

mundo según el esquema que le ofrece el emanatismo neoplatónico, Leibniz concilia la disgregación cósmica inherente a la multiplicidad de ejes de Pascal (el pluralismo de sus mónadas) con la perfecta unidad y coherencia establecida por Dios (el relojero).

A medio camino entre las certezas de la fe que provienen del mundo católico, inmobilizado en la Trinidad, y las certezas de la ciencia, que va construyendo *more geometrico* una realidad que se supone coincidente con la realidad empírica del mundo, Borges se detiene en Pascal como expresión del escepticismo, las contradicciones, la perplejidad y la inquietud del hombre barroco, o sea del hombre moderno. A Borges no le interesa tanto su pensamiento, que le parece episódico, incoherente y fragmentario, y por lo mismo sorprendentemente contrastante con respecto a las firmes y transparentes construcciones que a la sazón están erigiendo Descartes y Spinoza, sino lo que dice esa escritura fragmentaria, hecha de pensamiento e intuiciones contradictorias (el *pensar* y el *sentir* pascalianos), de la sensación de impotencia y de extravío que experimenta el hombre barroco ante la inmensidad e incomprensibilidad del cosmos. De alguna forma, Borges opone a Pascal, celebrado por todos y perdido en el universo, a Spinoza, relegado del mundo, pero encerrado en la seguridad de su cuarto (de su mente), firmemente convencido del poder de la razón y de la voluntad humanas, atento tan sólo a las construcciones de su mente sin indicio de duda ni de tormento, seguro de haber encerrado el mundo en una jaula geométrica que corresponde fielmente a su íntima estructura. A Borges le interesa Pascal porque es la expresión de ese hombre que, mientras afirma creer en Dios, parece que, sin saberlo, ha perdido la fe, que mientras sostiene la grandeza del ser humano está convencido de su irreparable miseria e impotencia, que mientras dice creer en la razón, desprecia de ella. La antítesis entre *esprit geometrique* y *esprit de finesse*, más que dos formas convincentes de conocimiento, patentiza las insoslayables limitaciones del primero y la necesidad de explicar por vía intuitiva ese *algo*, el infinito, que el hombre concibe en el interior de su propia conciencia en las dos formas antitéticas de lo extremadamente pequeño y de lo extremadamente grande; forma pascaliana, y barroca, de dramatizar la condición humana, relevando la esencial insignificancia del yo e induciéndole a replegarse en sí mismo y a reflexionar sobre el propio destino.

Para Pascal, dicen los expertos, el hombre es ante todo un problema cuya solución se encuentra en Dios. Pero el problema es que a Pascal ese Dios se le ha perdido por los límites indefinidos del universo. La esfera pascaliana, nos dice Borges, no es Dios sino el mundo, un mundo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Para Giordano Bruno ese espacio absoluto, libre por fin de las jaulas ficticias de las esferas múltiples y jerarquizadas de inspiración aristotélica, significaba un universo concebido como una infinidad de mundos como el nuestro, sin distinciones jerárquicas, cada uno de ellos animado por su propio motor espiritual y todos ellos regidos por la racionalidad de su propia naturaleza. Lo plural y diversificado, sede del movimiento y del devenir, era, para Bruno, una totalidad como efecto infinito de la infinita causa: el Dios del neoplatonismo, el Uno. Ese mismo infinito, liberatorio

en Bruno, prosigue Borges, a Pascal infunde temor, asfixia y angustia. Mundo sin eje, puesto que posee infinitos ejes, donde todo es multiplicación de todo, como tantas imágenes reflejadas por una serie infinita de espejos; mundos que, a diferencia de la misma metáfora aplicada a la divinidad, no son reflejos múltiples de la Imagen sino multiplicidad de imágenes dispersas en un universo del que el hombre ha perdido la Imagen primera.

En cierto modo, Descartes, Spinoza, Leibniz, son hijos legítimos del optimismo renacentista. Pese al reconocimiento de la diversidad del yo con respecto al no-yo, ellos asumen aquel mismo principio analógico renacentista, que permitía establecer correspondencias y similitudes y vislumbrar la unidad orgánica del todo que, de otra forma, encontrará de nuevo el romanticismo. El drama de Pascal es que no puede creer ni en la esfera eterna de Dios, ni en el *Deus sive natura* «construido» por Spinoza, ni tampoco en la existencia del Dios ortodoxo, para cuya demostración debe recurrir a la prueba cosmológica de Santo Tomás y a un pobre cálculo de probabilidades, que Borges califica de trivial, pero que no parece convencer siquiera al propio Pascal. Su *pensar* coincide, en apariencia, con el pensamiento tradicional, pero su *sentir* parece apuntar, más que a una certeza, a una vacuidad que la razón llena de vanas pruebas teológicas y dogmas de dudosa ortodoxia. El corazón, en efecto, le dice que hay algo que no satisface las exigencias mentales y existenciales del hombre. La apología del cristianismo podríamos decir que es el motivo aparente de su reflexión, pero el motivo profundo es hallar el sentido que pueda tener para el hombre ser un *roseau pensant*, esa infinita miseria que posee la grandeza de una razón que se revela al cabo —si lo fundamental es conocer a Dios y el mundo— frágil e insuficiente instrumento.

