

LA SUSPENSIÓN COMO ACTO ESTÉTICO EN LAS LETRAS ÁUREAS

Elena del Río PARRA
Department of Modern & Classical Languages
Georgia State University
Atlanta, GA 30302. EE. UU.
rio@gsu.edu

*“¿a quién no deja pasmado, a quién no hace salir de sí?”
(Gonzalo Suárez de Figueroa, *El pasajero*).*

UN LECTOR MEDIANAMENTE CULTIVADO PUEDE RECONOCER en determinados textos literarios un estado identificable con la ataraxia, cuya manifestación es evidente en la obra de autores contemporáneos como Franz Kafka. Este tipo de actitud, si bien bastante alejada de su raíz epicúrea, es cada vez más evidente en la literatura a partir de finales del siglo XIX, cuando la conciencia se revela como protagonista de una extraña forma de personificación que despliega estados que incluyen el aburrimiento existencial, la indiferencia y los procesos de percepción automática que encuentran respuesta en el arte como forma de combatirlos. Sin embargo, la ataraxia en sus varias formas no es privativa de los momentos posteriores a la revolución industrial y la impronta freudiana. Las expresiones literarias posteriores a las vanguardias históricas nos han legado una gran variedad de obras donde la conciencia despliega sus numerosos estados, entre los que se cuenta su radical desvinculación emancipadora del individuo, las personalidades múltiples o su todavía más inquietante ausencia.¹

El presente trabajo tiene como propósito establecer algunas coordenadas sobre el fenómeno del desprendimiento de uno mismo –de la propia conciencia, juicio y sentido– y sus trasuntos creativos en los Siglos de Oro que anticipan, entre otras manifestaciones, la explotación de lo onírico por las vanguardias históricas. Nuestro trabajo tratará de perfilar las líneas maestras mediante las cuales la conciencia –bien deliberada, bien involuntariamente y de manera espontánea, como respuesta a determinadas circunstancias– es capaz de suspender el juicio y mantenerse en la duda, sin afirmar ni negar. Este proceso, que definimos como “acto barroco”, da lugar a manifestaciones literarias de un fenómeno que, lejos de extinguirse, representa el puente entre el pensamiento pagano y el asociado con la llamada “estética existencialista”.

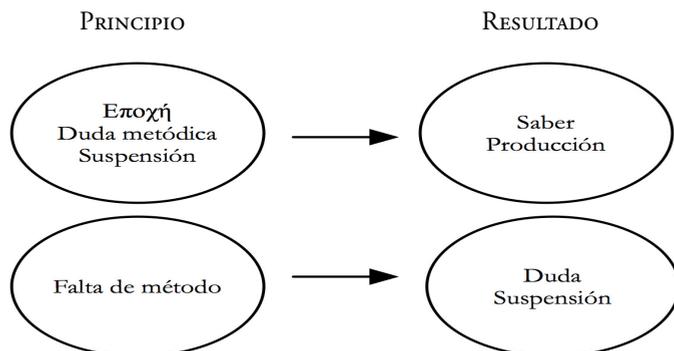
El modelo satisface un arquetipo porque es colectivo, innato e inconsciente; es un paradigma que puede soportar un sistema textual y prescindir de la psique, o que puede renunciar al lenguaje y constituirse en esencia. Un ejercicio de desarraigo del “yo” que resulta en el inicio de procesos de diverso cariz, descrito por medio de un amplio campo semántico que recorre las diversas variantes de dicho estado, a pesar de que el uso frecuentemente resuelve sus términos como sinónimos. Vocablos como “abandono”, “desafuero”, “pasmó”, “suspensión”, “enajenación”, “transposición”, “transportación”, “absorción”, “embeleso” o “turbación” nos remiten a diferentes estadios sensoriales, algunos de los cuales son transitorios, otros permanentes; algunos provocados, otros sobrevenidos involuntariamente; algunos desencadenantes de lucidez creativa y otros impedidores de toda acción; estados que son inicio contemplativo pero también resolución transpuesta. La gran riqueza de matices alrededor del ánimo contrasta fuertemente con un único antónimo, “imperturbable”, en elocuente descompensación léxica.

