



COLLECTION « CRITIQUE »

GILLES DELEUZE

CINÉMA 2

L'IMAGE-TEMPS



LES ÉDITIONS DE MINUIT

50

Portada de la primera edición del libro *L'image temps* de Gilles Deleuze (Editions de Minuit)

Red de conexiones barrocas: Leibniz, Deleuze, Borges, Ruiz

Galo Alfredo Torres
Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador
galo.torres@ucuenca.edu.ec

Resumen

TÍTULO: Red de conexiones barrocas: Leibniz, Deleuze, Borges, Ruiz

En este texto proponemos una reflexión acerca de la manera en que teóricos y cineastas barrocos y neobarrocos, sin haberse cruzado por los caminos de la historia, lo hicieron en el plano de los conceptos y la praxis artística. Analizando algunas películas del cine neobarroco, trazaremos el mapa de ese sistema de espejos en que se reflejan y conectan sus palabras, imágenes y sonidos, en torno a los conceptos de parodia e *incomposibilidad* (entendida como la convergencia de varios mundos y tiempos en un mismo mundo o tiempo presente) acuñada por G. W. Leibniz (siglo XVII), retomada por Gilles Deleuze (siglo XX), quien la aplica a la obra ficcional de Jorge Luis Borges, y que el cineasta chileno Raúl Ruiz la formula en sus propios términos como irrupción en un espacio/tiempo de espacio/tiempos distantes y distintos. Pero este juego de imposibilidades mundo/temporales tiene además un arco estilístico que va de Cervantes a Welles y al cine neobarroco de América Latina.

Palabras claves: Cine latinoamericano, Raúl Ruiz, Gottfried Leibniz, Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze.

Abstract

TITLE: A net of baroque connections: Leibniz, Deleuze, Borges and Ruiz

In this text we propose a reflection on the way theorists and moviemakers who, despite never having crossed paths with one another, had many common elements from the standpoint of their concepts and artistic practice. By analyzing some movies from neobaroque cinema, we will draw the map of this specular system of reflecting mirrors that connect their words, images and sounds, around the concepts of parody and impossibility (to be understood as the convergence of many worlds and times within the same world or present time). This concept was developed by G. W. Leibniz (XVII century), later used by Gilles Deleuze (XX century), who applies it to his analysis of Jorge Luis Borges' fictional works. Later, the Chilean filmmaker Raúl Ruiz reformulates this concept in his own terms as the irruption in a space/time of many distant and

distinct spaces and times. This game of earth/time impossibilities has also a stylistic arch that extends from Cervantes to Welles and Latin America neobaroque cinema.

Keywords: Latin-American Cinema, Raúl Ruiz, Gottfried Leibniz, Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze.

La parodia e imposibilidad

El sistema de conexiones textuales y epocales del barroco y del neobarroco nos posibilita traer aquí a personalidades tan distantes y distintas como el alemán Gottfried Wilhelm Leibniz (1647-1716), filósofo del siglo y del pensamiento barroco; al francés Gilles Deleuze (1925-1995), teórico de la estética y el arte barroco y neobarroco y del cine neobarroco; al argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), el escritor neobarroco par excellence; y al cineasta chileno Raúl Ruiz (1941-2011), con toda seguridad, el más refinado de entre los cineastas neobarrocos latinoamericanos. En este sentido, de lo que se trata aquí es de argumentar la manera en que dichos autores, sin haberse cruzado por los caminos de la historia, establecieron un sistema de red conceptual y de praxis artística o cinematográfica, en tanto herederos de la estética de Góngora, Cervantes, Bernini, Velázquez o Sor Juana. Haciendo centro en el cine neobarroco, trazaremos el mapa de esa cámara de ecos, de ese sistema de espejos en que se reflejan y conectan las palabras, ideas e imágenes y sonidos de dichos autores en torno a los conceptos de parodia e imposibilidad.

52

La parodia es uno de los componentes centrales de la estética barroca (arte del siglo XVII), que se prolonga o retorna en el siglo XX y en este inicio del siglo XXI como neobarroco. De acuerdo con el cineasta chileno Raúl Ruiz — quien vivió y trabajó en Europa, desde 1973, año de su exilio— la parodia supone un trabajo artístico basado en un sistema alegórico de copia de copias, esto es, de «una imagen original que genera otras imágenes, que a su vez se vuelven un fragmento de ella, reflejándola y perfeccionándola». ¹ Si bien este procedimiento artístico cuenta con sus detractores, que lo consideran como «un síntoma de decadencia artística, una especie de cáncer con inflamaciones y proliferaciones», ² Ruiz lo reivindica y evita relacionarlo con un agotamiento estético o decadencia creativa. De igual forma, Severo Sarduy concibe a este sistema de copias y proliferaciones de textos a partir de otros textos como el componente fundamental de la intertextualidad y carnavalización barrocas: ³ «Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas [...] En la

1 Raúl Ruiz, *Poéticas de cine*. (Santiago: Universidad Diego Portales, 2014), 57.

2 Ruiz, *Poéticas de cine*, 57.

3 Severo Sarduy, *Obra completa*, Tomo II (San José: Universidad de Costa Rica [1972] 1999), 1394.

carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un discurso en otro». Entonces, barroco —como diálogo con textos anteriores al siglo XVII— y neobarroco —sucesivas filigranas anteriores a su revival contemporáneo, pero incluidas las del barroco— conllevan el reciclaje, la reposición, la recirculación de textos de varias épocas o múltiple tipología, o también una red de conexiones que implican el juego de citas, paráfrasis, versiones, préstamos o copias; en definitiva, cámara de eco y fuegos cruzados entre géneros, discursos, formas artísticas de épocas diversas.

