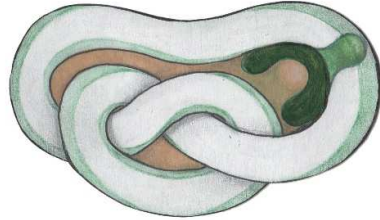


El pensamiento barroco:
Visión, palabra, pensamiento
Roberto Echavarren



Conferencia / Ensayo

El barroco abre nuestro mundo. El Renacimiento estaba enamorado de Platón y la belleza ideal. Pero en el paso del siglo XVI al XVII el mundo plurívoco hace su aparición. El mundo se desestabiliza, imperios caen como el español, las guerras fracturan Europa y redefinen los poderes en el juego geopolítico.

Los viajes, los descubrimientos, las guerras de religión desgarraron Europa a partir de Lutero; la diáspora judía huyó de España a través de Portugal y produjo pensadores tal Francisco Sánchez y Spinoza. Esa dinámica y desbarajuste fueron una experiencia de vértigo y transformación de las mentes. Todo está en crisis: arte, descubrimientos geográficos, exploración del cielo, entrada del escepticismo griego en Europa, al ser traducido Sexto Empírico del griego al latín en 1560. Francisco Sánchez, Montaigne, Pascal, Juana Inés de la Cruz son los principales filósofos escépticos del siglo XVII.

Penetró en el barroco una historicidad fuerte: guerras de religión, que cuestionan el principio de autoridad de la Iglesia Romana en la interpretación de la Biblia, periplos alrededor del planeta, exploración del cielo y crisis de las esferas cristalinas del cosmos de Ptolomeo. La tierra dejó de ser el centro del universo. Ni el sol ni las estrellas giraban a su alrededor.

El barroco en las artes

La arquitectura abandona la perspectiva recta renacentista, eclosiona una arquitectura y pintura y escultura que sigue el movimiento del globo del ojo. En poesía todo significa a dos luces: todo oscila entre el oxímoron y la paradoja, y un despliegue sintáctico y metafórico que supera el sensorio y la capacidad de absorber un mensaje siempre equívoco. A esto se ha llamado la experiencia de lo sublime. El panorama del conocimiento se amplía y a la vez el hombre adquiere la conciencia del descentramiento y la inseguridad. Nada está garantizado por el orden religioso, teológico, metafísico. El despliegue de nuevos conocimientos contrasta con la incertidumbre acerca de nuestra capacidad de conocer. El barroco nos arroja al mundo abierto, de rudos eventos, en que vivimos hoy.

El mundo renacentista era más calmo; los libros griegos que traían los bizantinos que huían de la toma de Constantinopla en 1453 llevaron al descubrimiento de Platón en particular *El banquete* (el *Timeo* ya lo conocían). Cundieron las ideas de proporción y armonía de las formas últimas, consideradas más reales que los objetos ordinarios.

Pero pronto el giro de los planetas ya no fue el perfecto círculo platónico, hubo una deformación, un estiramiento, a medida que se descubría astronómicamente el sistema solar. Las ideas perfectas de Platón hicieron crisis.

Las cosas dejaron de mirarse desde una perspectiva quieta; fueron consideradas a través de una topología dinámica, de un recorrido que superpone las perspectivas. La visión globular se infla: es la visión del lente convexo. Spinoza se dedicaba a pulir lentes; Galileo, con un telescopio que había construido él mismo, observaba el cielo y discernía el giro de la tierra.

Mientras la perspectiva, en la antigüedad, era globular y no esquemática, al salir del planismo del medioevo la perspectiva renacentista se hizo esquemática y rectilínea, con un diagrama fijo del espacio, una vista única y frontal, un esquema que no toma en cuenta la curvatura del ojo (cf. Erwin Panovski, *La perspectiva como forma simbólica*). El arte barroco, al contrario, explora las formas redondeadas, lo cóncavo y lo convexo.

Un poema de John Ashbery, "Autorretrato en un espejo convexo" (1975) refiere al autorretrato del Parmigianino (1503-1540) en que aparece la imagen tal si fuera reflejada en un espejo convexo.

Las malformaciones rocosas tienen concavidades y protuberancias:

En los del monte senos escondidos
cóncavos de peñascos mal formados
de su aspereza menos defendidos
que de su oscuridad asegurados
cuya mansión sombría
ser puede noche en la mitad del día.

Paradójicamente, noche y día coinciden. El oxímoron, el concepto barroco, el "concepto" de *Arte y agudeza de ingenio* de Baltasar Gracián, (1601-1658), es "significar a dos luces": interpretar, combinar, mostrar los contrastes. No se trata de conceptos simples, incuestionados, sino de intuiciones complejas. Al desplegarse, el concepto barroco muestra al menos dos caras.

