

GILLES DELEUZE. ELEMENTO FORMAL DEL BARROCO

GILLES DELEUZE. FORMAL ELEMENT OF BAROQUE

Sonia TORRES ORNELAS

*Universidad Nacional Autónoma de México**

RESUMEN: El presente trabajo está orientado al análisis del elemento formal del Barroco para el cual Deleuze crea el concepto de Pliegue infinito al que trata como un Acontecimiento. Proponemos que el signo de nuestro tiempo es Neobarroco, por lo que indagamos el tránsito del Barroco clásico al Neobarroco; así mismo, formulamos la idea de que el cine de post Guerra también llamado cine moderno, captura en imágenes algunos matices del trastorno en las relaciones de lo real y lo imaginario, lo verdadero y lo falso, la ficción y la fabulación. Lo que persiste en ambos procedimientos barrocos es el concepto de acontecimiento, que no afirma el ser, sino maneras de ser.

PALABRAS CLAVE: Acontecimiento infinito, Pliegue, Convergencia, Divergencia, Indiscernibilidad.

ABSTRACT: This paper analyzes the formal element of the Baroque conceptualized by Deleuze as the Infinite fold and treated as an Event. We suggest that neo-Baroque is the sign of our present time; because of this, we enquire into the passage from classical Baroque to neo-Baroque; at the same time, we propose that experimental cinema captures in images some nuances of the disruption in the relationship between the real and the imaginary, the true and the false, fiction and the fabulous. The common feature between Baroque and the neo-Baroque is the concept of Event, which does not affirm the being but the ways of being.

KEYWORDS: Infinite event, Fold, Convergence, Divergence, Indiscernibility.

*Profesora Colegio de Filosofía; tutora de Maestría y Doctorado en Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras -UNAM. Circuito Mario de la Cueva. 04510 Ciudad de México (México). sonia-torres@filos.unam.mx. Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto I+D+I "Herencia y reactualización del Barroco como ethos inclusivo" (2020-2022), PID2019-108248GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

1. Introducción. Habitar el mundo

“Seguimos siendo leibnizianos, aunque ya no sean los acordes los que expresan nuestro mundo” (Deleuze, 2004: 177). Es preciso preguntarse de qué manera se expresa nuestro mundo para considerar los elementos que nutren nuestra creencia en que seguimos siendo leibnizianos, puesto que las relaciones entre lo interior y lo exterior, lo privado y lo público, la variación y la continuidad no implican ya ninguna armonía entre los términos en cuestión. Tal vez lo seguimos siendo porque no hemos dejado de plegar, desplegar y replegar. Esbozamos mapas, plisamos y desdoblamos únicamente para volver a fruncir en una pertinaz invención de estrías que van bordando la existencia. “El problema siempre es habitar el mundo” (Deleuze, 2004: 176), ese mundo que, en el pensamiento de Leibniz, aparece como una suerte de origami en el que encarna lo mejor en el universo de lo posible.

2. Distribución espacial de la casa barroca: la cámara resonante y la fachada vibrante

El juego interminable del pliegue, el despliegue y el repliegue insinúa el enigma en un pensador celoso de la intervención del principio de razón que confiesa que la profesión de fe del filósofo consiste en estar contento del mundo. La extravagante convivencia de un principio de orden y un principio de exceso tiene como resultado que, mientras cada cosa debe tener una razón de ser, los conceptos son desmedidos, exuberantes y complejos (Deleuze, 2006: 20). La aventura filosófica de Leibniz se adivina en la holgura conceptual que se hace posible gracias a una singular teoría de la inclusión recíproca del alma y el cuerpo, que llega a convertirse en una verdadera lógica, es decir, se constituye en el elemento formal que aporta consistencia al discurso de este apasionante pensador alemán. Resulta consecuente que Deleuze haya creado el concepto de Pliegue infinito como rasgo propio del Barroco; un concepto que, al igual que todos los conceptos, es un modo de vida, una realidad que se agita de la misma manera en que ocurre a un color y a un sonido. Las agitaciones del pliegue infinito se tienden en una línea interminable de variaciones que, sinuosa y dentada, roza los dos regímenes de lo real, el de las mónadas y el de los cuerpos, provocando el surgimiento de formas.

