepción del espacio y el tiempo como homogéneos e infinitos. Los traumas resultantes de la modernidad, señala la misma autora, son más acuciantes en el mundo hispánico que en otros lugares, a pesar de la escasa contribución española al desarrollo científico, debido al “rápido y espectacular declive del imperio de los Habsburgo a pesar del, e incluso debido al, precoz desarrollo de algunos, pero sólo algunos, de los rasgos de la modernidad”<sup>58</sup>.

El influjo de Góngora en América fue particularmente reseñable en sor Juana Inés de la Cruz y en su poema “Primero sueño”, uno de los poemas más destacados del barroco. Comentándolo, Octavio Paz hace una importante observación que corrobora la experiencia de las nuevas concepciones de espacio y tiempo: “[...] aunque el universo de sor Juana es el universo finito de la astronomía ptolemaica, la emoción intelectual que describe es la de un vértigo ante el infinito”<sup>59</sup>. Más adelante matiza y amplía estas palabras, que son el esquema de una parte muy importante de su análisis del poema. Se pregunta por la cosmología de la poetisa: “¿era realmente la de Ptolomeo?”. Y responde: “sí y no”. Pero luego se muestra más taxativo: “es imposible confundir el mundo de *Primero sueño* con el de la cosmografía tradicional [...] Ante todo: su mundo no tiene contornos claros ni límites precisos [...] Es un mundo que si no es infinito, provoca sentimientos e imágenes que son propias de lo infinito”<sup>60</sup>.

Al inicio del análisis Paz ha señalado la proximidad entre la experiencia del mundo de “Primero sueño” y la del poema de Mallarmé titulado “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, en el que el mundo también se representa como infinito. Con este paralelismo, Paz abunda en un tema, el de la relación barroco-Mallarmé, que ha ocupado a muchos especialistas y que era casi un lugar común entre los escritores de la vanguardia. Reyes fue quizás el que

57 Crystal Anne Chemris, *Góngora's Soledades*, 107 y XV del prólogo.

58 Crystal Anne Chemris, *Góngora's Soledades*, 142.

59 Octavio Paz, *Sor Juana*, 470-471.

60 Octavio Paz, *Sor Juana*, 500 y 502-503.

más se aplicó en esta tarea, pero Dámaso Alonso o el mismo García Lorca ya lo señalaban. Este último indicaba que hasta la aparición de Mallarmé, “no tuvo Góngora su mejor discípulo”, al tiempo que encontraba en sus imágenes “el idéntico temblor fijo del barroco”<sup>61</sup>. Se refería entonces a la similitud de estilo y a la cercanía de los recursos formales, que parecen remitir a esa misma experiencia del mundo que encontraba Paz y que sería la contemporánea. El contenido de la forma abundaría así en la idea de la pérdida del sentido y en la inestabilidad o ausencia del referente (la elipsis de Sarduy).

Derrida, en un artículo sobre Mallarmé que puede considerarse un homenaje —por la coherencia que se observa entre las propuestas de ambos—, realiza un estudio del lenguaje mallarmeano en el que también insiste en el cuestionamiento del sentido y del referente. Plantea que Mallarmé escribe habitualmente sobre un texto previo y que las palabras remiten a sí mismas, que componen un juego autorreferencial en el que el acto de la nominación, o sea el de la relación con la cosa, queda en suspenso, como indeciso: “esta indecisión, que —explica Derrida— les permite moverse solas, indefinidamente, las corta salvo simulacro, de todo sentido (tema, significado) y de todo referente (la cosa misma o la intención consciente o inconsciente, del autor)”<sup>62</sup>. El instrumento para ello es la sintaxis, y no, Derrida insiste en ello, la multiplicidad de sentidos que provoca la riqueza metafórica, porque, como es conocido, en su opinión la polisemia continúa apuntando hacia la unidad entre significante y significado.