La *epojé* (εποχή) griega, nacida bajo el manto de la escuela escéptica como forma de desvincularse de los problemas insolubles, fue descartada por Aristóteles, quien creía que era imposible que el hombre se abstuviera de enjuiciar el mundo. Recientes estudios científicos han demostrado que la mente humana elabora juicios involuntarios y automáticos sobre las situaciones y personas a los pocos segundos de su percepción (Kampe, Frith y Frith 5258-63);² pero no es menos cierto que la suspensión prolongada del juicio evolucionó en una técnica rigurosa y deliberada que autores como Cicerón utilizaron como forma de avanzar en el conocimiento. Más allá de un ejercicio gratuito de escepticismo, la *epojé* se desprende de dogmas y anticipa la duda metódica cartesiana como base del saber científico,³ idea en la que John Locke basó su concepción del ser humano no educado como *tabula rasa* libre de concepciones apriorísticas, como ente suspendido, de manera que la ausencia de juicio constituye el punto de partida.

Contrariamente a la suspensión deliberada como método de conocimiento que propone la *epojé*, Baruc de Spinoza, contemporáneo casi exacto de Locke, introdujo el proceso contrario en su *Tratado de la reforma del entendimiento* (ca. 1661): “la duda no es más que la indecisión del espíritu respecto de una afirmación o una negación que éste pronunciaría si no estuviese ante algún objeto cuyo desconocimiento hace imperfecto nuestro conocimiento acerca de esa cosa. Por consiguiente, la duda nace siempre del estudio sin orden de las cosas” (§ 43). Para Spinoza, por tanto, la suspensión no es un método de conocimiento, sino algo que surge, precisamente, por la falta de éste, de forma que se constituye en un resultado, no en un principio. Este es un mecanismo que ya había sido intuitivo siglos antes en la literatura

confesional. Los manuales de confesores y las sumas de casos de conciencia instaban con insistencia al escrutinio metódico de ésta, precisamente para liberar al penitente de cualquier duda: “The *Astesana* urges confessors to ‘scrutinize the conscience of the sinner in confession as a physician scrutinizes wounds and a judge a case,’ because interrogation can disclose things that penitents hide out of confusion or simplicity” (Tentler 115). De igual modo, la Iglesia católica considera que la duda es beneficiosa porque asegura que no se ha incurrido en error, y que el juicio en suspenso y la incertidumbre deben ser resueltos conforme a la ley moral, mientras que la perplejidad es la duda llevada al límite por falta de información, no de método, que debe ser evitada como estado permanente (Kirk 321 y ss.).

La suspensión, por tanto, queda enclavada en lugares enfrentados según lo expuesto, como se resume en el siguiente diagrama:



No obstante, bien como principio o como resultado, como método de conocimiento o como consecuencia fatal de la ausencia de éste, la *suspensio animi* nos sitúa en el terreno de las ciencias positivas, no en la creación artística. Para determinar cómo funciona en el campo de las artes liberales hemos de recorrer necesariamente el variado rango léxico que ocupa en la cultura española de los Siglos de Oro.

“Suspende el juicio” es, según el *Diccionario de la Academia* de 1739, “no determinarse a resolver en alguna duda por las razones que hacen fuerza por una y otra parte [...] Fuera de que quien suspende el juicio no afirma ni niega”. Análogamente, “suspender” es “levantar, colgar o detener alguna cosa en alto o en el aire. Vale también detener o parar por algún tiempo, o hacer pausa. Lat. *suspendere, continere, differre, interrumpere*. Significa también arrebatarse el ánimo y detenerlo con la admiración de lo extraño o lo inopinado de algún objeto o suceso”. Por el contrario, “estar en suspenso” sólo se

aplica en el Siglo de Oro a un proceso legal o trámite irresuelto (el *Tesoro* es coincidente en esta acepción), mientras que “suspenso” sí se asocia al ánimo, tal y como lo define el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias: “el que está parado y perplejo”. Como sustantivo, “suspensión” es la “detención o parada. Vale también duda o detención en algún movimiento del ánimo. Significa también admiración”.

