

Deleuze, G., *El Pliegue*, Paidós, 1989  
Resumen de aspectos importantes.  
Prof. Luis Sáez Rueda

[Nota: \* significa nivel 1 (5, por ejemplo), \*\*, nivel 2 (5.1., en este ejemplo)]

<b>* Análisis del barroco desde la noción de «pliegue».....</b>	<b>1</b>
** Tesis general: El Barroco como función operatoria que no cesa de hacer pliegues .....	1
** El pliegue es un <i>continuo</i> infinito y sus partes son formas del pliegue .....	1
*** Formas en que esto se expresa.....	1
**** Una textura. Las partes son texturas inseparables por la forma en que son plegadas .....	1
**** Un infinito lleno de plegamientos: la imagen de los pliegues en un papel o en una túnica .....	1
**** Turbulencia, como si fuese un fluido, espuma de ola o crin de caballo .....	1
** Dos direcciones del pliegue (materia y espíritu): como dos «pisos» que se concilian mediante la armonía. En el Barroco y en Leibniz .....	1
*** Dos infinitos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma .....	1
*** Esos dos ámbitos serían en Leibniz la exterioridad de la materia y la interioridad de la mónada, cerrada: ....	2
*** En la arquitectura barroca son dos plantas, la de abajo llena de receptividad, la de arriba cerrada, puro interior. ....	2
*** Los repliegues de la materia (Parte I, cap. 1) .....	2
**** División de la materia en pliegues, como en una túnica o papel .....	2
**** Fluidez, cavernosidad, flujos y ondas en un estanque: fuerzas de las que resultan cuerpos como invaginaciones .....	2
**** Concepción elástica. Fuerza elástica, que conforma lo real como agregación-des-agregación. El despliegue, por tanto, no es lo contrario del pliegue, es otro o pliegue.....	2
**** La materia posee «textura»: posee «estratos» .....	3
*** Los pliegues en el alma.....	3
**** Primero: ¿por qué dos pisos? Materia y alma como dos caras de una moneda, una unidad de dos heterogéneos en la que el alma surge por necesidad del desarrollo mismo de la materia (¡genial!) .....	3
**** <i>El pliegue en el alma</i> (partiendo de la filosofía de Leibniz) .....	4
a) El objeto (esencial) se convierte ahora en «objeto» (modulación cambiante, por la potencia de la «inflexión» que se realiza en el pliegue.....	4
b) Al mismo tiempo, el sujeto se transforma en «perspectiva» ( <i>superjeto</i> ). El sujeto es esa invaginación que se instala en la parte cóncava del pliegue, que ocupa y desde la cual se constituye en una perspectiva del movimiento completo del pliegue.....	4
c) El punto de vista es el secreto de las cosas (como en la anamorfosis barroca).....	5
d) Demos un paso más. El sujeto, el alma, no es exactamente el punto de vista. Es lo que se instala en él. Es lo virtual que coimplica perspectivas, aunque sólo es actualmente en una de ellas.....	5
f) Ésta es la gran intuición en la idea de mónada y de que haya una multiplicidad de mónadas y nunca un sujeto universal panteísta que se expresa de diversas formas .....	5
g) La metáfora de la ciudad.....	5
h) Ahora bien, no es sólo que el mundo esté en la mónada o en el alma, sino que mundo y alma son dos caras de una misma moneda (o dos pisos).....	6
*** Lo alto y lo bajo .....	6
**** Materias abajo, que se conforman en una «texturología»; alma arriba, que se conforma como una «logología», «paisaje mental» o «maneras» (siendo esta altura también despliegue de fuerza) .....	6
**** El hundimiento abajo, el empuje hacia lo alto .....	6
**** Ejemplos en el arte.....	6
<b>* «Razón suficiente» (cap. 4).....</b>	<b>7</b>
** La razón suficiente exige un concepto. El barroco busca el «conchetto», que se opone al clásico: no se define por un atributo, sino por predicados-acontecimientos .....	7
** Analicemos mejor el significado de fundamento o razón como «concepto» .....	7
*** En el concepto, frente a la concepción cartesiana, no se predica de un sujeto una cualidad (que define su esencia). Se rompe con el esencialismo. El predicado aquí es un acontecimiento en movimiento y ésta es la «gramática barroca».....	7
*** Dos grandes pasos en esta gramática barroca: los estoicos (acontecimiento como predicado incorporal, por ejemplo, «verde») y el barroco clásico (empujado por Leibniz, en el que el acontecimiento-predicado es un «fondo» que se expresa en «maneras») .....	8
*** En el barroco, empujado por Leibniz, todo es relación entre fondo oscuro (Acontecimiento global del pliegue, virtual) y su expresión en superficie (la «manera»).....	8
<b>* Caosmos y Acontecimiento (Sobre todo caps. 4 y 5) .....</b>	<b>9</b>
** Criba desde el Caos como condición genética del acontecimiento .....	9
*** Criba de compositibles .....	9
**** El cribado funciona por «prehensiones» o «percepciones» que constituyen una perspectiva.....	9
**** De otro modo: Virtualidades que se actualizan en las prehensiones .....	9
**** Definición en Conversaciones. «Acontecimientos» frente a «cosas» .....	9
*** Criba del plano molecular al plano molar por selección de lo relevante .....	9
**** El fondo de la mónada como sombrío, pues contiene todo el mundo, en una multitud de	

micropercepciones que forman un caos o polvareda.....	9
**** Esas percepciones micrológicas son series, a su vez, de un gran conjunto de percepciones. De ese movimiento de series abajo, surgen nuestras macropercepciones y sus cambios .....	10
**** Se pasa de lo molecular a lo molar (en la percepción) a través de la selección de lo relevante.....	10
**** Al cribar se seleccionan relaciones diferenciales pertinentes .....	10
**** Al pasar a lo macrológico se forja lo claro. El conjunto es claroscuro, frente a la claridad moderna de Descartes o Kant.....	10
**** Al ser claroscuro, toda percepción es alucinatoria: ve un murmullo, un rico caudal, en el que se destacan formas.....	11
<b>* Expresiones concretas del Barroco (cap. 9).....</b>	<b>11</b>
<b>** Modelo textil (el vestido). Texturas frente a estructuras .....</b>	<b>11</b>
<b>** Los pliegues de lo textil están atravesados por fuerzas que le confieren intensidad espiritual .....</b>	<b>11</b>
<b>** En el arte moderno, ese pliegue textil .....</b>	<b>12</b>
<b>** El cono .....</b>	<b>12</b>
<b>** La unidad de lo múltiple como armonía .....</b>	<b>12</b>
<b>** Expresiones en música.....</b>	<b>12</b>
<b>* Barroco y Neobarroco. Diferencias entre la configuración barroca de esta respuesta a la crisis y la situación actual .....</b>	<b>12</b>
<b>** El Barroco como respuesta a una crisis de la razón (sobre todo cap. 5 («Incomposibilidad, individualidad, Libertad»)).....</b>	<b>12</b>
**** El Barroco clásico como un momento de la historia del nihilismo.....	12
**** Dios ha muerto en el sentido de la razón teológica, pero no han muerto todavía los «grandes principios» .....	12
**** ¿Cómo se las arregla para restaurar un fundamento sin recurrir al mundo clásico, ordenado, a la razón universal, sino afirmando el pluralismo? Multiplica los principios y restringe por composibilidad .....	13
<b>** En general. Hoy desaparece el recurso de la armonía (preestablecida) y las mónadas se interrelacionan.....</b>	<b>13</b>
**** Armonía preestablecida y «acorde» como principio de armonización en barroco clásico.....	13
**** La polifonía sustituye al acorde en el Neobarroco. En el mundo contemporáneo a) lo disonante forma ya parte de un único mundo, hay también, pues, imposibles; b) los elementos simples no son mónadas cerradas, sino que están abiertas, en una interrelación inextricable .....	13
<b>** Nuestra cultura actual se encuentra en un neo-barroquismo. ....</b>	<b>14</b>
**** La imagen del pliegue es válida aún.....	14
**** También hay Neobarroco porque la razón está en crisis e intentamos reconstruirla .....	14
**** Lo que cambia al caer la armonía preestablecida.....	14
**** Los puntos de vista ya no son de la misma ciudad. Muchas ciudades .....	14
**** Aparece la integración de imposibles .....	14
**** Las mónadas ya no expresan el mundo entero, son abiertas y se relacionan inextricablemente .....	14