En arquitectura, no supone la fijeza del ojo desde un único punto de vista, supone un recorrido, un trayecto alrededor del edificio o monumento. Esculturas como el *Éxtasis de Santa Teresa*, de Bernini, muestran un trance o desarreglo de los sentidos que va más allá de la armonía renacentista. El mármol que figura la tela que viste la santa se pliega y repliega con plasticidad tormentosa. Basta comparar la fresca marina del nacimiento de Venus de Boticelli con el conmovido trance de Teresa para advertir la diferencia de ánimo que va del renacimiento al barroco.

Giulio Carlo Argan escribe sobre el arquitecto barroco Borromini:

"Una fluctuante flexibilidad tomó el lugar de toda forma rectilínea, lo mixtilíneo sustituye a la unicidad de las líneas, contornos sinuosos serpentean en el cornisamento; a la serenidad del arquitrabe y de la cornisa sucedieron las delicadas ondulaciones que el capricho puede expresar en una materia flexible. Es un drama en acción, exaspera los contrastes, los ángulos se transforman en cuerpos sobresalientes y convexos, el empleo frecuente de lo oval refleja una búsqueda de líneas dinámicas irreductibles al equilibrio estático de la perspectiva. En Borromini se habla de un furor interno, de

ardiente hacer expresivo; la técnica adquiere una espiritualidad propia, vence la materia doblegándola, para dar paso a lo raro y a lo que parece imposible. La forma llega a transubstanciarse en la más pura e imponderable de las materias, la luz. Mientras los elementos en la estructura tienen una esencial función estática, la decoración se convierte en el elemento esencial que contrarresta el estatismo. Aquel sutil y asiduo trabajo de entalladura, aquel perfilar por aristas vivas y por mínimos resaltes de un plano sobre otro, aquel modelado nervioso, aquel excavar la forma en la materia determinan un juego intenso y apretado, una alternativa animada por cortes de luz y sombra. La luz, de cualidad del espacio, se transforma en cualidad de la forma, pasa de la iluminación universal a la iluminación particular, la luz se hace y rehace en el detalle.”

El escorzo es la posición de la figura cuando se ven varias caras de ella, cuando una parte de la figura está vuelta en un giro. El escorzo es el proceso típico del modelado borrominiano y es la condición del efecto de luz rasante, que hace resaltar las formas con efectos de contraste. Los escorzos se desprenden uno de otro por un sucesivo desplegarse, recurso a la superficie ondulada y sinuosa que modifica continuamente la incidencia de los rayos del sol y la proyección de las sombras, imprimiendo a cada acento formal un particular acento luminoso. Así, en la superficie curva elementos idénticos se diferencian por su diversa iluminación y proyección de sombra. Esta curvatura determina una perspectiva de múltiples y divergentes ejes opuesta a la perspectiva normal que converge en un único horizonte.

“La composición arquitectónica de Borromini es la resultante de dos movimientos opuestos, centrífugo y centrípeto, entidades diversas y contradictorias en la elasticidad de la estructura.” Borromini prefiere esquemas elípticos o tendientes a la elipse. El edificio ya no se concibe para una visión unitaria y conclusa, sino para una visión sucesiva; el ojo sigue la nerviosa indicación de movimiento hasta su término en un elegantísimo arabesco. Es la necesidad de caracterizar cada elemento en relación a la propia y exclusiva situación en el espacio, más que la apreciación del conjunto.

“Una fachada rematada en potentes cornisas, impulsada hacia adelante, fruncida y tempestuosa, en contraste violento con los grandes vacíos encerrados, si da a una calle angosta y no permite la visión frontal impone una visión fugada que intensifica la apremiante sucesión de las salientes, el ritmo que liga todos los elementos en un furioso crescendo.”

Pensemos asimismo en el chiaroscuro de Caravaggio. Entre luz y sombra, el rayo luminoso adquiere un carácter protagónico, activo.

Y la luz interior transfigura los edificios, llega desde lugares invisibles, a veces no se ven las ventanas fuente de la luz.

Aún las columnas salomónicas en espiral del baldaquino de Bernini parecen a punto de derrumbarse sobre el feligrés en una hecatombe de los cielos. En los frescos de la cúpula del Gesu, los santos subiendo por el aire, vistos desde abajo en ángulos oblicuos, se fugan por la deformación del ascenso.

A partir del barroco podemos postular un ojo globular itinerante. Durante un recorrido por el Neva, en bote o a pie, los palacios se modifican en cámara lenta de acuerdo a las variaciones de perspectiva; ocurre un juego de formas que se responden, variantes y paralelismos, juegos de sombra y luz por los bordes de mármol a lo largo de las vías de agua, con un tempo musical andante que dialoga con el río y los reflejos.

El barroco en las letras

El barroco privilegia la catástrofe y la tormenta, “deletrea los caracteres del estrago”, como escribe Juana Inés en *El sueño*, y de un modo más apacible en Góngora: “que a ruinas y a estragos / suele hacer el amor verdes halagos.”

Anamorfosis, topología dinámica, deformación y monstruosidad. En Góngora, el monstruo Polifemo se enamora de Galatea. Polifemo ha devenido montaña, su barba un torrente. Las cosas hablan y oyen: “No es sordo el mar”. La prosopopeya, el oxímoron, la paradoja caracterizan esta poética. También la iteración musical de las vocales:

“Ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.”