El término imposibilidad, provisionalmente entendido como la convergencia de varios mundos y tiempos en un mismo mundo o tiempo presente, fue acuñado por Leibniz, y retomado por Deleuze, quien lo aplicó a Borges. Ruiz lo entendió como irrupción en un espacio/tiempo de espacio/tiempos distantes y distintos que puede ser extensible a otros autores y películas de Orson Welles, María Luisa Bemberg y Jorge Sanjinés. Deleuze además hace una afirmación básica para nuestra argumentación:

En Leibniz, nos parece que se trata en primer lugar de un cálculo de las series infinitas, reguladas por las convergencias y divergencias. Leibniz ofrece la gran representación barroca de ese cálculo al final de la *Teodicea*. Es un texto que responde por excelencia a los criterios generales del relato barroco: encajonamiento de las narraciones, las unas en las otras y la variación de la relación narrador-narración.⁴

53

Esto significa que el diálogo filosófico con que termina la *Teodicea* es el eco de todo relato del siglo XVII, incluso, por supuesto, de Shakespeare y de Cervantes,⁵ y de allí al neobarroco contemporáneo.

Una trenza de varios ramales, Leibniz y Deleuze

Es sabido que en su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco*, de 1989, Gilles Deleuze, junto con el concepto de pliegue (pliegue según pliegue o continuidad entre opuestos) como principio general de funcionamiento del arte barroco⁶ (del claroscuro, por ejemplo), reposiciona el concepto leibniziano de 'imposibilidad'.

4 Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. (Barcelona: Paidós, 1989), 83.

5 Deleuze, *El pliegue*, 3. Es sorprendente la capacidad de síntesis que ejerce Leibniz en un solo texto (desde § 405 hasta § 414), que es una ficción dentro de un texto argumentativo de corte filosófico; allí está todo el *set* de recursos de la poética barroca, incluida la paródica, porque la argumentación en torno al problema teológico de la providencia/voluntad lo hace a través de una narración mítica y, lo que es más, interviniendo y ampliando (parafraseando) otro texto, *Sobre el libre albedrío* de Lorenzo de Valla (1407-1457). Véase Leibniz, Godofredo G. [1710] 1877. *Teodicea. Ensayos sobre la bondad de dios, la libertad del hombre y el origen del mal*. Obras de Leibniz puestas en lengua castellana por Patricio de Ascárate. Madrid: Casa Editorial de Medina.

6 Deleuze, *El pliegue*, 11.

El problema filosófico de los imposibles se refiere a la solución que en el siglo XVII planteó Leibniz al problema teológico de la incompatibilidad e inexplicabilidad entre la gracia dividida y el mal en el mundo: para dejar a salvo a la bondad de la verdad rebelada, el filósofo —llamado también abogado de Dios— inventó la ingeniosa teoría de los mundos posibles, esto es, que en un mundo Adán peca, en otro no peca, en otro es un ser anónimo, etc.; de entre todos esos mundos posibles, el Dios cristiano eligió uno, el mejor, o sea, nuestro mundo, incluso con su Adán pecador, imposible, pero no contradictorio con el mundo sin pecadores que, por decirlo de algún modo, se quedaron suspensos en su entendimiento, lo cual quiere decir que en su entendimiento sí hubo/hay un mundo sin pecadores y sin condenados.

De esa idea de todos los mundos posibles, pero imposibles los unos con los otros, se deriva la propiedad de una narración barroca multidiegética de varios mundos y tiempos, diferente a la narración lineal clásica, continua y de diégesis única. El concepto de imposibilidad retorna en el neobarroco literario y cinematográfico (Borges, por ejemplo, quien sería un discípulo de Leibniz, según Deleuze⁷), pero lo hace bajo otras circunstancias, pues lo que ha cambiado es que en el neobarroco ya no hay Dios, ya no es la superioridad teológica la que regula y elige el mejor mundo entre los varios posibles. El Dios de Leibniz juega y elige —dice Deleuze—, pero Borges y los neobarrocos (que ficcionalizan mundos/tiempos posibles) hacen pasar a la existencia todos aquellos mundos que para el ser humano del barroco eran imposibles entre sí, de ahí la mezcla de historias múltiples que se desarrollan simultáneamente como series divergentes y convergentes del «jardín de los senderos que se bifurcan» borgeano.⁸ En tal virtud, para Deleuze, el neobarroco podría definirse como el desplegamiento de series divergentes en un mismo mundo, su irrupción de incompatibilidades en la misma escena, allí donde Sexto viola y no viola a Lucrecia.

Pero, curiosamente, Deleuze, en su libro sobre cine *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, de cuatro años antes, 1985, ya emplea el concepto de 'imposibilidad' en relación con su fundamental concepto de 'tiempo', para explicar el mundo inexplicable de uno de los filmes modelo del neobarroco cinematográfico: *El año pasado en Marienbad* (1961), del francés Alain Resnais, realizado a partir de un guion de Alain Robbe-Grillet. Para Deleuze, lo que habría en esta extraña película es una simultaneidad de puntas de presente o simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable, porque al confluir los tiempos de tres personajes en una misma diégesis, el narrador cinematográfico no ofrece ninguna pista que indique la asignación del pasado o del presente a alguno de ellos. De allí el laberinto barroco temporal de la película.⁹

7 Deleuze, *El pliegue*, 84.

8 Deleuze, *El pliegue*, 84, 85.

9 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Buenos Aires: Paidós, [1985] 2007), 139.