**\* Análisis del barroco desde la noción de «pliegue»**

**\*\* Tesis general: El Barroco como función operatoria que no cesa de hacer pliegues**

«El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. (...) Los lleva hasta el infinito. (...) Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras» (Capítulo I, p. 11).

**\*\* El pliegue es un continuo infinito y sus partes son formas del pliegue**

**\*\*\* Formas en que esto se expresa**

**\*\*\*\* Una textura. Las partes son texturas inseparables por la forma en que son plegadas**

No están separadas las partes en el pliegue. Son distinguibles y singulares, diferentes, pero están en relación sin vacío. Lo que hace singularidades es el plegar mismo. «En el Barroco y en Leibniz los pliegues siempre están llenos» (52). «Por regla general, la manera de plegarse una materia constituye su textura: ésta se define no tanto por sus partes heterogéneas y realmente distintas, como por la manera en que éstas devienen inseparables en virtud de pliegues particulares» (53). Pone el ejemplo (en esta p. 53) de los sonidos, según Leibniz: «tanto más agudos cuanto que ‘las partes temblorosas son más cortas y más tensas». Ver el dibujo de la página 53.

**\*\*\*\* Un infinito lleno de plegamientos: la imagen de los pliegues en un papel o en una túnica**

Lo real está dividido, no en partes que serían como puntos (modelo cartesiano) o granos de arena, sino que «el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto» (14). Apela Deleuze a un texto «extraordinario», dice, de Leibniz:

«La división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues, de tal manera que puede haber en ella una infinidad de pliegues, unos más pequeños que otros, sin que el cuerpo se disocie nunca en puntos o mínimos» (*Pacidius Philalethi, C*, pp. 614-615) [p. 14]

**\*\*\*\* Turbulencia, como si fuese un fluido, espuma de ola o crin de caballo**

Rasgos materiales del Barroco: «...constitución de una forma turbulenta que siempre se nutre de nuevas turbulencias y sólo acaba como la crin de un caballo o la espuma de una ola; la tendencia de la materia a desbordar el espacio, a conciliarse con lo fluido...» (13)

**\*\* Dos direcciones del pliegue (materia y espíritu): como dos «pisos» que se concilian mediante la armonía. En el Barroco y en Leibniz**

(V. pp. 11-15; 41-44; 50-55)

**\*\*\* Dos infinitos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma**

«En primer lugar, el Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma» (11)

**\*\*\* Esos dos ámbitos serían en Leibniz la exterioridad de la materia y la interioridad de la mónada, cerrada:**

«la interioridad absoluta de la mónada como principio metafísico de vida, y la exterioridad infinita de la materia como ley física de fenómeno. Dos conjuntos infinitos ninguno de los cuales se junta con el otro» (42). El de la mónada es cerrado: las mónadas «no tienen ventanas por las que algo pueda entrar o salir de ellas», no tienen «agujeros ni ventanas» (*Monadología*, § 7).

**\*\*\* En la arquitectura barroca son dos plantas, la de abajo llena de receptividad, la de arriba cerrada, puro interior.**

Dos partes, una de las cuales es pura interioridad, sin aperturas, o aperturas escondidas o camufladas. La de abajo es «una habitación infinita de recepción o de receptividad. El piso de arriba se cierra, puro interior sin exterior, (...) tapizada de pliegues espontáneos que ya sólo son los de un alma o de un espíritu» (43). «El mundo con dos pisos solamente, separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente, es la aportación barroca por excelencia. Expresa, ya lo veremos, la transformación del cosmos en 'mundus'» (44)

**\*\*\* Los repliegues de la materia (Parte I, cap. 1)**  
(pp. 11-23)

**\*\*\*\* División de la materia en pliegues, como en una túnica o papel**

«El laberinto del continuo no es una línea que se disociaría en puntos independientes, como la arena fluida en granos, sino que es como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito (...) La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte...» (14). Y remite a Leibniz, *Pacidius Philaletbi*: «La división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues» (14)

**\*\*\*\* Fluidéz, cavernosidad, flujos y ondas en un estanque: fuerzas de las que resultan cuerpos como invaginaciones**

El universo es para L. como una materia plástica que es curvada y curvada por fuerzas. Es como «un estanque de materia en el que hay diferentes flujos y ondas». (13) Hay una fuerza que actúa de forma compresiva y los cuerpos serían invaginaciones en esa materia plástica (imaginemos que en la arena de la playa, si fuese esa materia continua, empujo con las dos manos y hago formas) [todo lo anterior es aclaración mía]. «Por eso las partes de la materia son masas o agregados, como correlato de la fuerza elástica compresiva» (14). Ello implica que la materia está modulada en formas curvas, que contienen a otras formas curvas y «presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna» (13).

**\*\*\*\* Concepción elástica. Fuerza elástica, que conforma lo real como agregación-des-agregación. El despliegue, por tanto, no es lo contrario del pliegue, es otro o pliegue**

[Yo: Imaginemos un elástico que rodea, dando curvas y curvas un gran complejo laberinto. Como es elástico, comprime espacios, creando así «agregados» por comprensión. Pero si el elástico se mueve en un sitio, en ése se está produciendo una agregación y en otro lugar, al tirar, se produce una des-agregación]

«La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea. Por eso, las partes de la materia son masas o agregados, como correlato de la fuerza elástica compresiva. El despliegue no es, pues, lo contrario del pliegue, sino que sigue el pliegue hacia otro pliegue. (...) Pliegues de de los vientos, de las aguas, del fuego y de la tierra, y pliegues subterráneos de los filones en la mina» (14-15).

