

Filosofía para todos

Luis Sáez Rueda

G. Deleuze. Textos ilustrativos (6). El Pliegue. Barroco y Neo-barroco

Texto de base: Deleuze, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.

— Algunos rasgos del Barroco clásico

1. Tensión Todo-Nada

«[El mundo es Todo y Nada]. Nada, porque el hombre [trágico] vive permanentemente bajo la mirada de Dios, porque sólo exige y admite valores absolutos, claros y unívocos, porque para él sólo el milagro es real y porque, medido desde esta escala, el mundo aparece como algo esencialmente ambiguo y confuso, o lo que es lo mismo, como algo inexistente (...); cuanto es necesario según Dios es imposible según el mundo e inversamente, cuanto según el mundo es posible no existe para la mirada de Dios (...) Y Sin embargo... es un Dios siempre presente y siempre ausente. Su presencia indudablemente desvaloriza el mundo y le quita toda realidad, pero su no menos radical y permanente ausencia, por el contrario, hace del mundo la única realidad» (Goldmann, L., *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968, pp. 65-67)

2. Disarmonía hombre-mundo

«Todo va al revés en consecuencia de aquel desorden capital: la virtud es perseguida, el vicio aplaudido; la verdad muda, la mentira trilingüe; los sabios no tienen libros y los ignorantes librerías enteras; los libros están sin doctor y el doctor sin libros; la discreción del pobre es necedad y la necedad del poderoso es celebrada» (Gracián, B., *El Criticón*, I, cr. 6ª. V)

«Para ir hacia la nada no hace falta menos capacidad que para ir hasta el todo; se necesita una capacidad infinita para una y otra cosa» (Pascal, *Pensamientos*, Madrid, Alianza, 1986, fr. 72). «Bogamos en un amplio medio, siempre inseguros y flotantes, empujados de un lado a otro. Si hay algún punto en el que creamos poder afirmarnos y unirnos a él, se tambalea y nos abandona, y si lo seguimos, se nos escapa, se desliza y huye en una eterna huida. Para nosotros nada se detiene. Este es el estado que nos es natural y sin embargo el más contrario a nuestra inclinación: ardemos en el deseo de encontrar un asidero firme y una última base constante para edificar sobre ella una torre que se eleve hasta el infinito, pero nuestro fundamento se hunde y la tierra se abre hasta los abismos» (fr. 72)

3. Vínculo con lo heroico trágico

«Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres; pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias: vuestra merced se reporte, y vuelva en sí, y coja las riendas a Rocinante, y avive y despierte, y muestre aquella gallardía que conviene que tengan los caballeros andantes (...), pues vale más la salud de un solo caballero andante que todos los encantos y transformaciones de la tierra» (*El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*, parte II, cap. XI)

«Es seguro que todo lo trágico es de algún modo también triste (...) Pero no es menos cierto que no todo lo triste ni lo que provoca tristeza posee un carácter trágico. La tristeza [trágica] está peculiarmente limpia de toda 'excitación', 'indignación', 'reprobación' (...) y de todos los deseos concomitantes, de que 'podría haber sido de otro modo': le es propia una grandeza serena y calmada, un tipo especial de paz y serenidad. (...) Tiene por ello una profundidad peculiar (...) recibe esta 'profundidad' del hecho de que el 'objeto' de lo trágico siempre es doble: de una parte, el acontecimiento que tenemos ante los ojos, y, de la otra, la constitución esencial del mundo que se especifica en él, de la cual el acontecimiento está ante nosotros como un 'ejemplo'. Así, la tristeza fluye más allá del acontecimiento, en una lejanía indeterminada y carente de horizonte. (...) El objeto es siempre el mundo pensado como

unidad: el 'mundo' en el que algo así es posible» (Scheler, M., «Sobre el fenómeno de lo trágico», incluido en Scheler, *Gramática de los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 209-211)

Diferencia y pliegue. Análisis del barroco desde la noción de «pliegue» (Deleuze)

1. 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).

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

2.1. 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).

2.2. 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]

3. El sujeto y la perspectiva

[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).

«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).

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

[Anamorfosis significa (DRAE): «Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme 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).

«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).

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)»

4. El claroscuro

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). E introduce 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 placer en dolor. ¿Cómo un hambre podría seguir a la saciedad si mil pequeñas hambres 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 que 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: aguijones de la inquietud que causan la inestabilidad de toda percepción» (cap. 7, 113).

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 nube 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)

5. Barroco y Neobarroco

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

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. pp. 90-91)

5.2. Armonía preestablecida y «acorde» como principio de armonización en el barroco clásico. Polifonía en el Neobarroco

[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 composable y convergente que expresan por dentro. (...) Vendrá [pues] el Neobarroco, con su desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo, su irrupción de incompatibilidades 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 abertura a una politonalidad, o, como dice Boulez, una 'polifonía de polifonías» (107-8).