Según Deleuze, la historia de la filosofía bien podría ser la historia de los pliegues, pues hay una gran diversidad de ellos; los más notables son los de oposición simple, los de contradicción, los de complementariedad, los de armonía, los de simultaneidad y los de coexistencia. El joven Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* dibuja un pliegue a partir de nociones que, como él mismo indicaría años después, conservan un aroma metafísico desplegado en términos antitéticos de lo Uno primordial y el principio de individuación. La antítesis en realidad muestra la fraternal relación de lo dionisiaco y lo apolíneo, puestos en afinidad con estados fisiológicos, la embriaguez y el sueño, que a su vez insinúan las tinieblas y la luz, lo nocturno y lo diurno, pues Dionisos es un dios oscuro y Apolo un dios solar. Las artes han sido geniales inventoras de pliegues, sobre todo durante el Renacimiento en el que, sin embargo, no se alcanza el carácter infinito del pliegue que se inventaría en el Barroco. Los pliegues del arte renacentista se enmarcan en la perspectiva geométrica o punto de fuga que proporciona profundidad espacial, como puede verse en la obra de Paolo Ucello.

El concepto de pliegue infinito que da personalidad al Barroco es inseparable de la invención de la perspectiva múltiple que en Leibniz se eleva a una teoría de los puntos de vista que simbolizan integralmente el mundo en la hondura de una filosofía del acontecimiento, según la cual el acontecimiento mismo es un pliegue que, en tanto unidad, hace ser, y en tanto multiplicidad, hace inclusión, pues se trata de un entalle que diverge en virtual/actual y posible/real. La mónada es siempre actual, pero incluye lo virtual; el cuerpo es siempre real, pero incluye lo posible. Esto permite comprender que no es el cuerpo el que realiza, sino en lo que el acontecimiento realiza. Que el concepto leibniziano de acontecimiento sea infinito, se debe al predicado, el cual no ha de tomarse como un atributo, puesto que no se refiere a la naturaleza o la esencia de un sujeto, sino a lo manifestado del sujeto que es la mónada, la cual, espacialmente, se esboza como un recinto oscuro desprovisto de puertas y ventanas. La mónada, interioridad pura, no tiene contacto directo con la exterioridad. El predicado no es un atributo de la mónada, sino lo que indefinidamente le acontece.

Según Deleuze, las dos primeras determinaciones del Barroco son el pliegue que va al infinito, pliegue sobre pliegue, y su disposición. El pliegue infinito o pliegue barroco es al mismo tiempo un rasgo operatorio y un espacio singular que no puede comprenderse sin tener en cuenta los procesos de conceptualización que le confieren existencia; supone entonces una doble perspectiva que la arquitectura hace posible: la del afuera, es decir, la fachada de una catedral, y la del adentro o capilla propiamente barroca que acoge el ideal de la celda, de la

sacristía y del teatro. La mónada, el adentro, es legible; el afuera, visible. La celda del monje es *monas*: monje y mónada son una misma palabra, algo que en lengua francesa es más evidente, pues monje se escribe *moine*, palabra que, al igual que *monade*, procede del término griego *monos* (Deleuze, 2006: 173-174).