**\*\*\*\* La materia posee «textura»: posee «estratos»**

(Cfr. pp. 52-54). «Por regla general, la manera de plegarse una materia constituye su textura: ésta se define no tanto por sus partes heterogéneas y realmente distintas, como por la manera en que éstas devienen inseparables en virtud de pliegues particulares (...) Así, la textura no depende de las partes, sino de los estratos que determinan su ‘cohesión’: el nuevo estatuto del objeto, el objetil, es inseparable de los diferentes estratos que se dilatan, como otras tantas ocasiones de rodeos y de repliegues» (53).

**\*\*\* Los pliegues en el alma**

[pp. 20-23 del cap. 1 y el capítulo 2 entero]

**\*\*\*\* Primero: ¿por qué dos pisos? Materia y alma como dos caras de una moneda, una unidad de dos heterogéneos en la que el alma surge por necesidad del desarrollo mismo de la materia (¡genial!)**

Aclarémoslo: 1) Hay, en Leibniz y el barroco, una especie de preexistencia (que sería lo virtual en la filosofía de Deleuze) del alma en la materia. «Las fuerzas plásticas de la materia actúan sobre las masas [que han sido forjadas por fuerzas elásticas], pero las someten a unidades reales que ellas mismas suponen. Realizan la síntesis orgánica, pero suponen el alma como *unidad de la síntesis*, o como ‘principio inmaterial de vida’. Sólo ahí un animismo se une al organicismo, desde el punto de vista de la unidad pura o de la unión, independientemente de toda acción causal (no sólo lo viviente está en todas partes, sino que en todas partes hay almas en la materia)» (21).

2. Pues bien, el alma aparece cuando el despliegue (que, como sabemos, no es lo contrario del pliegue, sino una continuación del plegar y replegar) fuerza a una elevación. «Jurídicamente se diría que [los cuerpos] contienen en germen ‘un acto sellado’ que marca su destino [Yo diría: lo virtual en la filosofía de Deleuze, que surge si la disposición de síntesis disyuntas lo fuerza o lo permite]. Y cuando les llega la hora de desplegar sus partes, de alcanzar el grado de desarrollo orgánico, propio del hombre, o de formar pliegues cerebrales, su alma animal deviene al mismo tiempo razonable, ganando un grado de unidad superior (espíritu)» (21)

3. Pero ese proceso es como el del surgimiento de lo anímico como una exaltación de la materia. «Ese devenir es una elevación, una exaltación: cambio de teatro, de reino, de meseta o de piso. El teatro de las materias da passo al de los espíritus (...)» (21)

4. Por eso, son dos caras de una misma moneda, pero heterogéneas. «En el Barroco, el alma tiene con el cuerpo una relación compleja: siempre inseparable del cuerpo, encuentra en éste a una animalidad que le aturde, que la traba en los repliegues de la materia, pero también una humanidad orgánica o cerebral (el grado de desarrollo) que le permite elevarse, y la hará ascender a pliegues completamente distintos» (21-22). «Dos pisos de un solo y mismo mundo, de una sola y misma casa. Y es que por más que el alma y el cuerpo se esfuerzen en ser inseparables, no por ello dejan de ser realmente distintos. (...) En resumen, la primera razón de un piso superior es la siguiente: hay almas en el piso inferior [yo: lo virtual], pero algunas de ellas son llamadas a devenir razonables [Yo: cuando la configuración de síntesis disyuntas lo permite y lo reclama], así pues, a cambiar de piso»

(22). «La necesidad de otro piso se afirma, pues, por todas partes, es propiamente metafísica [Yo: lo virtual siempre está llamado a acontecer y a acompañar a una *efectuación*]» (23).

5. Por tanto, el pliegue, en su sentido más radical, es entre ambas caras o pisos. «Sucede como si los repliegues de la materia no tuviesen su razón en sí mismos [Yo: en la filosofía de Deleuze significa que las efectuaciones suponen siempre la virtualidad del acontecimiento]. Pues el Pliegue siempre está entre dos pliegues [Yo: virtual-efectuación, extensio-intensio, molar-molecular, pensamiento-problema/realidad problemática, etc], y ese entre-dos-pliegues parece pasar por todas partes» (23)

**\*\*\*\* El pliegue en el alma (partiendo de la filosofía de Leibniz)**

**a) El objeto (esencial) se convierte ahora en «objetil» (modulación cambiante, por la potencia de la «inflexión» que se realiza en el pliegue**

En un pliegue continuo, el átomo ya no es un punto, sino una «inflexión». «El elemento genético ideal de la curvatura variable, o del pliegue, es la inflexión. La inflexión es el verdadero átomo, el punto elástico. (...) Así pues, la inflexión es el puro Acontecimiento (...) lo Virtual, la idealidad por excelencia» (27). Y siempre hay una inflexión que cubre la variación en un pliegue (Cfr. 28-29).

El objeto sería una superficie de curvatura continua, en la que las continuas inflexiones producen pliegues. Ya no es una esencia, sino una continua fluctuación de la norma (que rige en cada pliegue). Se va «modulando» en el propio devenir. «El objeto ya no se define por una forma esencial, sino que (...) es inseparable de una superficie de curvatura variable que él mismo describe. A este nuevo objeto lo llamamos *objetil*. (...) Moldear es modular de manera definitiva, modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable» (30, Cfr. pp. 27-31).

**b) Al mismo tiempo, el sujeto se transforma en «perspectiva» (superjeto). El sujeto es esa invaginación que se instala en la parte cóncava del pliegue, que ocupa y desde la cual se constituye en una perspectiva del movimiento completo del pliegue**

Cuando hay una «inflexión», se produce una curvatura en el pliegue. Imaginemos el lado cóncavo de esa curvatura. Eso es el sujeto, una perspectiva, ese espacio. «No es exactamente un punto, sino un lugar, una posición, un ‘foco lineal’ [imaginemos un punto central en esa perspectiva: desde él se pueden trazar líneas hacia todo el espacio cóncavo] (...). Se le llama *punto de vista* en la medida en que representa la variación o inflexión» (31).

Pero entonces, este perspectivismo es muy distinto de la idea de que la verdad depende de un punto de vista fijo. El punto de vista es móvil, dependiendo del devenir del pliegue. «Este [el perspectivismo] no significa una dependencia respecto a un sujeto definido previamente: al contrario, será sujeto lo que alcanza el punto de vista, o más bien lo que se instala en el punto de vista. (...) El sujeto no es un sub-jeto, sino un ‘superjeto’ (...). El punto de vista no varía con el sujeto, al menos en primer lugar; al contrario, es la condición bajo la cual un eventual sujeto capta una variación (metamorfosis), o algo = x (anamorfosis). (...) No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto» (31). « El perspectivismo como verdad de la relatividad (y no relatividad de lo verdadero). Pues el punto de vista es en cada dominio de variación *potencia de ordenar los casos*, condición de la manifestación de lo verdadero» (33).

**c) El punto de vista es el secreto de las cosas (como en la anamorfosis barroca)**

Aclaración previa mía. Anamorfosis significa (DRAE): «Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforma y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire». En el barroco hay muchos cuadros así, en la que, a primera vista, todo es deforme, pero si te colocas en cierta perspectiva, entonces, todo adopta una forma. En el pliegue sería igual. Si se lo mira representativamente, desde fuera, es deforme. Pero se le ve la forma desde las perspectivas, desde las partes cóncavas que se han generado en una inflexión de la línea.