No se puede evaluar aquí si de esto último se desprende una diferencia importante con respecto a Góngora o sor Juana Inés de la Cruz, porque esto supone un análisis específico de la metáfora barroca y su permanencia o no dentro de la órbita de la similitud. Por lo que hay que contentarse con recordar que para los escritores de los años veinte, el vínculo entre Góngora y Mallarmé, o entre el barroco y Mallarmé, no era sino una anticipación de su propia relación, pues se encuentran numerosas afinidades con el simbolismo del poeta francés. Dado que el barroco es la primera expresión de la crisis de lo moderno, el resto de momentos agudos de esa crisis volverán la vista al barroco, contemplado como un antecedente. El simbolismo y el modernismo, que ocuparon la segunda mitad del siglo XIX, pueden ponerse en relación con la aceleración de la sociedad moderna en ese tiempo. En efecto, junto con la Segunda Revolución Industrial y los fenómenos que la acompañaban y que se suelen resumir bajo el concepto de modernización, se asiste a la positivación del pensamiento, que cabe interpretar como una vuelta de tuerca más —con rasgos específicos— en la visión del mundo como sujeto a leyes determinables por la razón. Simbolismo y modernismo tratarán de articular una

---

61 Federico García Lorca, *Obras*, 65.

62 Jacques Derrida, “Mallarmé”, *Anthropos. Suplementos* 13 (1989): 59-69.

respuesta en términos que se podrían calificar de románticos o postrománticos. El propio romanticismo ya era una respuesta de tenor semejante, sólo que ubicada a principios del siglo XIX y referida, por tanto, a una etapa más temprana en el desarrollo de lo moderno.

En su excelente estudio del romanticismo, Michel Löwy y Robert Sayre se aplican a interpretar el romanticismo como una “forma específica de crítica de la modernidad”<sup>63</sup>. Y a esta última, como un conjunto de fenómenos que, si bien tienen su origen en el Renacimiento, no alcanzan su hegemonía hasta la etapa final del siglo XVIII. Así, aunque insisten en que el romanticismo realiza una crítica del capitalismo, añaden a este último todos los rasgos propuestos por Max Weber —el desencantamiento del mundo, la razón instrumental y la burocratización—, por lo que el romanticismo se convierte en una “visión del mundo” que desafía, en nombre de valores e ideales del pasado, la que se había ido gestando desde el comienzo del mundo moderno. Lo resumen bellamente: “el romanticismo está desde su origen iluminado por la doble luz de la estrella de la revuelta y del ‘sol negro’ de la melancolía”<sup>64</sup>. Para ellos, el rechazo del pensamiento de la Ilustración no puede tomarse, lo que a menudo se hace, como la categoría unificadora del romanticismo. Niegan así, justamente, lo que proponía Octavio Paz, quien afirma que el romanticismo fue una reacción en contra de la Ilustración. Los argumentos que despliegan tienen, sin embargo, suficientes puntos en común como para no encontrarlos muy alejados entre sí. En ambos casos, el romanticismo es una autocrítica de la modernidad, y en ambos coincide el tono de la misma; porque donde Paz veía al romanticismo como una “tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica”, Löwy y Sayre insistían en la crítica romántica al desencanto del mundo<sup>65</sup>. Se puede plantear entonces que este aspecto de la crítica romántica de la modernidad es substancial y explica la recuperación posterior del romanticismo, como explica la del barroco.

La visión moderna del mundo implica, como se ha referido, una objetivación de la naturaleza y una subjetivación del ser humano, que por ello devienen entidades completamente separadas. Este proceso viene acompañado de una deshumanización de la naturaleza y una desnaturalización de los seres humanos que, en la óptica romántica, se resuelven en el desencanto del mundo natural y en la alienación o cosificación de la humanidad. Por ello, parte fundamental de la estrategia romántica consistirá en reencantar el mundo a través de la religión, el mito o la poesía y en desarrollar la subjetividad humana en contacto con su naturaleza interior —con el recurso a la pasión, la sensibilidad, la emoción y, en fin, con la vuelta del

63 Michel Löwy y Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* (París: Payot, 1992), 31.

64 Michel Löwy y Robert Sayre, *Révolte et mélancolie*, 30.

65 La opinión de Löwy y Sayre, *Révolte et mélancolie*, 17. La cita de Paz en Octavio Paz, *Los hijos*, 121.

cuerpo frente a la razón—, y en contacto también con la naturaleza exterior, propiciando un reencuentro que superase la separación del entorno natural.