Esta distribución espacial es la de una *casa barroca* con dos pisos, el de arriba, la capilla y el de abajo, la fachada. Entre estos dos pisos existe una correlación que no implica correspondencia, debido a que las oquedades de la fachada, puertas y ventanas no expresan el claustro de la capilla. Entre el interior y el exterior se produce una tensión, pues hay autonomía e independencia. La mónada, eminentemente interior, es autónoma, soberanamente activa, expresa el mundo; la fachada, exterior, es independiente respecto de la mónada y por tanto de la capilla. La fachada es vibrátil y pujante; la capilla, la mónada, el sujeto o el alma, hace resonar esas vibraciones. La exuberancia decorativa que hace reconocible una capilla barroca no es la detonación de la exuberancia de la fachada, pues esta exuberancia no es decorativa, sino expansiva y portentosa. Los dos pisos de la casa barroca dibujada por Deleuze distinguen y a la vez articulan el adentro y el afuera, evitando el riesgo de la escisión de dos mundos, al estilo platónico. Esta distinción-articulación es el pliegue infinito, gracias al cual se puede comprender que la fachada está desprovista de interioridad y la mónada libre de exterioridad. El pliegue infinito tiene un doble aspecto: como función operatoria y como espacio. Y es a este doble aspecto al que Leibniz da el nombre de *armonía*, la cual no se limita a la arquitectura, pues abarca todas las coloraciones del pensar y del hacer barrocos: filosofía, literatura, poesía, pintura, escultura, textiles.

2.1. Articular lo heterogéneo

Lo que autoriza a decir que seguimos siendo leibnizianos es que no hemos dejado de articular lo heterogéneo. Según Deleuze, somos barrocos-neobarrocos, pues pensamos como neobarrocos, pero existimos como barrocos clásicos (Deleuze, 2004: 177). Hemos abandonado la idea de que el mundo se compone con series convergentes; la monadología se ha convertido en nomadología, el *mundus* barroco ha devenido *caosmos* en fuga mediante series divergentes. Los vínculos entre semejanzas han sido sustituidos por relaciones de des-semejanza; nos esforzamos por excluir del pensamiento los desarrollos binarios porque el principio de no contradicción ha mostrado sus flaquezas. Las ideas vuelan, pero los cuerpos tienen sus propios ritmos; pensar y existir no se mueven al unísono.

3. Cine de cuerpos y cine de cerebro

A partir de la irrupción del Neorrealismo italiano, la discordancia entre pensar y existir quita protagonismo a las acciones corporales en favor de la actividad psíquica; los cuerpos dejan de ser el objetivo principal de la cámara y el elemento decisivo de las narrativas; las intrigas pierden fuerza, las historias se quiebran en cualquier lugar y momento y los espacios se desconectan. Los personajes cinematográficos no gozan de una existencia previa a la filmación; todo se encuentra en estado naciente y sin un destino predeterminado, a la deriva, en el ánimo fortuito del *a ver qué pasa*. El ojo de la cámara no ve en primer lugar cuerpos deslizándose en espacios métricos, sino actitudes y posturas corporales que expresan lo que el personaje experimenta.

En el Barroco clásico se instala la distinción del adentro y del afuera en un mismo mundo, gracias a la inclusión como operador del principio de razón. En un caosmos, esta distinción no se sitúa a la base; no desaparece, pero su estatuto cambia, porque resulta de una operación más profunda. En este sentido, el cine de factura moderna o de postguerra es ejemplar, debido a que opta por dos direcciones: un cine del cuerpo y un cine del cerebro; es decir, un cine físico y uno intelectual, uno concreto y el otro abstractivo. Sin embargo, no hay oposición en estas dos direcciones, ya que cada una de ellas es física y cerebral a la vez, concreta y abstracta. No hay entonces una distinción real entre lo físico y lo cerebral, lo concreto y lo abstracto. La acción corporal queda desplazada por la pérdida de protagonismo, a la vez que las narrativas lineales se vuelven imposibles; los encadenamientos orgánicos se vulneran en el momento en el que las acciones corporales se convierten en un componente entre los muchos que hacen un conjunto, que es en todo caso inédito y disgregativo. Jean-Luc Godard inventa el cine del cuerpo, hace del cuerpo una materia expresiva cuyas expresiones son ritmos temporales: la espera, la fatiga, el vértigo, la desesperación. El tiempo es puesto en el cuerpo y el pensamiento en la vida. Alain Resnais inventa el cine del cerebro, disuelve el cuerpo y pone el tiempo en la memoria, que es como un largo y terrible corredor alfombrado en una oscura mansión, como la que se ve en la película *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), en la que Alain Robbe-Grillet aporta el guion tomado de una novela de Adolfo Bioy Casares. Godard y Resnais, fundadores entre otros de la *Nouvelle vague* francesa, diluyen con maestría lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo imaginario (Deleuze, 1996: 254-256 y 270).