Las anamorfosis dependen de un material elástico, de la luz que lo modela y del ángulo de visión, pero también de una vida distorsionada de las formas. Se trata de una topología que puede resultar monstruosa, de una cabalgata del ojo que, en *El sueño* de Juana Inés de la Cruz, se despliega en visión de altura. El alma, autónoma respecto del cuerpo, se remonta llevada por la fantasía, se eleva hasta cierta altura y luego cae. Este desastre es ilustrado en el poema por los mitos de Ícaro y Faetón: ambos personajes ascienden al cielo para venirse abajo precipitados. La *Soledad Primera* de Góngora se inicia con un naufragio. A pesar de lo cual el protagonista, el “peregrino”, toma posesión de un terreno, Sicilia, la isla paradisíaca vestida de mitología grecorromana y se desplaza horizontalmente. En *El sueño*, en cambio, no hay piso firme, por lo menos durante la noche y durante el sueño; no hay terreno seguro, sino verticalidad, parábola geométrica del vuelo, ascenso y caída. No hay utopía, hay recorrido. El alma llega a un punto de mayor altura que siempre es relativo en razón de las inalcanzables estrellas, y comienza a caer. Si Góngora era manierista, Juana Inés es sublime.

Los mitos invocados de Icaro y Faetón evocan ascenso y descenso, caídas desde el nuevo cielo descubierto por Galileo y Tycho Brahe, donde las órbitas de los cuerpos celestes ya no recorren círculos perfectos sino que se aplastan en elípticos giros.

Es un nuevo cielo tormentoso y atormentado por los caballos de Faetón. *Faetón* es el título de un poema largo del Conde de Villamediana quien, bisexual y escandaloso, era amigo de Góngora. Fue asesinado por orden del rey con un disparo de ballesta; le abrió una herida que “aún en un toro diera pavor”, según escribió Góngora al regresar aterrado desde la Corte de Madrid a su granja de Córdoba.

El mundo del barroco no es un mundo estable como lo era según las reglas platónicas divinas el renacimiento. De repente todo se pone en movimiento y se deforma. El espacio barroco toma en cuenta el movimiento y el tiempo; alteraciones y deformaciones del espacio-tiempo, inscrito en una dinámica histórica a pesar de la restauración o Contrarreforma del Concilio de Trento, que por su lado asimiló la estética barroca.

Tal el escorzo de Borromini, aquí se abre la posibilidad de ver una cuestión de varias maneras, dependiendo de la iluminación y del movimiento

de las formas. En las letras, este efecto se logra a través del oxímoron y la paradoja. He aquí al cuerpo dormido descrito en *El Sueño*.

El cuerpo siendo, en sosegada calma
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo.

La construcción por contrastes es el sine qua non de la poética barroca: significar a dos luces, mostrar el revés. El "concepto", de tan preciso y problemático, se vuelve individual. No es un concepto en el sentido ordinario, sino un problema que expone diversas facetas a medida que hace su giro.

Así la humana mente
su figura trasunta
y a la causa primera siempre aspira,
céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia
que contiene, infinita, toda esencia.

La recta se transforma en curva y el centro se transforma en circunferencia. Es la fórmula elaborada por Nicolás de Cusa (1401-1464) para referirse al universo, infinito o al menos inconmensurable. Su centro está en todas partes, su circunferencia en ninguna. Aspira a totalizar ("toda esencia") pero nunca totaliza, siempre se excede y expande más.

Nicolás de Cusa consideró la trasmutación de las formas al subrayar que a medida que aumenta el diámetro de una circunferencia su curva disminuye, de suerte que al fin, un fin concebible, el círculo y la recta coinciden.

El contrapunto de los "conceptos": una impresión intensa daña el sensorio; la ofuscación por sobreabundancia de luz se compensa con la intervención de la sombra:

Si súbitos le asaltan resplandores
con la sobra de luz queda más ciego,
que el exceso contrarios hace efectos
en la torpe potencia
sirviendo ya, piadosa medianera

la sombra de instrumento
para que recobrados
por grados se habiliten
los ojos

Un exceso de luz ya no ilumina. Todo depende del grado de intensidad. Al interactuar la sombra y la luz, un poco de sombra ayuda a ver. Lo positivo (luz) se vuelve negativo y lo negativo (sombra) se vuelve positivo. La visión es posible gracias a dos factores compensatorios.

Lo mismo ocurre con el contraveneno, la triaca. Bien dosificado, el veneno puede transformarse en instrumento de salvación:

“¡Que así del mal el bien tal vez se saca!”

Esta perplejidad afecta tanto al orden de la naturaleza como al orden moral. No hay mal ni bien en sí, sino combinaciones, y calidades de la experiencia. El bien (aparente) se mezcla con el mal (aparente) para determinar lo bueno y lo malo en cada circunstancia. La moral ha de percibir y calibrar esos factores circunstanciales.