El punto de vista, en Leibniz y el barroco, dice D., es «el secreto de las cosas, foco, criptografía. (...) Sólo un punto de vista nos da las respuestas y los casos, como en una anamorfosis barroca» (34).

**d) Demos un paso más. El sujeto, el alma, no es exactamente el punto de vista. Es lo que se instala en él. Es lo virtual que coimplica perspectivas, aunque sólo es actualmente en una de ellas**

Aclaración previa. Dice Deleuze que para entender a Leibniz (y el barroco), hay que entender que el alma, el sujeto, no es sólo una perspectiva. ¿Por qué esa perspectiva contiene el mundo entero? Pues porque una perspectiva es ese espacio cóncavo de la línea, pero en él (interpreto yo) resuenan todas las demás inflexiones de la línea, y se va transformando conforme se transforma el pliegue. *Actualmente*, el sujeto ocupa una perspectiva. *Virtualmente* (y virtual es real), el alma o sujeto, que se transforma, implica el movimiento entero del pliegue. El alma es ese virtual que incluye todos los espacios cóncavos, es decir, todos los pliegues cambiantes y concretos del pliegue total en movimiento.

«Aquello que [el punto de vista] incluye en el sentido de acto acabado no es el sitio o el lugar, no es el punto de vista, y sin lo cual el punto de vista no sería tal. Necesariamente es un alma, un sujeto. Un alma siempre incluye lo que capta desde su punto de vista, es decir, la inflexión. *La inflexión es una idealidad o virtualidad que sólo existe actualmente en el alma que la envuelve*. Así, pues, el alma tiene pliegues, está llena de pliegues» (35).

**f) Ésta es la gran intuición en la idea de mónada y de que haya una multiplicidad de mónadas y nunca un sujeto universal panteísta que se expresa de diversas formas**

Alma como mónada. «Este nombre lo toma prestado de los neoplatónicos, que lo utilizaban para designar un estado de lo Uno: la unidad en la medida en que envuelve una multiplicidad, multiplicidad que desarrolla lo Uno a la manera de una serie» (36). Claro, la mónada contiene (en su dimensión virtual, en la filosofía de Deleuze) el mundo entero, es decir, el pliegue entero. «Cada mónada como unidad individual incluye toda la serie, expresa así el mundo entero, pero no lo expresa *sin expresar más claramente una pequeña región del mundo, un 'departamento', un barrio de la ciudad, una secuencia finita*» (38). Y por esto no es que haya un sujeto universal que se expresa, sino una infinidad de mónadas, en cada una de las cuales se enfatiza una calle de la ciudad, por decirlo así, pero en la que están implicadas todas las calles, la ciudad entera.

**g) La metáfora de la ciudad**

«Lo que se capta desde un punto de vista no es, pues, ni una calle determinada ni su relación determinable con las otras calles, que son constantes, sino la variedad de todas las conexiones posibles entre los trayectos de una calle cualquiera a otra: la ciudad como laberinto ordenable. La serie infinita de las curvaturas o inflexiones es el mundo, y el mundo entero está incluido en el alma bajo un punto de vista» (37)»

**h) Ahora bien, no es sólo que el mundo esté en la mónada o en el alma, sino que mundo y alma son dos caras de una misma moneda (o dos pisos)**

Hay una infinidad de mónadas y cada una de ellas es un punto de vista que expresa el mundo entero. Entre los distintos e irreductibles puntos de vista monádicos hay una armonía preestablecida. Por otra parte, «Dios produce el mundo antes de crear las almas, puesto que las crea para ese mundo que pone en ellas» (38-39). El principio de armonía preestablecida rige esa imbricación: «Puesto que el mundo está en la mónada, cada una incluye toda la serie de los estados del mundo; pero, puesto que la mónada es para el mundo, ninguna contiene claramente la 'razón' de la serie, de la que todas ellas resultan, y que permanece exterior como el principio de su acorde. Se va, pues, del mundo al sujeto, al precio de una torsión que hace que el mundo no exista actualmente más que en los sujetos, pero también que los sujetos se refieran todos a ese mundo como a la virtualidad que ellos actualizan» (39).

**\*\*\* Lo alto y lo bajo**

**\*\*\*\* Materias abajo, que se conforman en una «texturología»; alma arriba, que se conforma como una «logología», «paisaje mental» o «maneras» (siendo esta altura también despliegue de fuerza)**

«El acorde perfecto de la escisión, o la solución de la tensión, se logra por la distribución en dos pisos, siendo los dos pisos de un solo y mismo mundo (la línea del universo). La materia-fachada va abajo, mientras que el alma-cámara asciende. El pliegue infinito pasa, pues, entre dos pisos. Pero, al diferenciarse, se dispersa en los dos lados: el pliegue se diferencia en pliegues (...) Repliegues de la materia [abajo] bajo la condición de exterioridad, pliegues en el alma bajo la condición de clausura» (51). Comentario: pero ya hemos visto que esa clausura de lo interior no hay que confundirla con un cerramiento egocéntrico o solipsista. El espacio cóncavo de cada pliegue, esa invaginación, es una perspectiva en la que están coimplicadas todas las demás.

Pues bien, abajo hay materia y esta materia, con sus repliegues, que es como una textura, deviene hacia arriba una forma (la invaginación, comento yo) como una fuerza. Se conforma, ese «arriba» como un «paisaje de lo mental», «en el alma o en la cabeza, en altura» «Se va de las materias a las maneras. De los suelos o terrenos a los hábitats y salones. De la *Texturología* a la *Logología*». La materia, siendo fuerza, deviene energética «material». El espíritu, siendo como una forma de la materia, deviene también fuerza. «La materia que revela su textura deviene material, de la misma manera que la forma que revela sus pliegues deviene fuerza. La pareja material-fuerza, en el Barroco, sustituye a la materia y la forma» (51).

**\*\*\*\* El hundimiento abajo, el empuje hacia lo alto**

«El piso de abajo se encarga de la fachada, y se alarga agujereándose, se curva según los repliegues determinados de una materia pesada, constituyendo una habitación infinita de recepción o de receptividad. El piso de arriba se cierra, puro interior sin exterior, interioridad cerrada en ingravidez, tapizada de pliegues espontáneos que ya sólo son los de un alma o de un espíritu. Por eso el mundo barroco, como ha mostrado Wölffling, se organiza según dos vectores, el hundimiento abajo, el empuje hacia lo alto»

**\*\*\*\* Ejemplos en el arte**

«Son los dos órdenes, los dos pisos de Dubuffet, con el descubrimiento de su armonía, que debe llegar hasta la indiscernibilidad: ¿es una textura, o un pliegue del alma, del pensamiento?» (51)

En cualquier cuadro de Tintoretto: «Que uno [un piso] sea metafísico y concierna a las almas, que el otro sea físico y concierna a los cuerpos, no impide a los dos vectores componer un mismo mundo, una misma casa» (44).