Tal vez como en ninguna otra hechura, el cine muestra una nueva realidad ya no sujeta al modelo del *mundus* porque es dispersiva y se despliega en narrativas no orgánicas, debido a que los hechos son torbellinos que devoran al drama. El cine italiano, de manera notable el de Federico Fellini, muestra estos torbellinos de hechos como verdaderos tópicos tomados en emplazamientos de cámara dobles y hasta múltiples, así como en *travellings* y en contra toma. Y, a pesar de que los tópicos no están sometidos a una rigurosa distinción entre pensar y sentir, el cine resalta el sentir, el *feeling* que los filósofos anglosajones elevan a concepto y método filosófico. Un tópico es un acontecimiento singular que, comprendido en sentido musical, es un tema en variación continua. Deleuze acoge con entusiasmo tanto el *feeling* anglosajón que se desdobra en la filosofía y en la literatura, como en el cine de tópicos; encuentra en estos modos expresivos algo más que un empirismo simple, un arte de saborear como aquel del que habla Michel Serres a propósito de la construcción de un cuerpo a base de hilvanes y remiendos que terminan por hacer *collage*.

El empirismo es costurero; construye localmente, piensa por prolongaciones, va de la cercanía próxima a la siguiente vecindad, de la singularidad a la singularidad, del microorganismo al mantel, del pozo al puente, dibuja mapas finos, hace la cartografía del cuerpo, del mundo. Sutil y refinado, le gusta el detalle y elabora de manera frágil. Topólogo, tiene el sentido de los bordes y de los hilos, de las superficies y de las vueltas, nunca está seguro de que a menos de un paso las cosas sigan siendo las mismas. El empirismo es un tejedor de variedades (...) El empirismo es placer, goce. Como el caminar, que produce ritmo; caminar martilla el silencio. Doble medida del paso y del corazón, de la marcha y de la sangre (Serres, 2002: 301-302 y 428).

El empirismo costurero y tejedor de variedades tiene lugar en una filosofía de la sensación, en Serres, y en una lógica de la sensación con la que Deleuze busca la condición real de lo sensible, lo impersonal y lo indiscernible. Hilvanar briznas de realidad es un modo de pensar el cuerpo barroco en una capa de Arlequín que ahora se piensa como un *patchwork*, es decir, como un muestrario interminable debido a que el pensamiento admite el caos y opera por distribuciones nómadas de singularidades o *haecceidades* que son posibilidades puras no escindidas de lo real. Estos son los rasgos ya no de una monadología, sino de una nomadología que opera en el cine surgido tras el quebranto en los modos de pensar impuesto por el horror de la Segunda Guerra Mundial; los *raccords* se convierten en hilvanados de imágenes que burlan la factura clásica obediente a los criterios de

la causa y el efecto, las relaciones de las imágenes entre sí son aleatorias, hacen rizoma, inventan líneas de fuga.

3.1 Lo barroco y lo neobarroco en el cine

Michelangelo Antonioni enseña que los dos pasos que damos al caminar son muy diferentes: uno para el cuerpo, otro para el cerebro. Pone énfasis en la diferencia entre uno y otro, y da la clave para comprender en qué sentido pensamos como neobarrocos mientras que existimos como barrocos clásicos. El colorismo cinematográfico capta las tonalidades del cuerpo y las del cerebro. Nuestro conocimiento no cesa de renovarse, de incorporar transformaciones insólitas, al mismo tiempo que nuestra moral y nuestros sentimientos siguen presos de valores anacrónicos y de mitos en los que ya nadie cree; para emanciparnos, elegimos caminos mezquinos, cínicos, eróticos o neuróticos. Para evitar esta indigencia corporal y espiritual, no resulta suficiente cambiar unos valores por otros. Es urgente reencontrar el encanto del mundo, volver a creer en él. Su crítica no se dirige al mundo moderno, sino a la coexistencia de un cerebro moderno y de un cuerpo fatigado, gastado, neurótico. El problema sigue siendo cómo habitar el mundo.