Mientras el cuerpo duerme el alma, librada del cuerpo, recorre un itinerario de altura y se hace reina de lo sublunar. Desde este punto de vista privilegiado pretende mirar y conocer todas las cosas. En la parábola de su recorrido, hace “cumbre de su propio vuelo” en el punto donde empieza el descenso. He aquí el espectro emocional de la experiencia, con matices contrastados:

Su ambicioso anhelo
haciendo cumbre de su propio vuelo
en la más eminente
la encumbró parte de su propia mente
[...]
en cuya casi elevación inmensa
gozosa mas suspensa
suspensa pero ufana
y atónita aunque ufana
la vista perspícaz libre de anteojos
[...]

tendió por todo lo criado
cuyo inmenso agregado
cúmulo incomprendible
aunque a la vista quiso
dar señas de posible
a la comprensión no, que entorpecida
con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia
retrocedió cobarde.

El entendimiento es un instrumento imperfecto. Al ampliarse la perspectiva, crece la conciencia de lo que no se sabe. Y que tal vez nunca se podrá llegar a saber. Tal vez nada pueda ser comprendido de un modo integral.

Ésta es la brecha que abre el espíritu al escepticismo. No importa cuán alto suba, el alma todavía está encerrada en la propia mente, en límites tal vez constitutivos.

Como el entendimiento, aquí vencido
no menos de la inmensa muchedumbre
de tanta maquiñosa pesadumbre
de diversas especies conglobado
esférico compuesto
entre la copia puesto
pobre con ella en las neutralidades
de un mar de asombros, la elección confusa
equivoco las ondas zozobraba
y por mirarlo todo, nada vía.

Y aún:

Asombrado el discurso se espeluzna
de difícil certamen que rehusa
acometer valiente
porque teme cobarde
comprenderlo mal, o nunca, o tarde;
¿cómo en tan espantosa
máquina inmensa discurrir pudiera

cuyo terrible incomfortable peso
si ya en su centro mismo no estribara
[...]
pesada menos, menos ponderosa
su máquina juzgara, que la empresa
de investigar a la naturaleza?

El cosmos y su misterio se vuelve agobiante, la máquina pesa, el espíritu se desanima. Descubrir que no podemos conocer nos deja a la intemperie. Y sin embargo esta lucha, esta desconfianza proporciona un atisbo de lucidez.

Nos despertamos del sueño dogmático. Tal vez no se trata de conocer, sino de auscultar la naturaleza. Escuchar, ver, atender a sus ritmos. A la marcha de las estaciones, a los movimientos de la energía ambiente, que nos permite participar de la manera correcta. Si prestamos atención a los ciclos, si nos adaptamos a sus ascensos y descensos, nuestra vida podrá fructificar.

La naturaleza siempre alterna
ya una, ya otra balanza
distribuyendo varios ejercicios
ya al ocio, ya al trabajo destinados
en el fiel infiel con que gobierna
la aparatosa máquina del mundo.

La naturaleza gobierna con un "fiel infiel", un juego de contrapesos y variaciones, un vaivén y una pulso que experimentamos. Esta comprensión rebasa la lógica, los opuestos no se excluyen, son momentos y aspectos de la salud del cuerpo y del espíritu.

Pero en la noche, noche tras noche, el alma persiste en su itinerario de altura, en su vuelo chamánico inmemorial. No se traduce en conocimientos, sino en experiencias. El soñar es una válvula de escape de todas las inquietudes que no pueden ser satisfechas en lo inmediato.

La filosofía del barroco

La traducción latina de los *Esbozos pirrónicos*, la obra principal de Sexto Empírico (160-210 d.c.), médico y filósofo griego, fue publicada en Ginebra en 1562, a la que siguió *Adversos matematicos* siete años más tarde. Estos escritos abrieron el problema de los límites del conocimiento para los autores del barroco.

Ya antes del barroco, Guillermo de Okham (1290-1349), fraile franciscano, había negado la validez de los conceptos universales, por lo cual fue perseguido por la Iglesia.

En contrapunto con la autoridad religiosa, Francisco Sánchez (1552-1623), en tanto judío español/portugués refugiado en el sur de Francia, médico y profesor de medicina, escapó a la censura. Ya estaba perdida aquella armonía platónica entre la divinidad y el hombre, así como la adecuación tomista-aristotélica entre la cosa y el intelecto. El escepticismo no sólo erosionó el edificio medieval; más ampliamente puso en cuestión la posibilidad de conocer en general.

Francisco Sánchez estudió en Italia (quizá en la escuela de medicina de Salerno, heredera de los conocimientos médicos árabes) y en la escuela de medicina de Montpellier en Francia. Sus antecesores marranos se habían desplazado de España a Portugal. Cuando este reino se unió a España bajo Felipe II, aumentó allí la presión de las autoridades sobre los judíos conversos, o "cristianos nuevos", sospechosos de mantener sus antiguos ritos bajo cubierta. El padre de Francisco, Antonio Sánchez, médico, salió de Portugal y se instaló en Burdeos. Allí desarrolló una práctica exitosa y próspera. Su hijo Francisco tuvo la posibilidad de estudiar en las mejores universidades. Después de doctorarse en Montpellier, las guerras de religión lo empujaron a refugiarse en Tolosa, donde enseñó, mientras dirigía el hospital Santiago de Tolosa. Sus escritos médicos fueron impresos por sus hijos en 1636, trece años después de su muerte.