En su acepción teológica, la “suspensión” es el “rpto, éxtasis, unión mística con Dios”, siendo “éxtasis” la forma etimológica más cercana al “perderse a uno mismo”, el viaje fuera del cuerpo, sea por arrobamiento divino o llevado por su vertiente báquico-dionisiaca. Es precisamente en el Renacimiento español cuando se destierra la acepción pagana del término en favor de la cristiana; cuando los estados de suspensión contemplativa medievales extienden su rango de acción y encuentran el vehículo ideal en la poesía mística como parte del ejercicio espiritual que tiene como resultado el salir de sí. Es evidente que las coplas y canciones de San Juan representan el uso más inmediato de la suspensión del ánimo y la pérdida de la identidad en favor de un estado de ambigüedad que permite la recepción en un nivel metafísico: “El ayre del almena/ quando yo sus cavellos esparcía/ con su mano serena/ en mi cuello hería/ y todos mis sentidos suspendía” (“Canciones de el alma” 7); “Estava tan embebido/ tan absorto y ajenado/ que se quedó mi sentido/ de todo sentir privado/ y el espíritu dotado/ de un entender no entendiendo/ toda ciencia tracendiendo” (“Coplas de él mismo, hechas sobre un éxtasis de harta contemplación” 3). La técnica se ha adaptado en los procesos de composición libre que, lejos de la espontaneidad dadaísta, se enseñan actualmente en muchos talleres literarios de escritura creativa y se recomiendan como terapia para determinadas enfermedades.

En los Siglos de Oro se hace uso evidente de la *suspensio animi* asociada especialmente a la creación ascético mística, concretamente con los mencionados procesos extáticos y de rpto, pero ni mucho menos limitados a éstos. Encuentra también un elaborado rango de acción en la escena, tal y como ha estudiado Daniel Heiple al referirse a la suspensión en la comedia como el suspense mediante el cual el comediógrafo es capaz de dilatar el desenlace a lo largo de una jornada para mantener en vilo al espectador (23-25).⁴ En efecto, el “suspenso” o “en suspensión” del Siglo de Oro es el equivalente al actual “suspense”, en su uso peninsular, siendo “suspenso” la forma más extendida en Iberoamérica, es decir, “a la expectativa”. Agustín de la Granja, por su parte, ha desarrollado el concepto al referirse a la técnica de la “suspensión” en escena como la paralización total del cuerpo del actor, y “en resolver con el juego de sus ojos *toda* la acción de la pasión amorosa” (149), siendo los ojos las elocuentes lenguas que no pueden someterse a la suspen-

sión. A esta perspectiva hay que añadir que la suspensión en la comedia suele preceder a la liberación de una gran carga de energía emocional, como si ésta permitiese coger fuerzas para reaccionar en uno u otro sentido. Los segundos de suspensión están caracterizados por la pérdida de la coherencia y del lenguaje o, al menos, del sentido gramatical, del gesto, del color, del ser, en definitiva. A esta pérdida se suceden intentos de recuperación cuyos síntomas varían entre el balbuceo, el enrojecimiento, los temblores, la torpeza de movimientos y la respiración entrecortada. Y a todo ello, como resultado, sucede una descarga final de energía liberadora, como ocurre cuando al contemplar la belleza se sucede un sentimiento pasional o, en versos de Calderón: “Presto verás que el que ha estado suspenso/ lidia atrevido” (*En esta vida* vol. 1, jornada 1, p. 193). Como práctica deliberada o sobrevenida, la suspensión de acción y juicio permite considerar la realidad de manera que, al recobrase la conciencia, ésta se vea fortalecida: la recuperación de la salud tras la enfermedad teresiana constituye un buen ejemplo literario y vital.

Mucho se ha escrito en torno a estados como la melancolía, la locura, el referido éxtasis o el letargo, bien en sus vertientes psicológicas, bien en lo concerniente a la medicina psiquiátrica. Pero estas condiciones, que forman parte esencial de personajes o tramas, no son únicas dentro de su ámbito literario: las enfermedades de los Calistos, Lerianos y Vidrieras complementan a los innumerables embelesados, estupefactos, absortos, simples, enajenados, imbéciles y perturbados que llenaron abundantes páginas desde el ocaso de la Edad Media. Estos últimos, los turbados, junto con los idiotas e imbéciles, pertenecen a un campo léxico alejado de la creatividad, al menos en los Siglos de Oro. El “turbado”, del latín *turbatus*, *perturbatus*, *confusus*, es el sorprendido, confundido o aturdido en algún acto, causándole rubor, de modo que no acierte a hablar o a proseguir lo que iba a hacer (*DRAE* 1739). El *Tesoro* lo define como “tomar un cierto género de espanto [...] que quita en cierta manera el sentido, perturba la razón y altera la memoria”. A dicho estado transitorio se oponen el idiota, el tonto y el imbécil: el idiota siendo el “ignorante, el que no tiene letras, vulgo, plebeyo”; el tonto (proveniente de *attonitus*, atolondrado o fuera de sí) es el “ignorante, mentecato, falto de entendimiento o razón”; el imbécil, por su parte, remite exclusivamente a la debilidad física (flaco, lánguido, enfermo).