Deleuze y Borges: una tensa relación

El primer encuentro entre Deleuze y Borges no fue una celebración precisamente. En efecto, en ese complejo y spinozista libro que es *Mil mesetas* (1980), en el capítulo 10, "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible", subcapítulo "Recuerdos de un brujo", Deleuze y Guattari, mientras desarrollan su concepto de 'devenir-animal', comentaron desfavorablemente la obra de Borges:

J. L. Borges, autor conocido por su exceso de cultura, ha fallado por lo menos en dos de sus libros, en los que solo los títulos eran bellos: primero su *Historia Universal de la Infamia*, puesto que no vio la diferencia elemental que los brujos establecen entre la trampa y la traición (los devenires-animales ya aparecen ahí forzosamente del lado de la traición). Una segunda vez en su *Manual de Zoología Fantástica*, en el que no solo muestra una imagen heteróclita e insulsa del mito, sino que elimina todos los problemas de manada y, en el caso del hombre, del devenir animal correspondiente: «Deliberadamente, nosotros excluimos de este manual las leyendas sobre transformaciones del ser humano, el liboson, el hombre-lobo». Borges se interesa por los caracteres, incluso por lo más fantásticos, mientras que los brujos saben que los hombres-lobo son bandas, los vampiros también, y que esas bandas se transforman las unas en las otras.¹⁰

Los dos filósofos franceses, partidarios de las ciencias nómadas o menores (incluidos el relato mítico y la leyenda como explicaciones de la historia natural y humana) y contrarios a lo Uno, lo binario o los caracteres que definen una filiación, que es a lo que juega Borges, proponen lo múltiple y sus desbordes, en el sentido de que oponen «la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexuada», y afirman que solo las «participaciones, las bodas contra natura, son la verdadera Naturaleza que atraviesa los reinos [porque] el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo»:¹¹ es decir, las combinaciones heteróclitas no son asimilables a un filium genético ni a una estructura, siempre binaria y arborescente, sino que son rizomáticas, entre-reinos, entre-tipos. Así es cómo procede la naturaleza, contra sí misma.

Deleuze volvió a citar a Borges —ahora en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, de 1985— cuando pretende explicar la existencia de un grupo de cineastas euronorteamericanos a partir de la noción leibniziana de imposibilidad, si bien no les aplicó abiertamente el calificativo de neobarrocos. En el capítulo 6, "Las potencias de lo falso", Deleuze nuevamente cita a Borges y la respuesta que este

¹⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Valencia: Pre-Textos, [1980] 1997), 247.

¹¹ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 147, 248.

habría dado a Leibniz a propósito de la imposibilidad y el tiempo: la tesis de que el pasado puede ser verdadero sin ser necesariamente verdadero. Se trata de explicar el hecho, ahora ligado al problema de la 'verdad', de cómo el tiempo pasado, presente o futuro atenta contra el concepto de 'verdad' que genera una 'potencia de lo falso'. Efectivamente, como hemos dicho, en el neobarroco del siglo XX y XXI nada impide que mundos imposibles converjan en el mismo mundo y tiempo presente. Y, añade Deleuze:

La respuesta de Borges a Leibniz: la línea recta como fuerza del tiempo, como laberinto de tiempos, es también la línea que se bifurca y no cesa de bifurcarse, pasando por «presentes imposibles», y volviendo sobre pasados «no necesariamente verdaderos» [...] La narración deja de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante.¹²

La narración barroca, con sus múltiples mundos convergentes —en que Fang mata, es matado y no mata ni es matado— o con sus tiempos convergentes —donde Fang niño se encuentra con Fang adulto y Fang anciano— hace irrisión del realismo basado en los conceptos de realidad y verdad de la narración clásica de base aristotélica, y entabla una celebración de lo falso, de la potencia creativa y artística de lo falso. Al respecto, Welles en *Fraude* (1974), un documental barroco por excelencia, dice de sí mismo: «soy un charlatán hablando» que edita una película sobre falsificadores.

56

En el libro *El plieque* (1989), Deleuze, leyendo a Borges desde la imposibilidad de mundos en un mismo mundo, explica que: «Un discípulo de Leibniz, Borges, invocaba a un filósofo-arquitecto chino, Ts'ui Pên, inventor del "jardín de los senderos que se bifurcan": laberinto barroco cuyas series infinitas convergen o divergen, y que forma una trama de tiempos que abarca todas las posibilidades»; y cita este pasaje del cuento "El jardín de los senderos que se bifurcan":

Fang, por ejemplo, posee un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang decide matarle. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, los dos pueden salvarse, los dos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, se producen todos los desenlaces, cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.¹³

Como se ve, el jardín de los senderos que se bifurcan borgeano es de inspiración leibniziana, aunque Borges no cite textualmente a Leibniz en su ficcionalización de las series divergentes y convergentes. La explicación que da Deleuze es la siguiente: «Está claro por qué Borges invoca al filósofo chino más que a Leibniz. Pues desecharía [...] que Dios haga pasar a la existencia todos los mundos imposibles a la vez,

¹² Deleuze, *La imagen-tiempo*, 177.