Pero un breve tratado con el título *Quod nihil scietur* (*Que nada se sabe*) fue publicado por el propio Sánchez a la edad de 29 años, en 1581. Su juventud explica la frescura desfachatada, la agudeza espontánea de alguien que ha leído mucho y prematuramente: sea a médicos, filósofos, o gramáticos.

Menciona a Favorino, un escéptico griego de la llamada segunda sofística, cuya obra sólo conoce en fragmentos de Diógenes Laercio y Aulio Gelio. Pero el escéptico preferido de Francisco Sánchez es Sócrates. Elogia su sinceridad cuando reconoce: "Sólo sé que no sé nada." Sánchez concluye: "No sabiendo nada, Sócrates no quiso escribir en absoluto [...] Lo creo muy sabio, pero ni siquiera él me satisface del todo, porque esto también ignoraba, que no sabía nada, así como todo lo demás."

El escepticismo ya no es postulado aquí a favor de la calma o la ataraxia, como es el caso de los escépticos griegos. Al contrario, la crisis del conocimiento estimula la audacia de pensadores como Sánchez y Descartes, que pretenden ambos fundar una ciencia nueva.

"Construye otra ciencia -escribe Sánchez- pues la ciencia de ayer es ya un montón de disparates."

Sánchez hereda a los escépticos, principalmente a través de Sexto Empírico, pero hereda también el nominalismo de Okham, que niega realidad o sustancia a los conceptos universales. Dado que no hay sustancia de universales, a partir de Okham el conocimiento se referirá, con las correspondientes limitaciones, al campo de la experiencia sensible y de las matemáticas.

Treinta años después de Francisco Sánchez, Descartes (1596-1650) parte de la duda escéptica e intenta contrarrestarla, no al nivel falible de los datos de la percepción, que él considera inseguros, sino al nivel de las ideas *claras y distintas* de la razón. Resucita la intuición intelectual de Platón. Da pie al argumento medieval de la existencia *realiter* de una idea, que para ser perfecta, exige ser real, existir. Con esta maniobra, considerada prueba de la existencia de dios, Descartes rescata para la Edad Moderna la teología y la metafísica.

Será Kant quien desmantele este armadillo, la operación que atribuye realidad a una idea. Kant lo logrará separando razón y entendimiento (del lado del sujeto) y fenómeno y noumeno (del lado del objeto), negando la posibilidad de conocer el noumeno.

Francisco Sánchez, para quien la duda no es un recurso momentáneo (como lo será para Descartes), sino una condición irremisible, no cierra el

bucle, no resuelve la duda con una prueba metafísica de la existencia de dios. La grieta, una vez abierta, nunca se cierra:

“Todas las cosas humanas me resultan sospechosas, incluso esto que escribo ahora.”

Un imperativo ético subtiende la postura de Sánchez al afirmar su propio juicio en la esfera pública: “La verdadera ciencia, si ha de existir en absoluto, debería ser libre y nacida de un libre entendimiento; si la propia mente no percibe la cosa, no la percibirá por ninguna demostración escolástica.” “¿Qué queda? Un recurso extremo: piensa tú por ti mismo.” “Tomé refugio en las cosas, usando mi propio juicio”.

La resolución de usar el propio juicio más allá de libros y autoridades culminará (dos siglos más tarde) en el artículo de Kant “¿Qué es la Ilustración?” La Ilustración es el pasaje de la servidumbre a la autonomía, de la sumisión (a un libro, a una autoridad) a la emancipación del propio juicio que, más allá de la censura del gobierno eclesiástico y civil, asienta el derecho a expresar su punto de vista singular en la esfera de lo público.

Quod nihil scietur es un precursor de la obra de Descartes, quien derivará su primera certeza de la siguiente frase de Sánchez: “¿Para qué, pues, escribo? Para decir lo único que sé: lo que yo pienso.” Lo que yo pienso, y que yo pienso; “al menos, de la certidumbre interior, no puedo dudar; no puedo dudar que existo”. (“Pienso, luego existo,” escribirá Descartes.) No se puede dudar del sentido interno: “De aquellas cosas, escribe Sánchez, que hay en nosotros, o en nosotros se hacen, estamos ciertos que existen en realidad.” Y agrega: “Entonces me encerré dentro de mí mismo y poniéndolo todo en duda y en suspenso, como si nadie en el mundo hubiese dicho nada jamás, empecé a examinar las cosas.”