Estas tres son descritas como condiciones permanentes, no transitorias, aunque la inexactitud de sus definiciones las hace equivalentes a la suspensión. De ese modo, “fuera de sí” se aplica tanto al tonto como al místico, de forma que es el uso lo que establece las diferencias. Análogamente, los diversos matices que definen la suspensión se utilizan frecuentemente como sinónimos. Es el caso de “pasmado”, del latín *spasmo corruptus*, *stupefactus* y *stupi-*

dus que en ocasiones se utiliza como equivalente de “absorto” y “turbado”,⁵ definiéndose “pasmarse” como: “Quedar suspenso, admirado o enajenado de alguna cosa notable” (*DRAE* 1737). La acepción médica es la “pasmorota”, enfermedad fingida por los pobres que buscan conmiseración, procedente del latín *fictus stupor*. Y el “pasma”, que literalmente es la “suspensión o pérdida de los sentidos y del movimiento de los espíritus, con contracción o impedimento de los miembros” corresponde, figuradamente, a nuestra actual definición del *socialite*, según el *Aviso de privados* de Antonio de Guevara: “Pasma padece, y de modorra está tocado el que con otros, y por otros, ocupa todo el tiempo, y no toma para su ánima siquiera un momento” (Prólogo). Los síntomas del pasmo incluyen la suspensión de la razón y el discurso, aunque también el rigor, la contracción de los nervios a modo de espasmos y la inmovilidad (*Tesoro*).

Si bien el “salir de sí” se asocia a los estados de arrebató místico y es el resultado de un proceso deseable,⁶ en cambio el “estar fuera de sí”, tiene connotaciones destructivas, generalmente asociadas a sustancias estupefacientes como el alcohol, el opio, la simiente de cáñamo o el beleño. A los efectos de este último corresponde el desencadenamiento de sueños pesados, de donde proviene el término “embeleñado” o “embelesado”. El sustantivo correspondiente, “embeleso”, está desprovisto de cualquier relación con el beleño (“la suspensión y pasmo que ocasiona en el ánimo alguna fuerte imaginación, dejando sin movimiento, y aun sin sentido, al que le [*sic*] padece”); mientras que los orígenes del verbo (“embelesar”) apuntan al poder engañoso del lenguaje: “suspender, arrebatar y hacer parar la imaginación y ánimo de uno mediante algún objeto que se le pone a la vista, o se le persuade con el artificio de las palabras. El origen de este verbo parece viene del arábigo *embellek*, que significa entontecer, pues a los que embelesan en cierto modo los entontecen y dejan sin movimiento” (*DRAE* 1732).

En las lindes de los estados anteriores encontramos a los absortos, quienes son los suspensos, arrebatados, pasmados con admiración (*DRAE* 1726); y al mismo campo semántico de la *admiratio* remite “absortar”: “suspender y arrebatar el ánimo, dejándole [*sic*] pasmado y admirado por lo inopinado y grande de algún objeto o suceso. Lat. *In admirationem rapere*”. La admiración como absorción del ánimo es, seguramente, el efecto más buscado por los artistas barrocos, quienes esperan de la espectacularidad un grado de suspensión parecido al que encontrara Stendhal la primera vez que caminó por las calles de Florencia.⁷ Pero, a diferencia de éste, víctima de un inesperado sobrecogimiento, el espectador del Siglo de Oro hace honor a su nombre queriendo ser sacado de sí a través de los numerosos recursos de que dispone el artista, bien entrando en las iglesias, bien asistiendo a la comedia o tra-

tando de descifrar un concepto o un poema visual. Como sentenció Riley, “La admiración era uno de los principios fundamentales del arte barroco” (173), y el espectador, transformado ya en consumidor, espera ser admirado.