¹³ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 84.

en lugar de elegir uno, el mejor. Y sin, duda, eso sería globalmente posible, puesto que la imposibilidad es una relación original distinta de la imposibilidad o contradicción». ¹⁴ Borges, básicamente ateo, no se adhiere al abogado de Dios y su elección de un mundo entre todos, y prefiere la tesis de Ts'ui Pên, en la que se producen todos los mundos, bifurcaciones y desenlaces simultáneamente.

La desconexión francesa: Deleuze y Ruiz

Resulta extraño que Deleuze nunca cite ni comente ninguna película del chileno Raúl Ruiz en sus reflexiones sobre el cine neobarroco del sistema de adorno, las duplicaciones de la imagen-cristal, las capas de pasado y las puntas de presente (incomposibilidad) que hace en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985). Y es más extraño si se considera que el chileno vivía y filmaba en Francia desde 1974, año en el que va al exilio, luego del golpe de Estado ejecutado por Pinochet contra Allende. Solamente en una nota al pie de página de dicho libro, el francés lo nombra a propósito del tema de «las potencias de lo falso», un artículo de Pascal Bonitzer titulado "L'art du faux: métamorphoses", de Raoul Ruiz. Cahiers du cinema. ¹⁵ Es decir, Deleuze sí leyó algo acerca de Ruiz, pero no existen indicios de que hubiese mirado algunos de sus filmes. De haberlo hecho, seguramente habría apreciado que el chileno concentró en su obra todos los estilemas del cine neobarroco de sus predecesores Welles, Resnais, Renoir, Ophüls, Fellini y Visconti. Estos estilemas se conjugaron en su obra y la hicieron partícipe de las potencias de lo falso, en oposición a las aspiraciones de verdad y realidad, aún en la ficción del realismo clásico de base aristotélica.

Ciertamente, Ruiz, ya en Francia, poco a poco fue atenuando en sus películas la base clásica realista de su etapa chilena (*Tres tristes tigres*, 1968; *Palomita blanca*, 1973; o *Realismo socialista*, 1973), dada su radical crítica a todo el cine de lo que él llama 'teoría del conflicto central' y su diégesis única, continua y repetitiva, en su ensayo "Teoría del conflicto central". ¹⁶ Paulatinamente, fue adentrándose en la forma neobarroca de las bifurcaciones de tiempo subjetivo, las duplicaciones de la imagen cristal y de la incomposibilidad, en sus dos variantes, ya sea de mundos como «irrupción de incomponibilidades en la misma escena [...] allí donde Fang mata, es matado y no matado», ¹⁷ o ya como la irrupción de tiempos en forma de «puntas de presente» o «tres presentes simultáneos implicados en el mismo universo», ¹⁸ como lo plantea en *La imagen-tiempo*, allí donde Fang es niño y es joven y es viejo, nítidamente visible al final de esa obra total que es *El tiempo recobrado* (1999), de Ruiz.

¹⁴ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 85.

¹⁵ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 179.

¹⁶ Ruiz, *Poéticas del cine*, 15.

¹⁷ Deleuze, *El pliegue*, 108.

¹⁸ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 140.

La red latinoamericana: Ruiz y Borges

Michael Goddard, teórico de la obra de Ruiz, definió la estética barroca por «el énfasis del fragmento sobre el todo y la resultante complejidad en la que se da la coexistencia de múltiples niveles en un mismo trabajo, niveles que no son reducibles a un único esquema o perspectiva»;¹⁹ fragmentación y multiniveles que estimamos armonizan sin forzamiento con las bifurcaciones, duplicaciones e imposibilidades sugeridas por Deleuze. Ruiz entró definitivamente en esta zona en los años ochenta con *Zig Zag o el juego de la Oca* (1980), medimetro lúdico que desde el título anuncia lo que vendrá en lo tocante al tema, universo referencial, personajes y trama: juego, mapa, laberinto, sueño y niveles múltiples. H es el personaje protagonista y dentro de una pesadilla es invitado a un juego que lo lleva a adentrarse en un laberinto de lugares y mapas que van ampliándose geográficamente desde un barrio parisino hasta el cosmos entero (mundos). Sueños, juegos, mapas y laberintos y sueños dentro del sueño con confusión final recuerdan al Borges neobarroco, pues, como argumenta Gamarro, «si Borges abjura y se aleja de la escritura barroca, lo hace para profundizar su filiación barroca en el plano de las ficciones barrocas»;²⁰ es decir, en los juegos no de la frase o la metáfora, sino de la estructura, de la simultaneidad de todas las bifurcaciones y desenlaces posibles. En la película de Ruiz aparece la imagen de una mano que desde el cielo lanza los dados, imagen que contradice la idea de Einstein de que el azar no existe y que Dios no juega a los dados, como el Dios de Leibniz, que tuvo que elegir un mundo entre todos los imposibles. La imagen equivale a decir que esta ficción invierte tal premisa, ya que H se desplaza entre geografías y astronomías según el azar que le depara cada coup de dés, y esto es posible porque en el neobarroco pueden concurrir varios mundos, sueños o series divergentes en un solo mundo (del durmiente): hay una continuidad entre esos mundos porque todos están implicados.