Lo único que vale es la certidumbre interior; nuestros sentidos reciben impresiones, pero no conocen. Sánchez retoma el vocabulario de Lucrecio: “Juzgamos las cosas por sus simulacros”. Si bien “toda ciencia es ficción”, al menos “no debe conocerse por otro, sino por el mismo cognoscente, por sí mismo inmediatamente.”

Sánchez ridiculiza a más no poder el vocabulario de Aristóteles y lo que propone como método: el silogismo. Judío obligado a convertirse, ahora

envalentonado por Sexto Empírico y por Okham, arremete contra los conceptos de Aristóteles y su método, y por lo tanto contra la filosofía escolástica influenciada por Aristóteles a partir del siglo XIII.

Tomar las palabras o los nombres como si fueran sustancias induce todo tipo de error y mistificación, “de ahí duda perpetua acerca de los nombres y mucha confusión y falacia en las palabras.”

“Pregunto: ¿qué llamas en el hombre animal, viviente, cuerpo, sustancia, ente? Lo ignoras como antes [...] Pregunto después: ¿qué significa este nombre: cualidad, qué naturaleza, qué ánima, qué vida? [...] Cada cual fuerza las palabras a su antojo, las desencaja aquí y allí, las acomoda a su placer. De ahí tantos tropos, tantas figuras, tantas reglas, tanta confusión, de todo lo cual se compone la gramática. [...] De esta serie de palabras (que llaman predicamentos) disputan muchas cosas: del orden, del número, del género, de la diferencia, de las propiedades, de la reducción a ellas de todas las cosas; esto lo reducen a la línea recta, aquello a la lateral; esto, por sí; aquello, por razón de su contrario; esto es común de dos, aquello se reduce a lo otro; esto no tiene a quién se reduzca y, por tanto, si hay cielo, si no obtuvo lugar en algún predicamento, nada es ya. ¿Qué diré? Por ahí se meten en infinitas bagatelas. Más todavía, enredándose en palabras, se echan a sí y a sus desgraciados oyentes en un caos profundo y estéril.”

Nadie piensa en silogismos. “El silogismo es estéril, una sutil ficción muy dañina, porque aparta a los hombres de la observación de la naturaleza y los paraliza, mientras que las ciencias nacientes se fundan en las cosas mismas.” El silogismo fue un mero truco que Aristóteles enseñaba a los estudiantes. “Aristóteles mismo no forjó jamás otro silogismo sino cuando enseñó a los demás a formarlos; y entonces, no con los términos que significan, sino con los elementos a b c, y eso todavía con mucha dificultad. [...] Escribiendo, no usamos de ellos, ni él tampoco. Con silogismos nunca se engendró ciencia alguna, antes se perdieron muchas y se turbaron por su causa. Arguyendo y disputando, contentos con la simple consecuencia, todavía usamos menos de ellos, pues de otra suerte nunca tendría fin la disputa y siempre se habría de pugnar sobre reducir el silogismo a modo y figura, convirtiéndolo en otras copiosas bagatelas. Y hay infinitos necios que hacen hoy así y niegan cuanto no es puesto en modo y figura; tanta es la estupidez humana y tanta la agudeza y utilidad de esta ciencia silogística que, olvidadas totalmente las cosas, se meten en tinieblas [...] De donde me parece

también muy necio lo que algunos establecen: que la demostración concluye y participa necesariamente de lo eterno e inviolable; cuando por ventura quizá no hay eterno, o si existe nos es desconocido como tal, a nosotros que somos muy corruptibles y muy violables en poquísimos tiempo.”

La premisa del silogismo, un juicio universal, no corresponde a ninguna cosa concreta. Cuando se afirma: el hombre es un animal racional, “hay algunos hombres ante los que dudas muy seriamente si los debes llamar racionales o irracionales. Y al contrario hay brutos a los que puedes apellidar con mayor justicia racionales que a algunos de entre los hombres. Responderás que una golondrina no hace verano, ni un particular destruye lo universal. Yo al contrario insisto en que el universal es totalmente falso.”

Esto es un eco de Okham: se intenta suplir la falta de conocimiento con la vacía invención de los conceptos universales.

“Pero las especies [conceptos] nada son, o al menos son una fantasía; sólo son los individuos, sólo se perciben éstos, sólo de éstos se ha de tener ciencia; de ellos se ha de captar. Si no es así, muéstrame en la naturaleza aquellos tus universales; los darás en los mismos particulares. Nada veo en ellos universal; todo es particular.”

“Traigamos la cosa por su nombre. Pues para mí toda definición es nominal y casi toda cuestión lo es. No podemos conocer la naturaleza de las cosas.”

En filosofía, un principio es algo primario que ayuda a explicar los fenómenos. Un principio puede ser una proposición o un juicio, como principio de la razón, un punto de arranque para formar una argumentación válida. Los principios de razón no pueden probarse, porque para probarlos necesitaríamos otros principios y es imposible que las pruebas se multipliquen sin fin (*regressus ad infinitum*). “De acuerdo a ti –aquí Sánchez se dirige a un interlocutor imaginario– los principios deben ser postulados y uno no debería disputar acerca de ellos; pero si es así, su consecuencia también debe resultar postulada y desconocida. ¿Hay algo más miserable que decir que para conocer es necesario ignorar? Entonces, ¿qué supondremos? Deberíamos más bien admitir que no conocemos. ¿No sería mejor investigar primero los principios?”