El cine de Antonioni pasa por los dos aspectos de la imagen-tiempo, según los estudios que al respecto hace Deleuze: un cine del cuerpo, que pone el tiempo en el cuerpo mismo, el tiempo ya no representado en las acciones corporales, sino expresado en todas las fatigas del mundo, y la neurosis capaz de hundir el pensamiento en la vida, un pensamiento que no se opone a la emergencia de novedad y que no queda ciego con las fulguraciones de un inédito engarce espacio-temporal (Deleuze, 1996: 271).

Caminar es afirmar la diferencia, en vez de situar la distinción como directriz del pensamiento. Antonioni no está lejos de Serres, para quien correr es un compuesto de aliento y salto. Correr sin tocar el suelo, volar en paralelo al horizonte; cada paso, una cita precipitada con el suelo. En la escritura pasa lo que pasa en el cine: no se trata de confirmar la identidad, sino de exponerse a relaciones con el mundo. La escritura es un paso de vida como lo es la imagen cinematográfica; en ambos casos el cuerpo deja de ser mecánico, se sensibiliza y gana plasticidad. Se escribe y se filma en medio de algo para provocar una experimentación que desborda lo previsible (Serres, 2002: 429).

El cine de postguerra o cine moderno es experimental en el sentido en que no hay un exceso de imaginación. Esto es lo que explica que a menudo se hable del cine experimental como un cine objetivo o un cine-verdad muy próximo al formato documental, que tiene sus raíces en Dziga Vertov. El cine experimental engloba al Neorrealismo italiano y a la Nouvelle vague francesa; su aportación más significativa es el trato otorgado al cuerpo y al cerebro, diferentes entre sí, pero existiendo e insistiendo uno en el otro. La insistencia es por sí misma diferencia. La coexistencia de lo diferente invalida las relaciones de semejanza; es la diferencia entre la ficción y la fabulación. La ficción pertenece al ámbito de lo verdadero y lo falso; en sentido epistemológico, la ficción indica falsedad y produce confusión en la cabeza de alguien, sea una persona de carne y hueso o un personaje cinematográfico. La fabulación concierne a las relaciones entre lo real y lo imaginario, se encuentra por fuera del dilema de lo verdadero y lo falso; la fabulación produce indiscernibilidad que provoca el acto creativo. El mundo está lleno de colores, dice Antonioni, pero es un mundo habitado por cuerpos inexpresivos y desteñidos. Colorear los cuerpos no consiste en fugarse de lo real palmario en favor de lo imaginario; consiste más bien en un esfuerzo para lograr la indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario, pues tal es la condición para hacer centellear la potencia de lo falso, y más aún, hacer de lo falso una potencia creativa.

La nota decisiva del cine experimental se encuentra en la *Nouveau Roman*, en especial, en la escritura de Alain Robbe-Grillet, inventor de la teoría de la descripción que, lejos de explicar algo con argumentos teóricos, lo sustituye. Robbe-Grillet da el nombre de *goma* a este procedimiento, porque borra su objeto al mismo tiempo que crea su objeto en la descripción misma: da un cuerpo y un cerebro de manera incesante, creando un circuito virtualmente infinito, en el cual lo real, que es el objeto borrado, y lo imaginario, el objeto creado, van siempre uno detrás del otro, persiguiéndose, volviéndose indiscernibles y haciendo inoperantes las narrativas lineales y predecibles. En el cine moderno las historias brotan, de pronto se quiebran y se olvidan; a veces reaparecen haciendo alianza con otras historias brotantes, a veces no se vuelve a saber nada de ellas.

