

La luz de la fantasía

Light fantasy

DOI: 10.12957/ek.2016.25053

Dr. Roberto Echavarren
robertvarren@gmail.com
New York University - EUA |
Universidad de la República
de Montevideo - URU

Este artículo es una lectura de la filosofía y la poética barroca, basada principalmente en un tratado de Francisco Sánchez (Quod nihil Scietur) y el “poema de arte mayor” o El sueño, un poema filosófico de la escritora colonial mexicana Juana Inés de la Cruz. La traducción al latín de los escritos del escéptico Sexto Empírico en la segunda mitad del siglo XVI llevó a los pensadores barrocos a un examen exhaustivo de la tradición filosófica escolástica a fin de rechazar el pensamiento metafísico y llevar a la mente hacia la investigación de la naturaleza. El “concepto” barroco no es unívoco sino que incluye la contradicción y la paradoja; no es una noción fija sino que registra el cambio fenomenológico; se convierte en una noción “in progress”, en perpetuo desarrollo. Por otra parte, el poema El sueño contrasta el estado de vigilia al estado de sueño, cuando una facultad intelectual llamado “fantasma” ilustra la escena del sueño con su propia luz en contraste con la luz del sol. La experiencia humana se alterna entre estas dos luces que entran en conflicto y se complementan entre sí al mismo tiempo. Por lo tanto, la mente barroca presta atención a las alternativas y ritmo de la naturaleza, tanto en los niveles cósmicos y microscópicas.

PALABRAS-CLAVE

Escepticismo. “Concepto” Barroco. Fantasía.
Poesía Barroca. Experimento. Sueño

This paper is a reading of Baroque philosophy and poetics, based mainly on a treatise by Francisco Sánchez (*Quod Nihil Sciatur*) and the “poema de arte mayor” or “silva” *El sueño*, a philosophical poem by the Colonial Mexican writer Juana Inés de la Cruz. The translation into Latin of the skeptic writings of Sextus Empiricus in the second half of the XVI Century led the Baroque thinkers to a thorough examination of the Scholastic philosophical tradition in order to dismiss metaphysical thought and gear the mind towards the investigation of nature. The Baroque “concept” is not univocal anymore, it includes oxymoron and paradox; it is not a fixed notion but registers phenomenological change; it becomes a notion “in progress”, perpetually developing. Furthermore, the poem *El sueño* contrasts the state of wakefulness to the state of sleep, when an intellectual faculty called “phantasy” illustrates the scene of dream with its own light in contrast with the light of the sun. Human experience alternates between these two lights that conflict with one another and complement each other at the same time. Thus the Baroque mind pays attention to the alternatives and rhythm of nature at both the cosmic and microcosmic levels.

KEY-WORDS

Skepticism. Baroque “Concept”. Phantasy.
Baroque Poetry. Experiment. Dream

Según Píndaro, cuando los miembros están activos, el alma duerme, pero cuando el cuerpo duerme, el alma se activa a través de los sueños, que suelen anunciar la cercanía de alguna alegría o alguna pena. Volcado a la investigación empírica externa, el pensamiento barroco se pregunta también acerca del sentido interno-que Francisco Sánchez y Descartes designan como el “yo pienso”- fuente única de certidumbre. Cuando los sentidos exteriores están inactivos durante el dormir, el individuo sueña. El sentido interno en el soñar emerge autónomo.

Platón, en el *Timeo*, consideraba que hay varias almas, que cada hombre contiene tantas almas como centros de actividad corporal. Hay un alma de los pulmones, que presta coraje o furia al individuo; hay un alma del estómago, que es meramente apetitiva, y hay también un alma genital o erótica. Hay un alma de la mente, una chispa inmortal que nos conecta con las ideas divinas. Tras describir las almas inferiores, Platón toma partido por el alma de la cabeza, el alma superior, que debería guiar a las demás:

El dios nos ha obsequiado el alma a cada uno de nosotros como un genio divino. Es el principio que, según dijimos, habita en la parte más elevada de nuestro cuerpo. Ahora bien, nosotros afirmamos con toda verdad que esta alma nos eleva por encima de la tierra, a causa de su afinidad con el cielo, ya que somos una planta celeste, de ninguna manera terrena. Dios en efecto ha colocado nuestra cabeza en la parte alta, donde tuvo lugar la producción primitiva del alma; la cabeza es así como nuestra raíz, y en consecuencia, otorga a todo el cuerpo la posición erecta.

En la descripción de *El sueño* de Juana Inés de la Cruz (alrededor de 1680):

El alma, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella
aquella contemplaba,
participada de alto ser, centella
que con similitud en sí gozaba.

Este alma, supuesta chispa divina, ante el fracaso del conocer, queda reducida meramente a la conciencia. Puede ser descrita como “yo pienso”, pero también como “ello piensa”, vale decir una mera certidumbre del sentido interior, más allá de los pronombres que la signifiquen. La certidumbre puede atribuirse a la primera o tercera persona, poco importa. *El sueño* utiliza con preferencia la tercera; ocasionalmente también la primera.