58

Hemos dicho que Ruiz se conecta con Borges porque recurren a los juegos, sueños, mapas y laberintos, identidad estética que conectaría a los dos con Leibniz y su concepción barroca²¹ de la infinidad de mundos posibles, aunque lógicamente imposibles los unos con los otros (en un mundo no pueden existir Adán pecador y Adán no pecador, por eso a la existencia, para Leibniz, solo pasa el mundo en que Adán peca). Y ya hemos dicho también que Deleuze mantiene la tesis de que Borges es un discípulo de Leibniz porque deriva su poética de la filosofía

19 Michael Goddard, *The cinema of Raúl Ruiz. Impossible cartographies*. (New York: Columbia University, 2013), 6.

20 Carlos Gamarro, *Ficciones barrocas*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011), 41.

21 Barroca porque Leibniz rompe con la idea platónica de dos mundos o de nuestro mundo como «reflejo de un mundo absoluto más profundo», y plantea una infinidad de mundos posibles «imposibles los unos con los otros», de los que Dios ha elegido uno, el mejor. Pero en la ficción neobarroca, deslindada de la razón teológica leibniziana, esos varios mundos conviven perfectamente en la misma escena o en un mismo mundo.

y teología del filósofo alemán. En Leibniz, Dios debió elegir, bajo el principio de razón suficiente y sus premisas de perfección, bondad y sapiencia infinita inherentes a la divinidad, un mundo entre la infinidad de los mundos posibles (el más dotado de realidad, incluso con sus condenados y pecadores), y eligió nuestro mundo. Al contrario, Borges y Ruiz, ya sin coacción teológica o sin la presión de la razón suficiente divina, en sus ficciones hacen pasar a la existencia todos los mundos posibles y la incomposibilidad mundo/temporal de esos mundos y tiempos no les impide habitar el mismo mundo o un mismo presente, ninguno es mejor, ninguno es peor, basta con que haya entre esos mundos posibles divergencias y convergencias. Dios juega con reglas, pero Borges y Ruiz no, por eso la mezcolanza de historias bifurcantes que se desarrollan en series divergentes en mundos imposibles.²²

Ruiz cierra el círculo

El parentesco estético entre Leibniz y Borges (y con Deleuze, a propósito del concepto de tiempo imposible) lo planteó el mismo Raúl Ruiz en su ensayo "Imágenes de imágenes", del libro *Poética del cine I*, con una prosa atropellada, digresiva y erudita, cuando explicó:

El mundo se ha vuelto un lugar; tiene, pues lugar. Es cierto que nos queda el tiempo, y que allí quedan cosas por explorar. Es preciso establecer nuevas conexiones entre acontecimientos ubicados en épocas diferentes. Poco a poco el tiempo lineal o cronológico es reemplazado por la yuxtaposición de acontecimientos ocurridos en tiempos y lugares distintos del planeta [...]. Esa exploración del tiempo producirá cada vez más proposiciones anacrónicas, del estilo de las que insinuaba el jesuita Antonio Vieira en su *Historia del futuro*.²³

59

Estas rupturas del tiempo cronológico, de proposiciones anacrónicas o yuxtaposición de acontecimientos distintos y distantes en el tiempo se parecen o hacen eco de la imposibilidad temporal leibniziana. Aunque Ruiz tampoco usó la palabra 'barroco' ni citó a Leibniz, convocó a un poeta barroco como Antonio Vieira y se adhirió a la tesis borgeana de que el mundo:

22 Deleuze explica mejor la relación entre Leibniz y Borges al poner de por medio la teoría de los juegos y el laberinto de Leibniz, y al establecer la diferencia fundamental entre barroco y neobarroco, sobre la base de que Leibniz (barroco) tuvo que hacer elegir a su Dios un mundo de entre todos los imposibles, mientras Borges y sus pares neobarrocos, entre ellos, Ruiz, sin presión teológica, eligen y ficcionalizan todos los mundos imposibles. Véase también: Gilles Deleuze. 1980. *Cours sur Leibniz*. Vincennes.

23 Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, 69-70. Al inicio mismo de *Historia do Futuro* ([1718] 1995), el jesuita Antonio Vieira recoge y a su manera plantea la idea de la imposibilidad de Leibniz, cuando afirmó que en la 'eternidad' de Dios «todos los futuros le son presentes», y por extensión también los pasados; es decir, en la temporalidad de la divinidad confluyen finalmente pasado, presente y futuro humanos.

Es un mundo del que se han tirado muchas copias. Habría, pues, una cantidad infinita de mundos. Pero como la naturaleza comete errores, alguna de esas copias serían defectuosas: en ciertos mundos habría páginas en blanco; otros no tendrían sino una página repetida al infinito; otros, por fin, solo presentarían defectos menores: una botella de Coca Cola de más, una sinfonía de Beethoven de menos.²⁴

El parentesco con el texto final de la *Teodicea* es palpable respecto a los varios mundos/tiempos imposibles, porque en un mundo Adán peca y en otro no peca, en uno es niño, en otro es joven y en otro es viejo, y así, todas las variaciones de mundos posibles, con detalles de más o de menos. En el mediometraje, *Zigzag*, Ruiz lleva al cine este sistema barroco de varios mundos imposibles, de sueños en forma de mapas, cada uno de los cuales varía de tamaño y forma, por lo que el protagonista avanza azarosamente en un modelo estructural textual complejo con que Leibniz cierra su *Teodicea* (1710), el que incluye encajonamiento de narraciones, cambio de narradores, la alegoría del Palacio de los Destinos, la alegoría de la pirámide de todos los mundos posibles y hasta un soñador (Teodoro). Pero en Leibniz, ni Dios ni Teodoro se equivocan o se extravían, aunque duden, como sí lo hacen Don Quijote, Segismundo, Sexto o H. Con propiedad, Deleuze argumentó que ese fragmento de la *Teodicea* es un modelo del relato barroco.