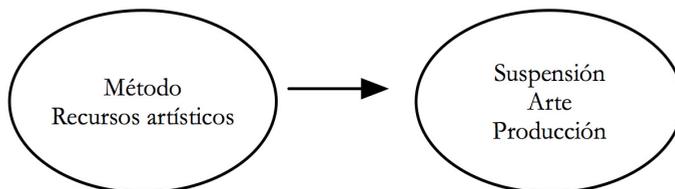
Se ha discutido acerca de las asociaciones de la admiración con la verosimilitud, el ridículo o las reacciones positivas o negativas frente al texto (Urbina 20 y siguientes). En este punto hemos de recurrir una vez más al diccionario para comprobar que el origen latino de la “admiración” no es otra que *suspensio animi*, al menos hasta 1832, cuando se redefinirá *admiratio* como “admiración” y *suspensio animi* como “duda o detención en algún movimiento del ánimo”.⁸ En su sentido original, la admiración corresponde a un estado anterior a toda reacción positiva o negativa, cuando el ánimo permanece suspenso y la indecisión no ha dado todavía paso a un juicio. Es un estado previo al *thaumaston* (θαυμαστόν) descrito en la *Poética* de Aristóteles, que hoy identificamos con la sorpresa ante la maravilla o la catarsis. La manifestación del suspenso que, como hemos visto, se traduce en el encogimiento de hombros, el semblante estupefacto o la mirada perdida, se acompaña en el gesto admirativo del “¡ah!” en que el individuo permanece perdido mientras dura su estado de suspensión, tratando de hacer sentido de aquello que se le presenta.

La poesía barroca, como el teatro y la arquitectura, es maestra en aprovechar este recurso que consiste en dejar la mirada, el sentido o la mente en suspenso. Sucede cuando el lector, recorriendo un soneto, ha de esperar, con suerte, al primer terceto para encontrar el verbo principal. Ocurre también cuando trata de descifrar las metáforas gongorinas, intentando –cual si de un crucigrama o *sudoku* se tratase–, encontrar los términos que permitan establecer las conexiones precisas para alcanzar un significado posible⁹; el mismo poeta cordobés se presenta a sí mismo en el romance “Cuando yo era muchacho” tratando de descifrar una figura: “aquel bello de las cejas,/ tan delgado y tan sutil,/ me tuvo un rato suspenso/ por si era de puerco espín”. Cercanas al género del disparate y a la pintura de Arcimboldo o El Bosco, la poesía visual y la llamada “poesía incómoda” presentan sus mejores maneras de desconcierto para mantener en suspenso al lector por medio de sus juegos pictogramáticos y trucos diversos porque, además de ser aleccionado o asustado, el espectador desea entrar en suspensión. No es tampoco casual el triunfo de la silva, forma anestrófica que permite perderse en su lectura, ni la proliferación de poemas acompañados de instrucciones precisas o que pueden leerse en varios sentidos cual laberintos o jeroglíficos, y sólo será cuestión de tiempo hasta que los puntos suspensivos triunfen como expresión tipográfica. Si el mismo acto de leer ya es una forma de suspensión, de salir de uno mismo (¿qué otra cosa es, si no eso?),¹⁰ los autores de la modernidad temprana hacen

de ese efecto una prioridad. En suspenso dejó Cervantes el capítulo 8 del *Quijote*, y este mismo recurso supieron explotar Alonso de Castillo Solórzano y María de Zayas cuando permitían que sus personajes deambularan en interminables periplos. No es lo interesante la anagnórisis final, lo es la suspensión como experiencia estética para un receptor que hace del acto de la lectura el modo perfecto de *suspensio animi*.

Pero la suspensión como acto estético no termina en buscar el efecto en el receptor, sino que se extiende al acto mismo de la creación. Hemos visto ya cómo es fuente esencial en la poesía mística, a lo que hay que añadir todas las situaciones semiinconscientes o plenamente oníricas que se presentan como veta creativa. Del *locus amoenus* medieval, espacio propiciatorio de tantos sueños y visiones, la ensoñación deriva como estado prolongado de suspensión de la conciencia. Este trance permite el acceso a un conocimiento superior, donde la realidad se percibe tal y como es, libre del engaño de los ojos y del mundo. Así aparece en las biografías de numerosos visionarios, pero también imbuida en textos de ficción como el *Primero sueño* sorjuaniano. Autores y personajes autoriales utilizan la *suspensio animi* como premisa fundamental y garantía de que el verdadero poeta sigue disponiendo de la capacidad de una visión más clara, de una lucidez absoluta y reservada a unos pocos. A través de la suspensión, el autor será capaz de reflejar otros contenidos diferentes de los cotidianos o tradicionales, si bien la forma de expresarlos sigue vinculada a las estructuras que le son familiares mediando el juicio (un orden estrófico, por ejemplo). Estos intentos serán recogidos y explotados sistemáticamente por las vanguardias históricas, cuyo parangón será lo que Dalí sintetizó en su famoso “método paranoico-crítico”.