Esa concepción moderna del mundo, que cristaliza en la Ilustración, se desarrolló sobre todo, y primeramente, en Inglaterra y Alemania, porque el protestantismo traducía en términos religiosos, esto es, en categorías de sentido, los resultados de las primeras fases de la revolución científica. No ha de extrañar, por tanto, que también en esos países se articule una respuesta romántica. Y que la misma se encuentre en gran parte ausente en aquellos otros donde tales desarrollos han sido sólo incipientes, como es el caso de los países hispánicos. Bueno, en realidad sí se produjo, sólo que más tarde, y se llama modernismo: “el modernismo —afirma Octavio Paz— fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el científismo positivista. En este sentido, su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica”. Y añade, refiriéndose a España y Latinoamérica, fue “nuestro verdadero romanticismo”<sup>66</sup>.

En consecuencia con su carácter romántico, el modernismo era la respuesta a “la visión del cielo deshabitado, al horror ante la contingencia”<sup>67</sup>. No se trataba de una repetición o una imitación de las fórmulas románticas, sino de “otro” romanticismo. Es decir, de una visión del mundo coincidente con la romántica, pero que ahora no debía desafiar a la Ilustración sino al positivismo, porque este último encarnaba las concepciones que entonces estuvieron depositadas en aquélla y que habían iniciado la revolución científica del siglo XVII. El modernismo expresaba la experiencia moderna, y por ello componía una nueva autoconciencia de la modernidad, que, frente a la perdida de sentido, reaccionaba intentando reencantar el mundo con recursos que tomaba prestados del simbolismo, el romanticismo y el barroco, y que se resumían en adoptar la “visión analógica” de la tradición hermética<sup>68</sup>. La idea de que el modernismo y el simbolismo recrean el romanticismo puede extenderse a la vanguardia, y de ahí, a la postvanguardia, el período neobarroco.

Cuando Adorno detectó en la cultura posterior a la Segunda Guerra Mundial una reivindicación del barroco, reaccionó calificando este movimiento neobarroco como un abuso que se valía de un concepto prestigioso para generar ideología “en el sentido exacto de la conciencia falsa”, es decir, como un instrumento de oscurecimiento de la opresión social. La descalificación alcanzaba, de alguna manera, a la primera reivindicación del barroco entre la vanguardia: “cuando se redescubrió el Barroco, al mismo tiempo que empezaba el *art nouveau* —afirma Adorno—, lo presentaron (en palabras de Riegl) como el ‘precursor del arte

66 Octavio Paz, *Los hijos*, 128.

67 Octavio Paz, *Los hijos*, 128.

68 El texto clásico sobre esta tradición es: Frances A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética* (Barcelona: Ariel, 1983).

moderno'. Tras más de medio siglo, el Barroco se ha convertido en lo contrario, en el funesto ideal de un mundo en orden"<sup>69</sup>. Es cierto que en la etapa posterior a la guerra, sobre todo en los años cincuenta, se produce una vuelta al orden —que se aprecia de forma muy significativa en la recomposición del orden de género—. Se puede incluso conceder que en España el barroco adoptara esa función de reforzamiento del orden social, pero, en términos generales, la afirmación de Adorno que liga el barroco a la prosecución del orden es incorrecta. El error puede deberse al hecho de que el barroco aparece ligado en una primera expresión a la vanguardia y a que, después de la guerra, la vanguardia ya ha agotado su capacidad subversiva y ha sido cooptada por la cultura oficial del orden. Pero la reivindicación del barroco, ya desde finales de los años cincuenta, se debe colocar, precisamente, en el proceso de recomposición de la disidencia, de la contestación social en el ámbito de la cultura.

Una interpretación así parece justificada por Octavio Paz, quien también aprecia después de la Segunda Guerra "una vuelta general al orden", que, en el ámbito de la cultura, se expresaba en la importancia de dos academicismos, el del "realismo socialista" y el de los "vanguardistas arrepentidos". Pero, en su opinión, todo "recomienza", al menos en el ámbito de la poesía en español, con el libro de Lezama Lima *La fíjeza*, de 1944, lo que interpreta como un cierto regreso de la vanguardia. Aunque como él matiza: "una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia"<sup>70</sup>. Es esa nueva vanguardia, a la que algunos llamaron postvanguardia, o parte de la misma, la que va a definirse como neobarroca. El sentido político de su retorno al barroco, lo dejó claro Sarduy: "¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa"<sup>71</sup>.