60

Dos películas neobarrocas de Ruiz

Manuel en la isla de las maravillas (1984), de Ruiz, es una historia que también está estructurada sobre una proliferación de mundos/tiempos de la imposibilidad. El narrador empieza diciendo «mi nombre es ahora, las historias que cuento ocurren todos los días, terminan a cada instante y recomienzan pasado mañana; dicen que debo llegar a lugares a los que nunca iré, es por eso que prefiero contarlas en el futuro». Nuevamente, identificamos tanto la imposibilidad de varios mundos posibles conectados y a la imposibilidad de varios tiempos o puntas de presente de varios tiempos en un mismo presente. A la manera de "El Otro" borgeano, esta película muestra a dos niños de 7 y 14 años que son la misma persona, pero que habitan en mundos distintos conectados entre sí. Todo comienza cuando el niño delira que un día, en lugar de ir a la escuela se desvía por un camino que lo lleva a una cueva —evidente cita de la cueva de Montesinos cervantina—, donde puede cumplir todos sus deseos, pero en el futuro, a la edad de 14 años. Allí, en ese otro mundo y edad, todo es posible porque a su vez viaja por varios mundos que lo ayudan a corregir las consecuencias de las travesuras que ha cometido en el mundo y edad reales. En este punto, se lo podría emparentar incluso con Cortázar, experto en crear «pasajes, pasadizos, galerías, puentes, puertas y vasos comunicantes que permiten pasar de un

24 Ruiz, *Poéticas del cine*, 64.

plano al otro sin viaje, casi sin esfuerzo». ²⁵ Estos puentes o tránsitos entre mundos distintos y distantes, pero sin viaje, poseen su equivalente en la noción de *Il ponte* que ha acuñado el propio Ruiz:

En mis proyectos intento pasar de un mundo a otro usando una técnica que la Venecia barroca llamaba "Il Ponte", una manera de producir agentes anamórficos que juegan con los cuatro niveles de la retórica medieval: el nivel literal, el alegórico, el ético y el anagógico. Pero también uso otros dispositivos retóricos: las siete vías de Abulafia, o simplemente palabras cruzadas. Solo que en vez de tratar de leer los cuatro niveles al mismo tiempo, el objetivo es pasar constantemente de un nivel a otro. ²⁶

Esos otros niveles son otros tantos mundos futuros imposibles, pero conectados: el niño está en su lecho, a los siete años, fingiendo una fiebre, como lo sabremos al final, para no ser castigado.

En 1986, Ruiz efectuó otra declaración de principios neobarrocos con la película *Mémoire des apparences (La vida es un sueño)*, una muy personal y libre adaptación de *La vida es sueño* calderoniano, en clave de imposibilidad de varios mundos/tiempos posibles que convergen en un mismo mundo y tiempo presente. Se trata de una adaptación libre porque retoma la obra, el tema y algunos fragmentos de la trama original para contar la historia del profesor Ignacio Vega en dos tiempos: 1974, año en que fue obligado a memorizar 15 000 nombres y direcciones de miembros de la resistencia chilena, para lo cual usó como método mnemotécnico los versos de la pieza de Calderón; detrás de cada verbo, metáfora y estrofa escondió nombres, direcciones y operaciones militares. Cuando cae en una emboscada se ve obligado a olvidarlo todo. Veinte años más tarde, 1994, en Valparaíso, se encuentra con alguien que le pide rememorar la información cifrada, pero no puede. Por azar, regresa a la sala de cine de su infancia, donde, casualmente, se proyecta el mismo filme que hace veinte años. Allí, frente a esa vieja película, se desencadena de pronto un torrente de rememoraciones hasta alcanzar una verdadera imposibilidad mundo/temporal (niñez, época militante y presente) e indiscernibilidad entre el mundo de la película, el de su realidad (sala de cine o mundo objetivo) y su consciencia que rememora (mundo subjetivo).

61

Retorno a la fuente: Cervantes

Hemos advertido que Deleuze enraizó sus argumentaciones sobre la imposibilidad del relato barroco en un filósofo del siglo XVII, y desde allí leyó a Borges, y hemos advertido también que esa red de conexiones imposibles incorpora a Ruiz. Pero, acaso, para ir a la fuente (si la hay) de esta cámara de eco barroca, no

²⁵ Gamarro, *Ficciones barrocas*, 64.