Regresando al inicio de nuestra incursión, encontramos que la *suspensio animi* en el terreno artístico no corresponde a ninguno de los dos modelos definidos por las ciencias positivas y morales, sino a un tercero, híbrido de ambos. Esta propuesta situaría la suspensión como producto, como efecto y como creación en sí misma, impulsada de manera metódica a través de diferentes recursos artísticos, tal y como muestra el diagrama:



Sea como estado permanente, transitorio, provocado o sobrevenido; sea como efecto buscado en el lector, mediando un personaje en soliloquio, como ficción autorial, dislocación del lenguaje o producto de sustancias estupefacientes, la revolución literaria y artística pasa por la *suspensio animi* como acto estético y como eje de la creación en su estado más pleno.

NOTAS

1. Del aburrimiento existencial, la indiferencia, los procesos de percepción automática y las teorías sobre el arte derivado de ellos se ha ocupado Peter Rossbacher.
2. Hilaire Kallendof ha aplicado a la comedia española del Siglo de Oro los principios de la casuística como forma de resolver dilemas sobre la base de la ciencia moral.
3. De la misma manera que la conciencia se desprenderá de principios morales en las primeras prácticas sistemáticas que llevarán al extremo opuesto del dogma: al ateísmo, al sadismo y al libertinaje, si bien estos ejercicios permanecen como fines en sí mismos.
4. Como peregrinar lleno de meandros lo ha visto Richard-Laurent Barnett refiriéndose a las *Pensées* de Blaise Pascal, donde el autor reflexiona sobre dudas y paradojas que no llega a resolver.
5. Así lo hace Calderón: “Mas ¡ay de mí!, que el aliento/ torpe, balbuciente el labio,/ la voz muda, helado el pecho,/ pasmado el discurso/ absorto el ingenio,/ y el juicio turbado,/ aun a hablar no acierto” (Auto sacramental *El sacro Parnaso*).
6. Óscar Perea ha sugerido otra vía literaria de la suspensión en el que el bufón judío queda en trance y, de esa forma, no sólo esconde su linaje espurio, sino que se incluye en la antigua tradición del loco capaz de decir la pura verdad, sin intermediarios: “The most remarkable thing about this third way is its rare situation: *suspensio* is not only far away from pranks and jokes of poets like Montoro, but from typical converted overreaction too, so far away from characteristic New Christians’ furious attacks against their former fellows in Hebrew faith. Perhaps the converted courtly poets, leading role of this *third way*, pleaded through their stanzas for practicing another *convivencia* between *lindos* and *nuevos* in Iberian horizons, inside cultural courtly milieus, of 15th and 16th centuries” (70).
7. “J’étais déjà dans une sorte d’extase, par l’idée d’être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J’étais arrivé à ce point d’émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa croce, j’avais un battement de coeur, ce qu’on appelle des nerfs à Berlin; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber” (207).
8. La idea aristotélica de la “admiración”, ligada a sentimientos como el terror, la sorpresa o la piedad, recorre un largo camino que pasa por el Renacimiento italiano y sus artes poéticas y retóricas. Paralelamente, el sentido de “suspensión” se inclina hacia la ausencia de afectos, por lo que resulta paradójico aunar ambos conceptos en una sola definición. Marvin T. Herrick puede darnos alguna pista sobre cómo llegó al *Diccio-*