Como en Tintoretto pasa en El Greco. Por ejemplo, en el cuadro *El entierro del conde Orgaz* «está dividido en dos por una línea horizontal, abajo los cuerpos se apiñan unos contra otros, mientras que arriba el alma asciende, por un tenue repliegue, siendo esperada por satas mónadas cada una de las cuales tiene su espontaneidad» (44)

«Tintoretto o Caravaggio sustituyen el fondo blanco de tiza o de yeso que prepara el cuadro por un fondo sombrío marrón-rojo sobre el que coloca las sombras más espesas, y pintan directamente degradando hacia las sombras. El cuadro cambia de estatuto, las cosas surgen del plano de fondo, los colores brotan del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura. (...) Lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro. El claroscuro llena la mónada según una serie que se puede recorrer en los dos sentidos: en un extremo el fondo sombrío, en el otro la luz sellada» (47)

#### **\* «Razón suficiente» (cap. 4)**

[Este capítulo es muy complejo y muy detallado. Extraigo sólo algunas cosas relevantes]

#### **\*\* La razón suficiente exige un concepto. El barroco busca el «conchetto», que se opone al clásico: no se define por un atributo, sino por predicados-acontecimientos**

«'Todo tiene una razón' (...) Se comprende que una causa no es la razón reclamada. Una causa es del orden de lo que sucede. (...) El principio reclama que todo lo que le sucede a una cosa, incluidas las causaciones, tenga una razón. Si llamamos acontecimiento a lo que le sucede a la cosa (...) diremos que la razón suficiente es lo que incluye el acontecimiento como uno de sus predicados: el concepto de la cosa o noción. (...) La razón suficiente se enuncia: '¡Todo tiene un concepto! (...) Es bien conocido que el barroco se caracteriza por el 'conchetto', pero en la medida en que el 'conchetto' barroco se opone al concepto clásico. (...) [El concepto, el «conchetto»] no es un simple ser lógico, sino un ser metafísico; no es una generalidad o una universalidad, sino un individuo; no se define por un atributo, sino por predicados-acontecimientos» (59-60).

#### **\*\* Analícemos mejor el significado de fundamento o razón como «concepto»**

#### **\*\*\* En el concepto, frente a la concepción cartesiana, no se predica de un sujeto una cualidad (que define su esencia). Se rompe con el esencialismo. El predicado aquí es un acontecimiento en movimiento y ésta es la «gramática barroca»**

«Lo que está incluido en la noción como sujeto siempre es un acontecimiento señalado por un verbo, o una relación señalada por una preposición: yo escribo, yo voy a Alemania, yo paso el Rubicón...(y, si las cosas hablaran, dirían, como el oro por ejemplo: resisto a la copela y al agua fuerte(...). el atributo [en la concepción cartesiana] expresa una cualidad y designa una esencia [«yo pienso», «pienso» es una cualidad del sujeto, que queda designado como la esencia «sujeto pensante»]; pues bien, Leibniz se niega a definir el predicado por una cualidad, como también se niega a definir el sujeto existente, incluso 'sub ratione possibilitatis' como una esencia. El sujeto se define por su unidad, y el predicado como un verbo que expresa una acción o una pasión (...) *La inclusión leibniziana se basa en un esquema sujeto-verbo-complemento, que resiste desde la Antigüedad al esquema de atribución: una gramática barroca, en la que el predicado es ante todo relación y acontecimiento, no atributo»*

[Aclaración: el sujeto es una unidad de acontecimientos, no una sustancia de la que se *atribuye* su ser íntimo] (73)

**\*\*\* Dos grandes pasos en esta gramática barroca: los estoicos (acontecimiento como predicado incorporeal, por ejemplo, «verdea») y el barroco clásico (empujado por Leibniz, en el que el acontecimiento-predicado es un «fondo» que se expresa en «maneras»)**

«La primera vez que el acontecimiento fue digno de ser elevado al esto de concepto fue con los estoicos, que no lo consideraban un atributo ni una cualidad [de un sujeto fijo y sustancial], sin el predicado incorporeal de un sujeto de la proposición (no ‘el árbol es verde’, sino ‘el árbol verdea’ (...) sustituían el verbo ser por ‘resultar’ y la esencia por la manera [aclaración mía: ‘resulta (acontece) el verdear’]. Leibniz realizó después la segunda gran lógica del acontecimiento, y, como predicado incorporeal (= virtual), debe estar incluido en un sujeto como un fondo, del que cada uno extrae las maneras que corresponden a su punto de vista (aspectos). El mundo es la predicación misma [yo: el acontecer mismo global del pliegue], las maneras son los predicados particulares [yo: una efectuación concreta], y el sujeto, lo que pasa de un predicado a otro como a la forma a la esencia» (73).

Un ejemplo muy interesante que nos puede aclarar esto del acontecimiento como sacar del propio fondo maneras. «¿Se puede decir que un dolor es espontáneo, en el alma del perro que recibe un estacazo mientras come...(...) El movimiento de la estaca no comienza con el golpe: un hombre se ha acercado por detrás, llevando una estca, luego la ha levantado para finalmente abatirla sobre el cuerpo del perro. Ese complejo movimiento tiene una unidad interior [yo: la unidad a la que nos hemos referido antes que es el sujeto, unidad de acontecimientos], de la misma manera que en el alma del perro el cambio complejo tiene una unidad activa: el dolor no ha sucedido bruscamente al placer, sino que ha sido preparado por mil pequeñas percepciones, el ruido de los pasos, el olor del hombre hostil, la impresión de la estaca que se levante, en resumen, toda una ‘inquietud’ insensible de la que saldrá el dolor ‘sua sponte’, como por una fuerza natural que integra las modificaciones precedentes» (77). Aclaración mía: la razón suficiente de lo que pasa es el concepto, y el concepto es una unidad de acontecimientos, todos esos acontecimientos encadenados en el perro y en el que lo apalea. Ese acontecimiento es un fondo oscuro (se tiene conciencia borrosa de él, el perro se las ve venir, el hombre no sabe si dará con la vara al perro efectivamente; entonces ocurre, dentro de la unidad de acontecimientos, el acontecimiento concreto de dar con el palo, surge el acontecimiento concreto del dolor. Ese acontecimiento concreto es la «manera» en que se expresa el acontecimiento global: está expresado en un grito del animal, en un gesto del hombre (entendamos aquí «manera», como en el manierismo y en Gracián).

**\*\*\* En el barroco, empujado por Leibniz, todo es relación entre fondo oscuro (Acontecimiento global del pliegue, virtual) y su expresión en superficie (la «manera»)**

«Hay dos polos (...) Uno de esos polos es: Todo es siempre la misma cosa. No hay más que un solo y mismo fondo. Y el otro: Todo se distingue por el grado, todo difiere por la manera...Son los dos principios de los principios. Pues ninguna filosofía ha llevado tan lejos la afirmación de un solo y mismo mundo, y de una diferencia o variedad infinitas en ese mundo» (79).