## Conclusión

A modo de conclusión, cabría caracterizar la cultura postmoderna actual como un diagnóstico crítico de la modernidad emparentado con otros momentos culturales igualmente críticos: el barroco, el romanticismo, el modernismo y la vanguardia. La afinidad que se postula no significa negar las evidentes diferencias entre las modernidades que cada cultura expresa, ni, desde luego, olvidar las peculiaridades de cada forma cultural, y que exigirían un estudio

69 Theodor W. Adorno, "Un abuso del barroco", en *Critica de la cultura y la sociedad I* (Madrid: Akal, 2008), 353-354 y 366.

70 Octavio Paz, *Los hijos*, 208-209. Resaltado en el original.

71 Severo Sarduy, *Barroco*, 100.

detallado de las mismas, pero sí quiere resaltar que tanto unas como otras pueden remitirse a una misma experiencia de la realidad que se ha dado en llamar barroca.

La experiencia barroca denuncia la separación entre los seres humanos y el mundo característica de la modernidad de forma tanto más aguda cuanto mayor sea la fractura que observa en las concepciones de espacio y tiempo. En este artículo se han analizado a partir de la historia de la ciencia y de la literatura, pero pueden ser también objeto de la historia social<sup>72</sup>. La intensidad de esa percepción del cambio en las concepciones de espacio y tiempo explica la ligazón entre la ausencia de sentido contemporánea y el desencanto del mundo característico del siglo XVII. Como esta intensidad no sigue un patrón lineal, sino que, como se ha mostrado, fluctúa entre diferentes épocas, eso nos permite entender la dinámica del mundo moderno fuera de concepciones teleológicas como las de la progresiva racionalización o la inevitabilidad del desencantamiento del mundo en la modernidad. Pero sobre todo, proporciona un terreno, el de la experiencia, al que habrá de remitirse la inteligibilidad de todo el mundo social, lo que puede convertirse en una herramienta fundamental para el historiador.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

- Alonso, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos, 1985.
- Galilei, Galileo. *Diálogo sobre los sistemas del mundo*. Madrid: Ediciones Alcoma, 1946.
- García Lorca, Federico. *Obras completas III. Prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.
- Giambattista, Vico. *Ciencia nueva*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Pico della Mirandola, Giovanni. "Discurso sobre la dignidad del hombre". *Revista Digital Universitaria* 11: 11 (2010): s/p. <<http://www.revista.unam.mx/vol.11/num11/art102/art102.pdf>>.

### Fuentes secundarias

- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y la sociedad I*. Madrid: Akal, 2008.
- Artola, Miguel y José Manuel Sánchez Ron. *Los pilares de la ciencia*. Barcelona: Espasa, 2012.
- Baumgart, Carola. *Johannes Kepler: Life and Letters*. Nueva York: Philosophical Library, 1953.
- Benjamin, Walter. *Obras*: Volúmen 1. Madrid: Abada, 2006.

---

72 Ver, por ejemplo: Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918* (Cambridge: Harvard University Press, 2003), y Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century* (Los Ángeles: University of California Press, 1986).

- Blumenberg, Hans. *The Genesis of the Copernican World*. Cambridge: The MIT Press, 1987.
- Bodei, Remo, Christine Buci-Glucksmann y Francisco Jarauta, editores. *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Cassirer, Ernst. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010 [1963].
- Cevallos, Santiago. "La crítica de Bolívar Echeverría del barroco y la modernidad capitalista". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 44 (2012): 119-124.
- Chemris, Crystal Anne. *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*. Norfolk: Tamesis, 2008.
- Dávila, Arturo. "El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al.". *Hipertexto* 9 (2009): 3-35.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Derrida, Jacques. "Mallarmé". *Anthropos*. Suplementos 13 (1989): 59-69.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2011.
- Echeverría, Bolívar. *Vuelta de siglo*. México: Era, 2010.
- Espinosa, Carlos. "El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 43 (2012): 65-80.
- González Echevarría, Roberto. *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Editorial Colibrí, 1999.
- Hawking, Stephen W. *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Madrid: Alianza Editorial, 2011 [1999].
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Koyré, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- Koyré, Alexandre. *Estudios de historia del pensamiento científico*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: FCE, 1993.
- Lezama Lima, José. *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.
- Löwy, Michel y Robert Sayre. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. París: Payot, 1992.
- Lukács, Georg. "On Walter Benjamin". *New Left Review* I/110 (1978): 83-89.
- Mason, Stephen F. *Historia de las ciencias 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- Schivelbusch, Wolfgang. *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Los Ángeles: University of California Press, 1986.
- Yates, Frances A. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel, 1983.