- nario la equivalencia entre suspensio animi y “admiración” (y al *Tesoro* la identificación entre “admiración” y “suspensión”). En las lecturas y relecturas que Piccolomini, via Madius, via Robortelli, hacen de Aristóteles y Cicerón bascula la idea de la admiración como motor para adentrarse en el conocimiento de algo, esto es, como paso previo y libre de juicios: “men are moved to the study of wisdom by wonder” (224).
9. Recuérdese cómo Luis de Góngora defendía su texto arguyendo que el mayor placer provenía de resolver sus metáforas: “Eso mismo hallará Vm. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren” (*Carta en respuesta de la que le escribieron* 896). Para David Goldblatt la figura que mejor se identifica con la suspensión, utilizada prolíficamente por Góngora, es la catacrexis: “In catachresis, unlike the delivery of the all-at-onceness in metaphor, the recipient is suspended [...] The forced metaphor, instead of delivering us instantly, defers us [...] The catachresis of indefinite postponement by virtue of false promise can become a Kafkaesque scenario with a powerfully disturbing and uncanny aesthetic of its own” (74-75).
 10. El efecto de evasión es prioritario, más allá del *delectare*, como explicaba el canónigo en conversación con don Quijote: “Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos admiren, suspendan, alborocen y entretengan” (I, cap. 47).

OBRAS CITADAS

- Barnett, Richard-Laurent. “Pascal’s Prescripts: The Semiotics of Suspension”. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 108 (1998): 241-57.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Auto sacramental de El sacro Parnaso. Autos sacramentales, alegóricos, e historiales*. Ed. Pedro de Pando y Mier. Vol. 5. Madrid: [s. i.], 1718. 6-35.
- . *En esta vida todo es verdad y todo mentira. Teatro escogido de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Real Academia Española, 1868. 149-350.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611. Madrid: Turner, 1979.
- Cruz, Juan de la, Santo. *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1995.
- Goldblatt, David. “Forcing Metaphor: Aesthetic Experience and the Suspension of Meaning”. *The McNeese Review* 34 (1996): 67-82.
- Góngora, Luis de. *Obras completas*. Ed. Juan e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, 1972.
- Granja, Agustín de la. “Los actores del siglo xvii ante *La vida es sueño*: de la técnica de la turbación a la práctica de la suspensión”. *Bulletin of Hispanic Studies* 77 (2000): 145-71.
- Guevara, Antonio de. *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*. Madrid: Viuda de Melchor Alegre, 1573.

- Heiple, Daniel. "La suspensión en la estética de la comedia". *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond McCurdy*. Ed. Ángel González, Tamara Holtzapfel y Alfred Rodríguez. Madrid: Cátedra, 1983. 25-35.
- Herrick, Marvin T. "Some Neglected Sources of *Admiratio*". *Modern Language Notes* 62.4 (abril 1947): 222-26.
- Kallendorf, Hilaire. "¿'Qué he de hacer?' The *Comedia* as Casuistry". *The Romanic Review* 95.3 (mayo 2004): 327-59.
- Kampe, Knut K. W., Chris D. Frith, y Uta Frith. "'Hey John': Signals Conveying Communicative Intention toward the Self Activate Brain Regions Associated with 'Mentalizing', Regardless of Modality". *The Journal of Neuroscience* 23.12 (junio 2003): 5258-63.
- Kirk, Kenneth E. *Conscience and Its Problems: An Introduction to Casuistry*. Londres y Nueva York: Longmans, Green and Co., 1927.
- Perea Rodríguez, Óscar. "Jew Jesters and Crypto-Cannibals in the *Cancionero General*". *European Literatures and Eastern Nonfiction Aesthetic Studies* 7.2 (2008): 54-70.
- Riley, E. C. "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del siglo de oro". *Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso*. Vol. 3. Madrid: Gredos, 1963. 173-83.
- Rosbacher, Peter. "Šklovskij's Concept of *Ostranenie* and Aristotle's *Admiratio*". *Modern Language Notes* 92.5 (1977): 1038-43.
- Spinoza, Baruc de. *Tratado de la reforma del entendimiento*. Pról. Diego Tatián. Intr. Carl Gebhardt. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Stendhal. *Rome, Naples et Florence*. 1817. Paris: Michel Lévy Frères, 1865.
- Tentler, Thomas N. "The Summa for Confessors as an Instrument of Social Control". *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*. Ed. Charles Trinkhaus. Leiden: Brill, 1974. 103-26.
- Urbina, Eduardo. "El concepto de *admiratio* y lo grotesco en el *Quijote*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.1 (1989): 17-33.