La caña «pensante» de Pascal resume la tensión y el conflicto entre el yo infinitamente pequeño y el universo infinitamente grande que dominan el pensamiento barroco. Muestra también la hiperbolización a que el barroco ha sometido el yo, valorizando el acto de conciencia para compensar el sentimiento de inferioridad que le inspiran la infinitud e incomprensión del universo. Pascal asume la lección de su siglo: toda la dignidad del hombre reside en el pensamiento. Pero esa *verdad* es vivida dramáticamente, sabiendo que esa frágil caña, a diferencia de los otros seres y criaturas del universo, tiene el privilegio, o la desgracia, de *saberse* caña en un mundo que presumiblemente posee la felicidad de ignorarlo. Ese hombre solo, desnudo ante Dios, náufrago en una isla desierta, perdido en un laberinto que discurre al borde del precipicio, corresponde a la imagen del hombre que Miguel Ángel nos ha dejado en la capilla Sixtina; así lo ha visto un contemporáneo de Borges, Rafael Alberti, en un poema grandioso («Miguel Ángel», en *A la pintura*): ahí están la epopeya y el destino del hombre cristiano, atado a su Dios y dejado a su vez de la mano de Dios, creado por Dios para la eternidad y abandonado a su propio destino en un mundo del que no alcanza a comprender el sentido; un Dios del que predicamos su infinita bondad pero que ha creado el mundo para destruirlo, que ha dado a los hombres el Paraíso para arrebatárselo, que les ha dado la Eternidad para arrojarles luego en una historia, que es tiempo, decrepitud y muerte.

El hombre de Pascal, consciente de su miseria y de una grandeza en la que cree apenas (la razón), muestra asimismo, a contraluz, una concepción de la historia, que acaso se pueda definir barroca, inspirada en la doble concepción platónica del devenir como decadencia de un estado originario de perfección (edad del oro) y como eterno regreso, que hace de la sucesión histórica una repetición al infinito.

A este propósito, Borges recuerda la obra *Religio Medici* del médico y escritor inglés Thomas Browne, y a algunos místicos y visionarios, como Giulio Cesare Vanini (que él llama Lucilio Vanini). Ellos, en realidad, sostienen el concepto renacentista de historia y determinismo cíclicos (Maquiavelo), esto es que, niegan la existencia de la escatología en favor de una visión autónoma de los hechos humanos: la concepción cristiana de la historia universal humana como proceso regido por un finalismo providencialista.

Frente a esta concepción, que, sin embargo, rechaza la idea de progreso y reduce la historia universal a un solo hombre (OC,I,395), Borges divisa en el pensamiento de Bacon, a medio camino entre el Renacimiento y el barroco, y en Giambattista Vico, una fecunda variante del eterno retorno: la historia se desarrolla según ciclos, pero no idénticos. Esa variante de la que Borges, inútil decirlo, halla precedentes en los orígenes de nuestra civilización, concilia la repetición con el progreso, la identidad con la evolución, la permanencia como potencialidad predeterminada (la «*storia ideale eterna*» de Giovanni Gentile) con el cambio; idea fecunda que recogerá Spengler, y con más fortuna, antes, Schopenhauer y Nietzsche, en una visión de la historia que hace del presente la sola realidad existente y reduce el pasado y el futuro a meras formas de la representación.

3. La literatura y la estética barrocas

En la obra de Borges recurren, como objeto de apreciación estética o de reflexión, algunos escritores y textos barrocos europeos, raramente encasillados como tales: de Inglaterra, ante todo Shakespeare, mucho menos Donne y Milton; de España, Cervantes y el *Quijote*, mucho menos Quevedo y Góngora y, menos aún, Gracián y Saavedra Fajardo; de Italia, Marino y Tasso. De Alemania, algún verso suelto de Angelus Silesius o del neomístico Czepko concurren a ilustrar, accidentalmente, una visión o un concepto. Son alusiones que a veces llevan apreciaciones de valor (que Borges tiende a subordinar a las categorías irreductibles del *gusto* y de la *eficacia*), pero que las más veces sirven de punto de partida, o de estímulo, para elaborar intermitentes reflexiones sobre la naturaleza del arte y del artista, sobre el fenómeno lingüístico-literario, sobre algunas categorías estéticas o sobre las arbitrariedades de la historia literaria, de las poéticas o las retóricas. Cuando no a consideraciones acerca de la «realidad» o irrealidad de la vida y de la certidumbre o falacia del conocimiento, con lo que la literatura viene a ofrecer un complemento ideológico a lo que, del otro lado y paralelamente, elabora el pensamiento del momento.