**\* Caosmos y Acontecimiento (Sobre todo caps. 4 y 5)**

**\*\* Criba desde el Caos como condición genética del acontecimiento**

**\*\*\* Criba de compositibles**

«¿Cuáles son las condiciones de un acontecimiento, para que todo sea acontecimiento? El acontecimiento se produce en un caos, en una multiplicidad caótica, a condición de que intervenga una especie de criba» (cap. 6, 101). «Según una aproximación cosmológica, el caos sería el conjunto de los posibles, es decir, todas las esencias individuales en la medida en que cada una tiende a la existencia por su cuenta. Pero la criba sólo deja pasar compositibles, la mejor combinación de compositibles» (cap. 6, 102)

**\*\*\*\* El cribado funciona por «prehensiones» o «percepciones» que constituyen una perspectiva**

«El individuo es una ‘concrecencia’ de elementos. Una concrecencia es algo distinto que una conexión o una conjunción, es una *prehensión*: un elemento es el dato, el ‘datum’ para otro elemento que lo prehende. La prehensión es la unidad individual. Cualquier cosa prehende sus antecedentes y sus concomitantes y, por contigüidad, prehende un mundo. El ojo es una prehensión de la luz. Los vivientes prehend en el agua, la tierra, el carbono y las sales. La pirámide, en tal momento, prehend los soldados de Bonaparte (‘Cuarenta siglos os contemplan’), y recíprocamente» (Cap. 6, 105).

**\*\*\*\* De otro modo: Virtualidades que se actualizan en las prehensiones**

«Los objetos eternos son puras Posibilidades que se realizan en los flujos, pero también puras Virtualidades que se actualizan en las prehensiones (...) Los objetos eternos hacen ingresión en el acontecimiento (...) Lo permanente, por lo tanto, no se reduce a las mónadas que actualizan lo virtual, sino que se extiende a las posibilidades que ella captan en sus actos de reflexión, y que se encarnan en los compuestos materiales extensos» (cap. 6, 105-6).

**\*\*\*\* Definición en Conversaciones. «Acontecimientos» frente a «cosas»**

*Conversaciones*, Pre-textos, 1995. Se refiere a ese capítulo 6 de *El pliegue*, después de admitir que es en este libro donde esta teoría llega a su forma más acabada.

«Es cierto que he escrito mucho sobre esta noción de acontecimiento: no creo en las cosas. *El Pliegue* recupera este mismo tema en otros aspectos. Mi frase preferida del libro es: 'esta noche hay un concierto'. En Leibniz o en Whitehead todo es acontecimiento. Lo que Leibniz llama predicado no es para nada un atributo, es un acontecimiento, 'cruzar el Rubicón'. Por eso, tanto el uno como el otro se ven forzados a modificar completamente la noción de sujeto: ¿en qué se convierte un sujeto cuando sus predicados son acontecimientos? Sucede como en los emblemas barrocos» (253).

**\*\*\* Criba del plano molecular al plano molar por selección de lo relevante**

[Todo esto en cap. 7 («La percepción en los pliegues»)]

**\*\*\*\* El fondo de la mónada como sombrío, pues contiene todo el mundo, en una multitud de micropercepciones que forman un caos o polvareda**

«Cada mónada expresa, pues, el mundo entero, pero oscuramente, confusamente, puesto que es finita y el mundo infinito (...) Al no existir el mundo fuera de las mónadas, se trata de pequeñas percepciones sin objeto, micropercepciones alucinatorias. El mundo sólo existe en sus representantes tal como están incluidos en cada mónada. Es un estado de muerte o de catalepsia, de sueño o de adormecimiento, de desvanecimiento, de aturdimiento (...) La espontaneidad de la mónada es como la de alguien que duerme y gira y vuelve a girar sobre su lecho. (...)» (cap. 7, 112-113)

**\*\*\*\* Esas percepciones micrológicas son series, a su vez, de un gran conjunto de percepciones. De ese movimiento de series abajo, surgen nuestras macropercepciones y sus cambios**

«Y esas pequeñas percepciones [plegadas y replegadas] oscuras, confusas, componen nuestras macropercepciones, nuestras apercepciones conscientes, claras y distintas: nunca se produciría una percepción consciente si no integrase un conjunto infinito de pequeñas percepciones que desequilibran la macropercepción precedente y preparan la siguiente» (cap. 7, 113). Y pone D. un ejemplo magnífico, en la misma página: «¿Cómo un dolor podría seguir a un placer si mil pequeños dolores o más bien semidolores, que van a reunirse en el dolor consciente, no estuvieran ya dispersos en el placer? Por muy bruscamente que yo aseste un estacazo al perro que está comiendo, él habrá tenido las pequeñas percepciones de mi llegada en sordina, de mi olor hostil, de la elevación de la estaca, que sustentan la transformación del de placer en dolor. ¿Cómo un hambre podría seguir a la saciedad si mil pequeñas hambre elementales (de sales, de azúcar, de grasa, etc.) no se desencadenasen a diversos ritmos desapercibidos? (...) Las pequeñas percepciones son tanto el paso de una percepción a otra como las componentes de cada percepción. Constituyen el estado animal o animado por excelencia: la inquietud. (...) el animal al acecho, el alma al acecho, significa qu siempre hay pequeñas percepciones que no se integran en la percepción presente, pero también pequeñas percepciones que no se integraban en la precedente y alimentan la que se produce (¡así que era eso!) [...] El nivel *microscópico* ya no distingue las pequeñas percepciones y las pequeñas inclinaciones: agujijones de la inquietud que causan la inestabilidad de toda percepción» (cap. 7, 113).

**\*\*\*\* Se pasa de lo molecular a lo molar (en la percepción) a través de la selección de lo relevante**

¿Cómo se pasa de lo micrológico a lo macrológico? «¿Por un proceso de totalización, como cuando capto un todo cuyas partes me son insensibles? Así aprehendo e ruido del mar, o del pueblo reunido, pero no el murmullo de cada ola o de cada persona que in embargo los componen (...) Leibniz nunca deja de precisar que la relación de la pequeña percepción a la percepción consciente no es de parte a todo, sino de *ordinario a relevante o notable*».

**\*\*\*\* Al cribar se seleccionan relaciones diferenciales pertinentes**

Por ejemplo, el amarillo y el azul existen ya en micropercepción, pero si hacen una relación diferencial (síntesis disyunta) dan lugar, en el nivel molar, al verde. Por tanto: «Toa conciencia es un umbral. (...) *Son seleccionadas* [las percepciones] *en cada orden aquellas que entran en relaciones diferenciales*, y producen así la cualidad que surge en el umbral de conciencia considerado (el verde, por ejemplo)» (cap. 7, 115).

**\*\*\*\* Al pasar a lo macrológico se forja lo claro. El conjunto es claroscuro, frente a la claridad moderna de Descartes o Kant**

Siempre, como vemos, se pasa, de lo oscuro micrológico a una percepción consciente. Ésta es claridad por selección y hay grados. «Si lo viviente tiene un alma, es porque percibe, distingue o discrimina, y toda psicología animal es en primer lugar una psicología de la percepción. En la mayoría d los casos, el alma se contenta con pocas percepciones claras o distinguidas: la de la garrapata tiene tres, percepción de luz, percepción olfativa d la presa, percepción táctil del mejor sitio, y todo el resto, en la Naturaleza inmensa que la garrapata expresa no obstante, sólo es aturdimiento, polvo de pequeñas percepciones oscuras y no integradas» (cap. 7, 119). «Cuando sus percepciones claras [de las mónadas] se apagan sucesivamente, cuando entran en una noche con relación a la cual la vida de la garrapata parece singularmente rica. Pero también llega, en función de la libertad, el momento en el

que un alma se reconquista, y puede decirse a sí misma con el asombro de un convaleciente: Dios mío, ¿qué he podido hacer durante todos estos años?» (cap. 7, 120).