Tras describir el vuelo del alma en términos platónicos, el poema descarta, no la experiencia intuitiva en sí, sino la capacidad cognitiva metafísica de la intuición. Se alinea con la posición escéptica, que es también la de Kant. Descarta la intuición intelectual de Platón, o de Nicolás de Cusa, o de Descartes. Tanto Sexto Empírico y los escépticos, antiguos o modernos, como Juana Inés, como Kant, distinguen *fenómeno* y *noumeno*. Las ideas que no encuentran apoyo en lo sensible conforman antinomias irresolubles de la razón. El entendimiento, según Kant, aplica sus categorías al fenómeno; y la forma de la sensibilidad le aplica sus esquemas. Cualquier hipótesis, para ser legítima, deber ser avalada por el experimento. Al negar la intuición intelectual, Kant pone entre paréntesis cualquier contenido metafísico más allá de la mera intuición sensible. La única certeza es la del sentido interno, un “yo” para la psicología racional, que no tiene contenido preciso y que no debe confundirse con ninguna identidad. Ese principio, el dispositivo de apercepción, yo o ello, es la forma vacía del sentido interno.

En vez de chispa divina y alma platónica, *El sueño* pone en movimiento la fantasía, una facultad mental que se nutre de impresiones aportadas por los sentidos y la memoria. La fantasía es una luz psíquica interior. No ya la luz divina, sino un dispositivo que agencia el espectáculo onírico. Atribuido al estoico Crisipo: “La luz se muestra a sí misma y también a lo que está iluminado, del mismo modo que la fantasía, la facultad humana que presenta imágenes al entendimiento, se muestra a sí misma y también las imágenes que produce.”

En *El sueño* encontramos una descripción de los procesos fisiológicos que llevan a dormir y activan la fantasía. El estómago,

templada hoguera del calor humano,
al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa

y aquesta, por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas.

La “estimativa” percibe “simulacros” (término de Lucrecio), las impresiones de los sentidos, y pasa sus datos a la “imaginativa”, o facultad de discriminar. Esos materiales se almacenan en la “memoria”, un repositorio de imágenes que alimenta a la “fantasía”. La fantasía es una facultad creadora que se activa durante el dormir.

Las imágenes aparecen iluminadas por una luz interior, autónoma, que hace ver tanto los simulacros del mundo exterior traídos por la memoria, como las invenciones de la fantasía.

La luz diurna, la luz del sol, se desdobra en otra luz, la luz interior del dispositivo onírico. Esta luz hace visible lo percibido en la vigilia, pero también pensamientos invisibles, a los que da imagen.

La luz es doble, diurna y nocturna, exterior e interior. En *El pliegue, Leibnitz y el barroco*, Gilles Deleuze comprueba en la arquitectura barroca cierta discontinuidad entre la fachada y el interior de los edificios. El arquitecto Borromini disimula a veces la fuente de luz natural que penetra desde el exterior a través de lucarnas, claraboyas y tragaluces ocultos. La distinción entre fachada (solar) y luz interior (de fuente oculta), son los dos costados de la visión barroca: simulacros percibidos por los sentidos despiertos, y simulacros o presentaciones de la fantasía, en particular durante el sueño. Gracián caracteriza el “concepto” barroco como un significar “a dos luces”. El alma, en *El sueño*, abandona la luz natural para volar a la luz de la fantasía. Esa luz interior sin fuente visible es comparada en el poema al haz poderoso proyectado sobre el mar nocturno por el faro de Alejandría, que ilumina las naves que lo surcan. La luz interior es comparada también con el haz del proyector de la linterna mágica, invento reciente del jesuita Athanasius Kircher.

En el claroscuro de las pinturas de Caravaggio vemos un haz de intensa luz diagonal entre un laberinto de sombras. A diferencia de los simulacros diurnos, que son circunstanciales y aleatorios, cada aparición en el sueño es motivada; nos interpela. El barroco considera todo a dos luces. La noche y el día juegan

un rol paradójal. La luz del día, si no está tamizada por una pantalla de sombra, puede cegar. Hay que graduar y combinar. Así un veneno, que puede ser mortal, en ciertas dosis se vuelve un antídoto, la “triacá” de que hablan tanto Francisco Sánchez como Juana Inés. “¿Podría haberse imaginado que veneno agregado a veneno, lejos de matar a un hombre, le sirve de triaca? Ciertamente que no” (Francisco Sánchez, 1972, p.76). Y *El sueño*:

Inducir pudo
a uno y otro galeno
para que del mortífero veneno,
en bien proporcionadas cantidades,
escrupulosamente regulando
las ocultas nocivas cualidades...
la confección hicieran provechosa
de admirable triaca
¡que así del mal el bien tal vez se saca!