El arte de la goma o arte de la descripción es un gesto neobarroco, pues ya no se trata de la distinción y oposición del cuerpo y el espíritu, imbricados no obstante en una armonía específica; se trata de la indistinción de lo verdadero y lo falso, y de la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario. En el cine, el pliegue infinito es una línea de universo capaz de prolongar y empalmar los acontecimientos; esta línea se fractura con tiempos muertos que se dejan ver en

imágenes-lluvia, como las célebres secuencias logradas por Andrei Tarkovski. Los acontecimientos muestran su insignificancia una vez que dejan de estar gobernados por el principio de razón (Deleuze, 1996: 295).

El neobarroco se caracteriza por prescindir de la armonía entre los movimientos visibles del cuerpo y las resonancias invisibles en el alma; ya no se sitúa la libertad en el alma y la continuidad en la materia. Lo visible concreto y lo resonante abstracto conservan su diferencia, pero están constantemente pervirtiéndose entre sí, y ya no solamente invirtiéndose mutuamente. La per-versión impide que los dualismos se instalen. El cine pervierte la concepción de los cuerpos, pone en la pantalla cuerpos lisiados y de manera sobresaliente, cuerpos en desarrollo que no han alcanzado su esplendor, como el cuerpo del niño que aparece en la película *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, y el de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut. No se trata entonces simplemente de invertir, sino de perturbar los ordenamientos, como en la poesía de Ghérasim Lucca, que hace trastabillar la lengua.

El cine experimental hace titubear los cuerpos bien formados y los rectos pensamientos; muestra el envés de los ideales de belleza y de funcionalidad; no da el ser, sino maneras de ser que se yerguen como variaciones en la impetuosa línea melódica que es el mundo-caosmos. Los personajes cinematográficos pierden la brújula y vagabundean cuando se los emancipa de las coordenadas espacio-temporales; dan un nuevo presente puro expresado en el ir y venir en el que no puede ya sostenerse la simetría entre las acciones y las palabras. Los duelos que tanto gustaban al cine clásico, desde Griffith hasta las diferentes versiones del Western, se sustituyen por disimetrías cuya consecuencia inmediatamente sensible son los monólogos, ya que lo que un personaje dice no está necesariamente entretelado con lo que otros personajes dicen. Deleuze habla de la potencia de la cuarta persona del singular, *se dice*, en la que el agente se disuelve y lo que importa es el decir mismo, lo impersonal del decir otorga autonomía a las imágenes convertidas en tópicos, teniendo en cuenta que éstos son signos sonoros puros (Sonsignos) y signos ópticos puros (Opsignos): signos exteriores que tienen por correlato los tópicos interiores o psíquicos. La perversión de lo interior y lo exterior es neobarroca, y se logra por la posibilidad de liberar lo afectivo en medio de lo cotidiano.

El cine de factura moderna y procedimiento neobarroco, no inicia con la exterioridad de las acciones corporales, sino con la interioridad de las vibraciones de la psique, por tanto, en tiempos no pulsados y en espacios no métricos.

Sin embargo, lo que constituye la imagen cinematográfica no son los tópicos exteriores (físicos, concretos), ni los interiores (psíquicos, abstractos); los tópicos la hacen posible solamente mediante el desvío hacia lo afectivo, lo cual implica separar la percepción de su prolongamiento motor, la acción de una situación determinada y la afección de un sujeto. Lo que hace posible la imagen cinematográfica creada por el cine moderno no son las percepciones, ni las afecciones, ni las acciones, sino los perceptos, los afectos y los actos. Es esta la manera en la que el cine quiere ir a lo impensable, la vida.