El claroscuro, entonces. «Así, pues, la escala cartesiana oscuro-claro/confuso-distinto recibe un sentido y relaciones completamente nuevas. Las pequeñas percepciones constituyen el oscuro polvo del mundo incluido en cada mónada, el sombrío fondo. (...) *Las relaciones diferenciales siempre seleccionan las pequeñas percepciones que entran en cada caso, y producen u obtienen la percepción consciente que resulta de ellas.* (...) Al contrario que Descartes, Leibniz parte delo oscuro; pues lo claro sale de lo oscuro por un proceso genético. Por otra parte, lo claro está inmerso en lo oscuro, y no cesa de estar inmerso en ello: es claroscuro por naturaleza, es desarrollo delo oscuro, es *más o menos* claro tal como lo revela lo sensible» (cap. 7, 117).

**\*\*\*\* Al ser claroscuro, toda percepción es alucinatoria: ve un murmullo, un rico caudal, en el que se destacan formas**

Por ejemplo, esta descripción de la percepción de un ejército por Quincey, en *La révolte des Tartares*: «Durante la hora siguiente, cuando la dulce brisa de la mañana hubo refrescado un poco, la nub de polvo se amplificó y adquirió la apariencia de inmensos tapices aéreos, cuyas pesadas superficies caían del cielo sobre a tierra: y en algunas zonas, allí donde los torbellinos de la brisa agitaban los pliegues de esas cortinas aéreas, aparecían desgarrones que adquirirían a veces la forma de arcos, de pórticos y de ventanas por las que comenzaban a dibujarse débilmente las cabezas de los camellos coronados de formas humanas y, por momentos, el movimiento de hombres y de caballos que avanzaban en un despliegue desordenado, luego, a través de otras aberturas o perspectivas, en la lejanía aparecía el brillo de armas bruñidas» (cap. 7, p. 122, toda la página es magnífica)

**\* Expresiones concretas del Barroco (cap. 9)**

**\*\* Modelo textil (el vestido). Texturas frente a estructuras**

«Si existe un traje propiamente barroco, ese traje será amplio, ola hinchable, tumultuosa, burbujeante, y, más que traducir los pliegues del cuerpo, rodeará a éste con sus pliegues autónomos, siempre multiplicables» (cap. 9, 155). Se trata, en el clásico, del justillo, el manto flotante, el enorme alzacuellos, la camisa desbordante. «El barroco proyecta n todo tiempo, en todo lugar, los mil pliegues de vestidos que tienden a reunir a sus portadores respectivos, a desbordar sus actitudes, a superar sus contradicciones» (Ibid.).

Ejemplos. En pintura, Zurbarán, el cristo se adorna con un taparrabos ahuecado y la Inmaculada Concepción lleva un inmenso manto abierto y *cloqué*. En escultura, Bernini, en el mármol hay un desbordamiento que crea pliegues que ya no se explican por el cuerpo «sino por una aventura espiritual» (155). También en escultura, Sinazzi (la Fe), Corradini y Johann Joseph Christian. No es, pues, un arte de las estructuras, sino de las texturas, ésta es la clave.

**\*\* Los pliegues de lo textil están atravesados por fuerzas que le confieren intensidad espiritual**

Estas fuerzas pueden ser el viento, el agua, el fuego. «En todos estos casos, los pliegues del vestido aduieren autonomía, amplitud, y no por una *simpe* preocupación decorativa, sino para expresar la intensidad de una fuerza espiritual que se ejerce sobre el cuerpo, bien para destruirlo, bien para restablecerlo o elevarlo, pero siempre para darle la vuelta y moldear su interior» (cap. 9, 156)

### **\*\* En el arte moderno, ese pliegue textil**

Reaparce en el pliegue *all-over* y en el *trompe-l'oeil* (cfr. 157), en el arte informal, en el *performance* (cfr. 159). Siempre se trata de plegar-desplegar, envolver-desarrollar.

### **\*\* El cono**

Es el mundo como pirámide o cono. Abajo el abigarramiento, de gran base, oscuro, difuso, pero relacionado todo ello con un punto arriba, que es el punto de vista, la mónada. Ya no se relaciona el mundo con un centro, sino que tiende a una punta o un vértice (Cfr., cap. 9, pp. 161-163).

### **\*\* La unidad de lo múltiple como armonía**

Hay un gran nexo entre el mundo barroco y la música barroca. Rasgos: a) no relaciona la multiplicidad con una unidad cualquiera, sino con una cierta unidad que debe presentar caracteres muy distintivos; b) la unidad armónica no es la de lo infinito sino la que permite pensar lo existente como derivando de lo infinito; c) se crean acordes entre distintas formas heterogéneas, pero creo el acorde (y esto se relaciona con 'a') cuando puedo establecer, en un conjunto de infinitamente pequeños, relaciones diferenciales, síntesis disyuntas, que harán posible la emergencia de una integración concreta, percepción clara y distinguida (que, según el apartado anterior será el punto del cono); hay un cambio, creando un flujo (retrasos, florituras, apoyaturas, etc., de donde deriva un nuevo movimiento (Cfr. Cap. 9, 164-175).

### **\*\* Expresiones en música**

Antes, Wagner o Debussy, y en la actualidad Cage, Boulez, Stockhausen, Berio (cfr. 175)

## **\* Barroco y Neobarroco. Diferencias entre la configuración barroca de esta respuesta a la crisis y la situación actual**

[Extraigo elementos de varios lugares]

### **\*\* El Barroco como respuesta a una crisis de la razón (sobre todo cap. 5 («Incomposibilidad, individualidad, Libertad»))**

#### **\*\*\* El Barroco clásico como un momento de la historia del nihilismo**

(En general, pp. 90-95)

#### **\*\*\*\* Dios ha muerto en el sentido de la razón teológica, pero no han muerto todavía los «grandes principios»**

*El Barroco es un momento de la historia que hace frente al nihilismo anterior a ese postrero que hace surgir Nietzsche. El barroco pertenece, pues, a la historia del nihilismo. Ésta es la idea. En la modernidad muere la razón teológica, el fundamento del mundo. El ideal ilustrado kantiano, más tarde expresará la razón como último refugio de los principios. En el Barroco, todavía hay principios, no han muerto, pero no se refugian en la razón kantiana, porque ha caído un orden racional. Así que hay una crisis porque muere el fundamento "Dios" como interno a la razón. Pero, al mismo tiempo, no se puede reinstaurar ese fundamento reinstaurando la razón, que es lo clásico, el orden, la medida. El Barroco está en ese quicio, en esa gran crisis, representa ese momento de crisis (Cfr. 90-91)*