De modo no menos decidido Sánchez desmantela a Platón:

“Decía Platón que nuestro conocimiento [...] no es otra cosa que recordar; vale decir, que nuestra ánima lo sabía todo antes de nosotros, que en nosotros lo olvidó todo al ser sumergida en el cuerpo, y que poco a poco recuerda como despertando de un sueño... Yo, a la verdad, ignoro qué fue antes de mí; apenas creo lo que veo; ¿cómo pues, filósofo, creeré tus sueños?”

El poema *El sueño* presenta un vuelo chamánico de cariz platónico, el vuelo del alma que pretende traspasar el empíreo para llegar a una comunicación con las ideas. No sólo no alcanza las ideas con una intuición intelectual, sino que se confunde, mirando hacia abajo con una intuición sensible, por la mera proliferación de copias en el mundo sublunar. Doble fracaso de la intuición: ante lo ideal y ante lo sensible. Doble crítica escéptica.

Al considerar los fenómenos, Sánchez duda del concepto de causa, o más bien de la clasificación aristotélica de posibles causas:

“No hay tal vez causa en absoluto, al menos eficiente, material y formal... y de la causa final también podemos dudar.”

Quizá es más apropiado decir que contemplamos un conjunto de efectos, que pueden ser causas de causas, sin causa clara y definida.

“Nos confunden los varios y múltiples efectos de la misma causa, y los efectos contrarios; y, al revés, muchas y contrarias causas de un mismo efecto.”

Sánchez se pregunta acerca de la naturaleza de la luz:

“¿Qué haremos? Nuestra condición es miserable. Estamos cegados por la luz. ¡Cuántas veces he pensado en la luz y cuántas veces me ha resultado incomprensible!”

Todavía hoy la luz nos confunde acerca de si es onda o corpúsculo.

El escepticismo se abre a la investigación de las ciencias de la naturaleza. No está hecho para tranquilizar como el antiguo, sino para inquietar, estimular, inquirir. Los pensadores del barroco tienen un estado de

ánimo inverso al de los escépticos griegos. Sánchez y Juana Inés parecen muy lejos de la calma. El impacto de la investigación es sobresalto, angustia, desesperación. Sánchez:

“Mas cuando me empeño en considerar qué es este pensamiento, este querer, este desear, este inquirir, ciertamente desfallece el conocimiento, se frustra la voluntad, crece el deseo y aumenta la angustia.”

Sólo un fideísmo más allá de cualquier comprobante empírico puede atemperar la angustia ante la nada:

“Privación, destrucción, defecto, mera negación del ser; ¿con qué otro nombre llamaré a la nada que con el tenebrosísimo de *nada?* [...] Nada me aterra, entristece y postra el ánimo como la nada, cuando pienso que alguna vez pudiera ver sus abismos, si acompañada mi alma de la fe, esperanza y caridad, no destruyesen ese miedo, y me confirmase prometiéndome, después de la disolución de este compuesto de mi carne y mi espíritu, indisoluble nexa con dios óptimo y máximo.”

El intelecto es derrotado, no sólo por el ingente conjunto del universo, sino también por el más pequeño detalle que forma parte de él. He aquí las perplejidades de la botánica:

“De cosas infinitamente pequeñas hay grande abundancia, y su conocimiento es muy necesario para la ciencia y, sin embargo, casi ninguno tenemos. [...] Pero ¿qué dirás [...] de las hierbas, el dragoncillo, el cardo plateado, el trébol multicolor? ¿Qué de las flores de la betónica comestible y de las variedades de violetas?”

Y El sueña.

Quien aún la más pequeña,
aun la más fácil parte no entendía
de los más manuales
efectos naturales,
[...]
quien de la breve flor aun no sabía
por qué ebúrnea figura

circunscribe su frágil hermosura:
mixtos, por qué, colores
confundiendo la grana en los albores
fragante le son gala:
ámbares por qué exhala
y el leve, si más bello
ropaje al viento explica,
que en una y otra fresca multiplica
hija, formando pompa escarolada
de dorados perfiles cairelada,
que roto del capillo el blanco sello
de dulce herida de la Cipria Diosa
los despojos ostenta jactanciosa,
si ya el que la colora,
candor al alba, púrpura al aurora
no le usurpó y mezclado
purpúreo es ampo, rosicler nevado,
tornasol...

El *tornasol* vacila de acuerdo a la inflexión de la luz, ejemplifica lo dudoso y variable de la vista, a más de esconder el misterio de la sustancia que ignoramos. Invocado ya por Sexto Empírico, el cuello de la paloma reaparece en Sánchez:

“¿Qué dirás del iris, de la paloma variada, del vidrio lleno de agua y del otro sin agua, que por diversa exposición al sol o por varia posición del observador dan tan variados colores? [...] Y en los colores cuánto importa la situación lo muestra el iris, un vaso de cristal lleno de agua, la paloma irisada, las telas tejidas de seda... ¿En qué posición, dirás, tienen el verdadero color? En la misma parte unas veces aparece rojo, otras amarillo, luego azul. ¿Cuál de estos colores es el más propio? Sólo nos queda dudar.”