²⁶ Ruiz, *Poéticas del cine*, 101.

está por demás aclarar que antes de Leibniz, Cervantes –en el capítulo XXIII de la segunda parte de *El Quijote*– al contar la aventura del descenso de Don Quijote a la cueva de Montesinos, puso ya en una narración esta convergencia de mundos y tiempos, y estableció tránsitos entre mundos y tiempos distintos y distantes. En efecto, en la narración don Quijote relata lo que vivió en el lapso de lo que él supone que fueron tres días y sus noches, mientras Sancho asegura que estuvo apenas una hora dentro de la cueva; estamos ante un viaje al pasado, o mejor, una convergencia de pasado y presente y de un mundo real y un mundo encantado. Es una convergencia de mundos tan extrema a tal punto que permite que Don Quijote pueda ver allí, en la cueva de Montesinos, por primera y única vez a Dulcinea; los personajes del mundo y tiempo pasado convergen con el mundo ficticio de Dulcinea, ese ser que solo vive en la cabeza del Caballero de la Triste Figura. No importa si este encuentro de mundos y tiempos ocurre dentro o fuera de la cabeza de Don Quijote; lo que cuenta es el cruce indiscernible del mundo de los vivos, el mundo de los muertos y el mundo imaginario, sumado al elemento temporal de los quinientos años.

El Quijote de Orson Welles

62

Para terminar esta red de conexiones, que amenaza con desbordar y enredarse, solamente quisiéramos comentar rápidamente tres ejemplos de imposibilidad cinematográfica en otros autores. El primero de ellos se evidencia en el fundador del neobarroco cinematográfico, Orson Welles. Giorgio Agamben, al final de *Profanaciones* (2005), en un brevísimo ensayo de apenas veinticinco líneas titulado "Los seis minutos más bellos de la historia del cine" elogió un fragmento filmico de seis minutos que no está en la versión que conocemos de Don Quijote de Orson Welles (1992), montada por el cineasta español Jesús Franco a partir del filme que Welles rodó en España como homenaje al barroco español. La película como tal ya es una danza de cruces o pliegues entre mundos y tiempos, entre documental y ficción, pues el cineasta Welles aparece en ella filmando el mundo español, y entre sus protagonistas están Don Quijote y Sancho Panza. Inusitadamente, estos dos personajes abandonan su ficción y su rodaje, y van a caminar por las calles de la España de los años franquistas. Sancho es el personaje principal, quien en sus paseos conoce el agitado mundo moderno, con sus fiestas multitudinarias, autos, televisores, telescopios, cines. Hay una escena en que Sancho se cruza con Welles; en otra, Don Quijote y Sancho miran a la cámara de la película que se está filmando sobre *El Quijote*, y maldicen a la máquina de cine que ha convertido «las verdades en falsedades, y las falsedades en verdades».

En esas aventuras por la ciudad, Sancho pierde a Don Quijote y comienza a buscarlo frenéticamente. En la versión de Jesús Franco, Sancho encuentra a su amigo prisionero en una carroza, pero en la versión de seis minutos que comenta Agamben, a Sancho le informan que su amo está en un almacén; así que entra a un cine, en plena proyección de una película, y lo encuentra mirando una película de caballeros de capa

y espada. Sancho, en medio de las protestas del público adulto, se sienta junto a una niña, quien le ofrece un chupete al tiempo que le indica cómo debe usarlo. En la galería, un grupo de niños también mira la película. La cámara, con todos los estilemas wellesianos, nos muestra cómo la expresión del rostro de los dos insólitos espectadores va cambiando de la alegría a la angustia y luego a la desesperación. Y cuando en la pantalla se ve a una princesa en peligro (cfr. la conexión con el retablo de Maese Pedro cervantino), don Quijote no resiste la tensión, se levanta, desenvaina su espada, sube al escenario, se acerca a la pantalla, y en medio de las protestas del público y el aplauso de los niños, comienza a destrozarse la tela de la pantalla en una fiera batalla que termina con todo el público huyendo despavorido de la sala.

¿Qué ha pasado aquí, respecto al tema que nos interesa? Ciertamente, es una cita o una parodia del capítulo XXI, de *El Quijote*, en el que el Caballero de la Triste Figura confunde realidad y ficción y destroza el teatrino de Maese Pedro en la escena en que la princesa Melisandra está en peligro. Pero, además, está la imposibilidad, el viaje sin viaje que han hecho unos personajes de una novela del siglo XVII hasta aparecer en una película del siglo XX; y luego está otro tránsito que hacen de la ficción al documental o a la vida real que construye una película documental, de allí a una sala de cine, y de allí a la película que se proyecta en esa sala de cine.

El segundo ejemplo involucra al cine latinoamericano, y lo hallamos en dos películas: *Yo, la peor de todas* (1990), de María Luisa Bemberg, y *La nación clandestina* (1989), de Jorge Sanjinés. En la primera, hay una escena en que se cumple la imposibilidad de tipo temporal. En ella, Juana, que ha debido ir a atender a su madre moribunda, recuerda un pasaje de su niñez en la que Ella aparece como una niña de nueve años vestida con ropas masculinas. La escena transcurre con dos cortes de montaje y no con plano secuencia, como el resto de la película. Lo destacable aquí es que Juana adulta está en el primer plano, hacia la izquierda, y desde allí mira a su madre en el lecho, hacia la derecha, y platica con la niña Juana, que está hacia el centro y al fondo del plano; la escena se cierra con la Juana niña diciéndole directamente a la Juana adulta, ahora sí en plano secuencia: «como no pude disfrazarme de hombre, me disfracé de monja». Así, en una misma escena y en un mismo plano y con profundidad de campo confluyen dos tiempos, pasado (Juana niña) y presente (Juana adulta). En esta coexistencia imposible de tiempos divergentes se cumple la fórmula propuesta por Deleuze en su variante temporal de puntas de presente: «simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable»,²⁷ allí donde Fang es niño y Fang es joven y Fang es adulto; donde Juana niña habla con Juana adulta.