A partir de las comprobaciones de la observación, entendemos el uso constante de la antítesis en la poesía del Barroco. He aquí la ciencia paradójal de Francisco Sánchez: “Séate único ejemplo el calor; el cual engendra y destruye una misma cosa; blanquea y ennegrece, calienta y enfría, esclarece y espesa, disuelve y junta, derrite y solidifica, seca y humedece, enrarece y densifica, dilata y contrae, amplía y coarta, dulcifica y amarga, grava y aligera, reblandece y endurece, atrae y rechaza, mueve y cohibe, alegra y entristece.” (Sánchez, 1972, p. 57)

La poesía de Siglo de Oro contrasta series de impresiones oximorónicas, sea porque el objeto considerado tiene varios aspectos, sea porque varía a través del tiempo, sea porque la misma conciencia varía pasando de un punto de vista a otro. Baste recordar el soneto de Lope de Vega:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;

no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor süave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

Quien probó, quien experimentó: él sabe. No se trata de un reconocimiento abstracto, sino de los contrastes de una experiencia singular, inscrita en el proceso variado de un viviente sin identidad fija, sin definición suficiente, uno que es muchos, ya sea simultáneamente o a través del tiempo. Ni el cosmos, ni la materia infinitesimal, ni los contenidos del sentido interior se están quietos. Todo es vibración, hay un dinamismo atómico de la materia. Las impresiones devienen “conceptos” barrocos, por poco que la observación se esmere; vale decir nociones inscritas en el tiempo. La experiencia del amor lleva a pasar de un concepto abstracto del amor a una noción concreta, hecha de contrapuntos, de alternancias de estados contrastados y contradictorios. He aquí una descripción del amor en *As you like it* de Shakespeare que corrobora el soneto de Lope:

“Penar, ser afeminado, cambiante, anhelante, orgulloso, fantástico, necio, superficial, inconstante, lacrimoso, sonriente, algo para cada pasión, y para la falta de pasión cualquier cosa, como la mayoría de los muchachos y las mujeres...”

Y Francisco Sánchez:

Como en todo, hay en este mundo cambio continuo, y el principal es la edad. Considera la diferencia entre el muchacho y el hombre maduro, y entre éste y el viejo. La persona joven juzga algo y lo considera verdadero, el maduro lo rechaza y condena, y el viejo tal vez lo defenderá al final de su vida. Y en otros casos será lo opuesto, y nunca nadie es consistente consigo mismo. (Sánchez, 1972, p. 51)

El pequeño tratado de Sánchez, *Quod nihil scietur*, de 1576, marca el nacimiento del hombre moderno, la autonomía del sujeto, que culminará en la Ilustración, acompañada por la demanda política de cambios en el gobierno, demandas de tolerancia hacia la libre y pública expresión, hacia la libre y pública investigación. Abre ventanas más allá de un cosmos confinado hacia un espacio infinito. Acaba con el prestigio de la autoridad del libro revelado, con la teología, con las obras canónicas de los filósofos. Vive en la conciencia del surgir un nuevo mundo asociado a técnicas e instrumentos de observación. El barroco nada toma por seguro. Escribe Sánchez: “Piensa por ti mismo”. (Sánchez, 1972, p. 43)

El alma barroca se debate entre: a) el quietismo (línea mística del Pseudo Dionisio que culmina en San Juan de la Cruz o Miguel de Molinos); b) la intuición intelectual aliada a un modelo infinito del universo (Nicolás de Cusa, Giordano Bruno); c) el escepticismo, que favorece la investigación empírica y desmonta la teología y la metafísica (Francisco Sánchez, Juana Inés de la Cruz); y d) el fideísmo, ya que dios sólo puede ser admitido por la fe a falta de cualquier prueba convincente (los mismos Francisco Sánchez y Juana Inés de la Cruz). Estos cuatro aspectos pueden ser concomitantes, no necesariamente excluyentes. Hay líneas de tensión y discrepancia entre intuición intelectual y escepticismo, así como entre quietismo y fideísmo. Hay que decir que la duda escéptica en el barroco sirvió para descartar las principales tradiciones filosóficas (Platón y Aristóteles), elaboró nuevas versiones del universo y proyectó la salida de la censura, más allá de las presiones institucionales del poder pastoral de la Iglesia o iglesias.

La experiencia del alma en *El sueño* pasa del vuelo chamánico a un encastre con Platón primero, para agotar la intuición; con Aristóteles después, para agotar el razonamiento deductivo. Ninguno de los dos resulta idóneo; la mente es débil. Los intentos de encuadrar la experiencia extática del vuelo del alma en la teoría de Platón (respecto de los alcances cognoscitivos de la intuición intelectual) o en la teoría de Aristóteles (respecto de los alcances cognoscitivos del método deductivo abstracto) fracasan. En la voluntad de vuelo hay una voluntad de saber, un saber que no es conocimiento, sino experiencia. El vuelo desborda el encuadre. El vuelo del alma está fuera de la experiencia diurna, sensible, y está fuera del conocimiento metafísico. No está fuera de la imagen, ni del “concepto” barroco. No está fuera del sentido interno de la fantasía que hace visible lo invisible a partir del oxímoron y la paradoja, a partir de la duración de una presencia corporal en devenir, que aprende y se sorprende, y constata el fracaso de traducir la exaltación en conocimiento.

SÁNCHEZ, Francisco. *Quod nihil scietur, Que nada se sabe*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.