**\*\*\*\*:¿Cómo se las arregla para restaurar un fundamento sin recurrir al mundo clásico, ordenado, a la razón universal, sino afirmando el pluralismo? Multiplica los principios y restringe por composibilidad**

¿Cuál es su solución?: «La solución barroca es la siguiente: se multiplicarán los principios [Comentario mío: es decir, se parte de la posibilidad de infinitos mundos, regidos por infinitos principios] (...) Los verdaderos caracteres del juego leibniziano, y lo que lo opone a la tirada de dados, son en primer lugar la proliferación de los principios: se juega por exceso y no por falta de principios, el juego es el de los propios principios, de invención de principios. Es, pues, juego de reflexión, ajedrez o damas, en el que la destreza (no el azar) sustituye a la vieja sabiduría y a la nueva prudencia» (91) «Eso es el Barroco, antes de que el mundo pierda sus principios: el espléndido momento en el que se mantiene Algo más bien que nada, y en el que se responde a la miseria del mundo por un exceso de principios, una hibris de los principios, un hibris propia de los principios» (92).

El principio de que el mundo es el mejor de los posibles es una de estas claves de la solución: «[El filósofo] es un Abogado, el abogado de Dios. (...) Se produce un derrumbamiento del mundo, de tal forma que el abogado debe reconstruirlo (...) A la enormidad de la crisis debe corresponder una exasperación de la justificación: el mundo debe ser el mejor...».

**\*\* En general. Hoy desaparece el recurso de la armonía (preestablecida) y las mónadas se interrelacionan**

**\*\*\* Armonía preestablecida y «acorde» como principio de armonización en barroco clásico**

Lo que acosa a la razón es la divergencia. *El Barroco* a) considera lo disonante como posibilidades no actualizadas (mundos posibles no actualizados) y b) organiza los elementos simples en un juego armónico (armonía preestablecida). Todo ello lo hace mediante el acorde. El acorde es la expresión del barroco. «Los acordes sustituyen a las conexiones horizontales» (cap. 6, 107). Las mónadas no están en conexión causal, sino en una «relación armónica indirecta, en la medida en que tienen el mismo expresado: 'se interexpresan'» (*Ibid*)

«La razón clásica se ha desmoronado a causa de las divergencias, imposibilidades, desacuerdos, disonancias. Pero el Barroco es la última tentativa de reconstituir una razón clásica, distribuyendo las divergencias en otros tantos mundos posibles, convirtiendo las imposibilidades en otras tantas fronteras entre los mundos. Los desacuerdos que surgen en un mismo mundo pueden ser violentos, pero *se resuelven en acordes*, porque las únicas disonancias irreductibles son entre mundos diferentes» (108)

**\*\*\* La polifonía sustituye al acorde en el Neobarroco. En el mundo contemporáneo a) lo disonante forma ya parte de un único mundo, hay también, pues, imposibles; b) los elementos simples no son mónadas cerradas, sino que están abiertas, en una interrelación inextricable**

«(...) las bifurcaciones, las divergencias, las imposibilidades, los desacuerdos pertenecen al mismo mundo abigarrado, *que ya no puede estar incluido en unidades expresivas*, sino únicamente hecho o deshecho según unidades prehensivas y según configuraciones variables, o capturas cambiantes. Las series divergentes trazan en un mismo mundo caótico senderos siempre bifurcantes, es un 'caosmos', como el que aparece en Joyce, pero también en Maurice Leblanc, Borges o Gombrowicz. (...) El juego del mundo ha cambiado singularmente, puesto que ha devenido el juego que diverge. Los seres están desgarrados, se mantienen abiertos gracias a las series divergentes y a los conjuntos imposibles que los arrastran afuera, en lugar de cerrarse sobre el mundo compositible y convergente que expresan por dentro. (...) Vendrá [pues] el Neobarroco, con su desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo, su irrupción de imposibilidades en la misma escena,

allí donde Sexto viola y no viola a Lucrecia, donde César pasa y no pasa el Rubicón, donde Fang mata, es matado y no mata ni es matado. La armonía atraviesa a su vez una crisis, en beneficio de un cromatismo ampliado, de una emancipación de la disonancia o de acordes no resueltos, no relacionados con una tonalidad. El modelo musical es el que mejor permite comprender el auge de la armonía en el Barroco, y luego la disipación de la tonalidad en el Neobarroco: de la clausura armónica a la apertura a una politonalidad, o, como dice, Boulez, una 'polifonía de polifonías'» (107-8).

**\*\* Nuestra cultura actual se encuentra en un neo-barroquismo.**

**\*\*\* La imagen del pliegue es válida aún**

«(...) las mónadas se interpenetran, se modifican, inseparables de bloques de comprensión que las arrastran, y constituyen otras tantas capturas transitorias. (...) [El hábitat musical] no deja subsistir la diferencia de lo interior y de lo exterior, de lo privado y de lo público: identifican la variación y la trayectoria, y doblan la monadología con una 'nomadología'. La música sigue siendo la casa, pero lo que ha cambiado es la organización de la casa y su naturaleza. Seguimos siendo leibnizianos, aunque ya no sean los acordes los que expresan nuestro mundo o nuestro texto. Descubrimos nuevas maneras de plegar como también nuevas envolturas, pero seguimos siendo leibnizianos porque siempre se trata de plegar, desplegar, replegar» (Cap. 9, 176-7).

**\*\*\* También hay Neobarroco porque la razón está en crisis e intentamos reconstruirla**

«En nuestros días ya no es la razón teológica sino la humana, la de la Ilustración, la que ha entrado en crisis y se está derumbando. De ahí que, por nuestras tentativas de salvar algo de ella o de reconstruirla, asistamos a un neo-barroco...» (*Conversaciones, Pre-textos*, 1995, p. 255).

**\*\*\* Lo que cambia al caer la armonía preestablecida**

**\*\*\*\* Los puntos de vista ya no son de la misma ciudad. Muchas ciudades**

«La misma construcción de punto de vista sobre la ciudad continúa desarrollándose, pero ya no es el mismo punto de vista, ni la misma ciudad, y la figura y el plano están en movimiento en el espacio» (cap. 9, 175).

**\*\*\*\* Aparece la integración de imposibles**

Si la armonía preestablecida ha desaparecido, «no sólo las disonancias ya no tienen que ser 'resueltas', sino que las divergencias pueden ser afirmadas, en series que escapan a la escala diatónica y en las que toda tonalidad desaparece» (cap. 9, 176)

**\*\*\*\* Las mónadas ya no expresan el mundo entero, son abiertas y se relacionan inextricablemente**

«Ahora bien, cuando la mónada está en conexión con series divergentes que pertenecen a mundos imposibles, desaparece también la otra condición: diríase que la mónada, a caballo entre varios mundos, es mantenida semiabierta como por pinzas. En la medida en que el mundo está ahora constituido por series divergentes (Caosmos), o que la tirada de dados sustituye al juego de lo Lleno, la mónada ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo cerrado modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que se aleja cada vez más del centro» (cap. 9, 176).