Sánchez constata que los descubrimientos geográficos de su tiempo muestran que las ideas anteriores acerca de la forma de la tierra, de las condiciones de vida en las zonas inexploradas, eran erróneas. Cada aparente conocimiento se revela como una ficción. El desarrollo de la ciencia para él consiste en una serie de errores enmendados por otros errores.

Que nada se sabe es una criba, un apunte furioso, que se logra como estilo. Lo que convence es el estilo, el ánimo de preguntar con desparpajo, que va acumulando argumentos sobre argumentos. Se vuelve convincente por esa misma elocuencia sin traza de pedantería. Sánchez, con sus muchas lecturas de científico prematuro, con la energía de la improvisación, da martillazos seguros y demoledores (hace pensar en el Nietzsche de “cómo se filosofa con el martillo”). A pesar del aparente desorden rapsódico de su escritura, su tratado cubre de modo coherente una serie de cuestiones. Critica a los maestros clásicos de la antigüedad y a los departamentos del saber escolástico. Ante la desesperación de conocer y el abismo de la nada, Sánchez se cuelga de un fideísmo sin pruebas, sin teología o metafísica, que lo rescataría de la angustia. Es una apuesta fuerte, que ningún conocimiento puede justificar. Este fideísmo es compartido por Juana Inés de la Cruz y por Pascal. Consuela de los fracasos y también del terror de las conclusiones. Lo que debía lograr la duda escéptica en la antigüedad, ataraxia, tranquilidad, aquí debe lograrlo la fe.

La distinción escéptica entre *fenómeno* (lo que aparece) y *noumeno* (lo que está detrás de los fenómenos, de las impresiones sensibles) lleva a Sánchez a concluir: “No es posible, dados los límites en que se mueve el conocimiento humano, la contemplación directa de las cosas.” Pero sacando fuerzas de flaqueza, con una determinación que caracteriza el espíritu de la naciente investigación barroca, no cesa en su intento de fundar una ciencia:

“Con todo, hay dos medios subsidiarios que no suministran ciencia perfecta, pero que, en suma, algo perciben y algo enseñan: son la experiencia y el juicio. Pero separados jamás, sino en íntimo enlace y unión. [...] Los experimentos son muchas veces falaces y siempre difíciles, y hasta cuando llegan a la perfección nunca nos muestran más que los accidentes extrínsecos, jamás las naturalezas de las cosas. El juicio recae sobre los resultados del experimento, y por consiguiente no traspasa los límites de lo exterior, y aún esto lo discierne de una manera incompleta, sin que sobre las causas pueda pasar de una probable conjetura. Se dirá que nada de esto es ciencia. Pues no hay otra.”

Varios interrogantes quedan sin resolver: cuál es el centro del mundo; si el universo tiene límite o no; si el universo es eterno o si tuvo principio. La hipótesis creacionista sólo será admitida por “divina revelación”. En la medida en que no pueden ratificarse, Kant llamará más tarde a estos

problemas antinomias de la razón. Suárez: “Del infinito no hay ciencia alguna.” Se debe ir paso a paso, considerando las cosas individuales: “Sólo hay ciencia de cada una de las cosas individuales, no de muchas a la vez; una visión es de un solo objeto individual.”

Pero a la vez debemos considerar las relaciones entre ese objeto y los demás fenómenos; todas las cosas están encadenadas: “Si es ignorada una cosa, se ignora también lo demás”. Por lo pronto: “Es indecible la concatenación de todas”. En conclusión: “Quien quiere abrazarlo todo, todo lo pierde”. En *El sueño*. “Y por mirarlo todo, nada vía”. Y Sánchez: “Tampoco el amontonamiento de especies [presentaciones sensibles] en el ojo es visión.”

La crítica barroca al conocimiento es un antídoto contra las visiones totalizantes del siglo XIX, trátase de la dialéctica hegeliana o de la dialéctica marxista, que pretenden totalizar el campo del pensamiento o el campo del proceso histórico. Creo que estamos saliendo con dificultad de esas totalizaciones que apresaron tanto el pensamiento contemporáneo como la praxis política que desembocó en el autoritarismo. La introducción del escepticismo barroco es un instrumento de crítica actual. Quizá esté aquí la clave de nuestro interés por el pensamiento exigido y siempre problemático; es a partir de este punto, de esta exigencia epistémica y moral, que podemos examinar nuestra conciencia acerca del lenguaje poético y especulativo, así como el pluralismo requerido por el naciente Estado de derecho.

Roberto Echavarren



Ilustración: Eduardo Zabala
Plebella Nube
plebellanube.wordpress.com
iimxxi