Un antecedente casi coetáneo de este tipo de composición lo hallamos en el cineasta boliviano Jorge Sanjinés, quien lo denomina plano secuencia integral, debido al extenso uso colectivista del tiempo subjetivo y del plano secuencia que emplea en su película *La nación clandestina* (1989):

27 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 139.

La cámara adopta múltiples puntos de vista dentro de la secuencia; por ejemplo, si comienza por ser el punto de vista subjetivo del actor que recuerda algo, se convertirá en el instrumento descriptivo de esa memoria. En el mismo plano podrá adoptar un punto de vista ajeno a esa reconstrucción y al propio punto de vista subjetivo para situarse interpretando la visión colectiva de otros personajes que llegan al escenario violentando la mirada del individuo que recordaba, eliminando todo rastro de su memoria o incorporándose a ella violentando tiempo y espacio.²⁸

Esto significa que, de los cien planos secuencia de la película boliviana, cuatro se acercan al imposible temporal de Bemberg; es decir, en un mismo plano secuencia con profundidad de campo convergen el presente y el pasado para sugerir el tiempo subjetivo de un recuerdo que muestra en el mismo plano al personaje que recuerda y la escena recordada. En *La nación clandestina* esa composición compleja muestra al personaje protagonista, Sebastián Mamani, quien desde el primer término y en primer plano mira su pasado, que está en segundo término, hacia el fondo. Sanjinés emplea esta composición en 1989, un año antes que Bemberg,²⁹ con el fin de «dar representación a una serie de elementos de la cosmovisión andina: el tiempo circular —a través de un paneo o travelling, el pasado y el presente coexisten— y la vincularidad estrecha entre el ser humano y la Naturaleza».³⁰ Mientras el boliviano le otorgó a la imposibilidad un alcance identitario, Bemberg recurrió a la misma composición, de plano secuencia y profundidad de campo, para mostrar la vida personal de una monja en un convento y el tiempo subjetivo de un recuerdo de su infancia.

64

Nos habíamos propuesto exponer y discutir la manera en que una red de conexiones o cámara de eco barroca posibilitaba establecer diálogos entre autores que, sin haberse cruzado por los caminos de la historia, establecieron un sistema conceptual y de praxis artística o cinematográfica en tanto herederos de la estética narrativa del siglo XVII. Analizando varias películas del cine neobarroco, hemos trazado el mapa de ese sistema de espejos en que se reflejan y conectan teorías, escenas y planos de dichos autores. Todo esto como un gesto muy propio de la parodia barroca y su tendencia a la intertextualidad sin medida. Pero, principalmente, ha sido el concepto de imposibilidad —de mundos y tiempos simultáneos— el que ha servido como hilo conductor de una forma estética que de Cervantes a Welles

28 Jorge Sanjinés, "El plano secuencia integral". *Revista Cine Cubano*, 125, La Habana: ICAIC, 1989, 65-73.

29 Esta convergencia imposible de tiempo presente y pasado en un solo plano sostenido, en el que un personaje mira su pasado en el mismo plano sin corte (dos espacio-tiempos en el mismo plano), complejiza lo que ya hicieron dos neobarrocos italianos, Visconti en *Las noches blancas* (1957) y Antonioni en *The passenger* (1975), esta vez usando un travelling sin corte para ir del presente al pasado o viceversa.

30 Manuel Aimaretti, "Mirada-Límen y memoria heterogénea". En *Acerca de la nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989). *Secuencias-42*, Buenos Aires: UBA, 2015, 132.

hemos visto pasar por Leibniz, Deleuze, Borges y Ruiz, y de allí al cine neobarroco de América Latina. Incomposibilidad como la formulación o clave de bóveda que nos sirve para entrar y comprender esas escenas aparentemente inexplicables (desde la visión del cine clásico realista y unidiegético), en que un mismo personaje aparece hablando con su niñez o mirando la escena que recuerda, como ocurre en *Yo, la peor de todas* y *La nación clandestina*. Estos son los juegos de la estética neobarroca y su tendencia a plegar y mezclar planos ontológicos distintos y cronotopos distantes en una misma escena o mismo plano cinematográfico.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Aimaretti, Manuel. "Mirada-Límen y memoria heterogénea". En *Acerca de la nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989). Secuencias-42, Buenos Aires: UBA, 2015.
- Cervantes, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha*. Barcelona: Nauta, [1605-1615] 1990.
- Deleuze, Gilles. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, [1980] 1997.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, [1985] 2007.
- . *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Goddard, Michel. *The cinema of Raoul Ruiz. Impossible Cartographies*. London and New York: Columbia University Press, 2013.
- Leibniz, Gottfried. Teodicea. *Ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*. Trad. Patricio de Ascárate. Madrid: Casa Editorial de Medina, [1710] 1877.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2014.
- Sanjinés, Jorge. *El plano secuencia integral*. Revista Cine Cubano, 125, 65-73. La Habana: ICAIC, 1989.
- Sarduy, Sarduy. *Obra completa*, Tomo II. San José: Universidad de Costa Rica [1972] 1999.
- Vieira, Antonio. *Historia do Futuro*. Edición electrónica de Richard Zenker ([1718] 1995). Disponible en: http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/Futuro_I.pdf.