4. Conclusiones

Se ha vuelto un lugar común definir nuestra época como neobarroca, pero no hay todavía argumentos filosóficos que puedan dar consistencia a esta idea. A partir de lo que Gilles Deleuze llama *elemento formal del Barroco*, se ha intentado esbozar el tránsito del Barroco clásico fundado en la teoría de la inclusión que da vida al principio de razón, en la filosofía de Leibniz, hacia la teoría del caosmos esbozada por Deleuze y Guattari, quienes toman el término de la escritura nocturna que presenta James Joyce en *Finnegans Wake*, en donde había puesto a dormir al lenguaje. El desvanecimiento del *mundus* barroco en que se afirmaban las series convergentes, ha dado lugar a diferentes arreglos, disposiciones o distribuciones anárquicas de seres que no se fijan en ningún centro. La mónada leibniziana pone énfasis en el problema del sujeto; una composición de caos y cosmos se interesa en la producción de subjetividad. Hablar de productividad implica un abandono de los tradicionales sistemas de determinación binaria, infraestructura material-superestructura ideológica en favor de diferentes registros semióticos que concurren a engendrar subjetividad (Guattari, 1996: 11).

Uno de estos novedosos registros semióticos es aportado por el cine que, al deslizarse de una concepción causal de la realidad hacia una concepción abierta a lo incierto, tomando como dato ya no los cuerpos vigorosos que dan pasos en una misma dirección previsible, sino las categorías corporales, la espera, la fatiga, el vértigo y la desesperación, sitúa el tiempo en el cuerpo y violenta al pensamiento a su propio límite, la vida que, siendo lo impensable por excelencia, incita a pensar. Lo decisivo en el Barroco es el pliegue que va al infinito y, al hacerlo, actualiza a la mónada a la vez que es germen de existencia. El pliegue infinito es tejedor del mejor de los mundos posibles. Lo determinante en el Barroco sigue siendo un pliegue infinito, pero un pliegue de tal naturaleza, que se borra la distinción radical entre los dos regímenes de lo real, alma (mónada leibniziana, interioridad) y cuerpo

(fachada barroca, exterioridad), pues entre ellos se afirma la diferencia. Deleuze utiliza las palabras distinción y diferencia en sentidos específicos; la distinción es de linaje lógico, indica reposo; la diferencia es de estirpe ontológica, es dinámica, está en devenir. Lo que interesa es que la distinción que supone oposición y exclusión queda desplazada en favor de la diferencia que incluye lo heterogéneo.

El cine experimental, que abarca el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle vague* francesa, inventa un cine del cuerpo y un cine intelectual o del cerebro, poniendo en entredicho la lógica de lo verdadero y lo falso, pues transita de la ficción hacia la fabulación en la que lo real y lo imaginario, lo concreto y lo abstracto, lo objetivo y lo subjetivo, se vuelven indiscernibles entre sí, porque estos polos ya no se encuentran sometidos a relaciones de semejanza, sino de perversión: lo objetivo se pervierte al transmutar en emociones, y lo subjetivo se pervierte en actitudes corporales que desembocan en algún gesto socialmente reconocible. Deleuze habla de perversión en términos de presencia como pura insistencia: la insistencia de una dimensión en la otra, a la vez que tienen lugar despliegues ilimitados de la equívocidad, porque el sentido es inseparable del sinsentido.

El lazo que se tiende entre el Barroco clásico y el neobarroco es el concepto de acontecimiento, es decir, el pliegue como acontecimiento infinito. Tanto en la filosofía de Leibniz como en la de Deleuze, el acontecimiento no da el ser, sino maneras de ser. Lo que une y diferencia a estas dos filosofías es un manierismo inagotable por su propia tonalidad.

Bibliografía

- DELEUZE, Gilles (2006). *El Leibniz de Deleuze. Exasperación de la filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- (2004). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- GUATTARI, Félix (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Serres, Michel (2002). *Los cinco sentidos. Filosofía, ciencia y arte del cuerpo*. México: Taurus.

Recibido: 12/07/2023

Aceptado: 08/08/2023

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

