

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

El cuerpo opulento

Religión y erotismo en el cine neobarroco de América Latina

Galo Torres Palchisaca

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2022

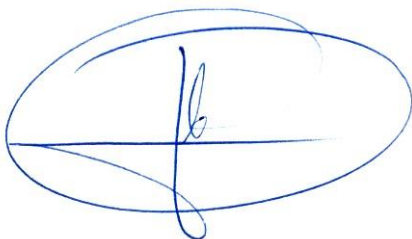


Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Galo Torres Palchisaca, autor de la tesis “El cuerpo opulento: religión y erotismo en el cine neobarroco de América Latina”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

6 de noviembre de 2022



Resumen

Esta investigación estudia las relaciones estilísticas y estructurales entre la estética barroca y neobarroca y el cine latinoamericano para lo cual analiza de diez películas producidas en la región entre 1976-2009. Teóricamente parte de la construcción de los conceptos de cine neobarroco, cuerpo opulento y eros neobarroco creados sobre la base de teorías de autores como Deleuze (1985, 1989), Sarduy (1972, 1974), Echeverría (1989), Plasseraud (2007) y Gamarro (2012). Metodológicamente, para el análisis de las películas, se emplean las propuestas del estructuralismo (Chatman, 1980), de la historia/discurso, los estudios sobre el tiempo en el cine de Deleuze (1985) y los análisis de la escenografía (espacio cromático, arquitectónico y fílmico) de Gentile, Díaz y Ferrari (2011). El estudio pretende demostrar la existencia de la categoría de películas neobarrocas caracterizadas por la irreverencia y la antimoralidad; cuya dramática y la dramaturgia están unidas por la persistencia del tema erótico/religioso o *cuerpo opulento*, que tendría una intención antirreligiosa/profanatoria en tanto eros neobarroco. En el plano estructural, su estructura difiere del formato clásico y moderno del tiempo subjetivo.

Palabras clave: cine neobarroco, cuerpo opulento, eros neobarroco

Abstract

This research studies the stylistic and structural relations between Baroque and Neo-Baroque aesthetics with Latin American cinema, for which it analyzes ten films produced in the region between the years 1976-2009. It theoretically starts from the construction of the concepts neo-baroque cinema, opulent body and neo-baroque eros, which are created on the basis of theories by authors such as Deleuze (1985, 1989), Sarduy (1972, 1974), Echeverría (1989), Plasseraud (2007) and Gamero (2012). For the analysis of the films, the following proposals will be used: structuralism (Chatman, 1980), history and speech, Deleuze's studies on time in cinema (1985) and the analysis of scenography (chromatic, architectural and filmic space) by Gentile, Díaz and Ferrari (2011). This study wishes to demonstrate the existence of neo-baroque films that are characterized by irreverence and anti-morality, and united with each other, according to the dramatic and the dramaturgy, by the persistence of the erotic and religious theme or opulent body, which would have a critical anti-religious and profane intention as neo-baroque eros. On the structural level, the structure differs from contemporary films of classic and modern format of subjective time.

Key words: neobaroque cinema, opulent bodie, neobaroque eros.

A Verónica, Irene, Francisco y Luciana,
por siempre y un día más.

Agradecimientos

El yo no existe, es una ficción o una metáfora, a lo sumo una costumbre o una función gramatical. Somos una multitud. Y cuando escribimos lo hacemos en plural. Los autores que citamos así lo reclaman. Pero en este coro es urgente mencionar ciertos nombres para agradecer y homenajear. A Fernando Balseca, por su efectiva conducción desde la sala de máquinas y la proa. A Santiago Cevallos, por sus pacientes, dedicadas y rigurosas lecturas del manuscrito. A Gloria Riera Rodríguez, que sacudió y limpió el texto.

Tabla de contenidos

Introducción.....	17
-------------------	----

Capítulo primero

Neobarroco y cine

1. El neobarroco se encuentra con el cine.....	35
2. Cine neobarroco y cuerpo opulento	50
3. Variaciones del cine neobarroco: lo llano y lo lleno.....	50
4. Neobarroco llano: clásicos y neobarrocos. <i>La pasión de Michelangelo</i> (2013), un neobarroco de primer grado	54
5. <i>Madeinusa</i> : un neobarroco festivo en los Andes.....	71

Capítulo segundo

Neobarroco llano: modernos y neobarrocos

1. Cine moderno y neobarroco.....	93
2. <i>La mansión de Araucaíma</i> (1986) y el neobarroco tropical	94
3. <i>Santa sangre</i> (1989): neobarroco y triángulo edípico.....	120
4. <i>Yo, la peor de todas</i> (1989) y el neobarroco conventual	150

Capítulo tercero

El cine neobarroco llano

1. Cine y mundos posibles	207
2. <i>Deseos</i> (1977): un laberinto neobarroco de pasiones	214
3. <i>Barroco</i> (1989): todos los tiempos posibles	244
4. <i>Combat d'amour en songe</i> (2000) o el neobarroco de los sueños	275
5. <i>Blak Mama</i> (2010): el neobarroco popular y festivo	312
Conclusiones.....	337
Lista de referencias.....	347

Lista de figuras

- Figura 1.** Toma en primer plano de la mirada del cura a los genitales del joven. Imagen de *La pasión de Michelangelo* ----- 60
- Figura 2.** Plano en claroscuro en la que el limeño desflora a la joven inmaculada. Imagen de *Madeinusa* ----- 85
- Figura 3.** El jesuita sobre Ángel exhibiendo las cicatrices de la autoflagelación. Imagen de *La mansión de Araucaíma* ----- 106
- Figura 4.** Concha, la sacerdotiza, es poseída por Orgo. Imagen de *Santa sangre* ----- 135
- Figura 5.** Plano en claroscuro en que María Luisa besa a Juan. Imagen de *Yo, la peor de todas* ----- 167
- Figura 6.** Plano secuencia en que la joven y futura Madre del Mesías se apresta a ser sodomizada por unos de sus apóstoles. Imagen de *El evangelio de las maravillas* ---- 194
- Figura 7.** Plano en que Merceditas Toledo, vestida de tules y traje eclesiástico, se entrega al acto onanista. Imagen de *Deseos* ----- 229
- Figura 8.** Toma en escorzo frontal de cuando la novicia rebelde se desintegra y deja sus ropajes eclesiásticos empapados en sangre. Imagen de *Barroco*----- 260
- Figura 9.** Plano en claroscuro del encuentro entre el seminarista y Lucrecia en el Castillo de los sueños. Imagen de *Combate de amor en sueños*----- 299
- Figura 10.** Plano del momento en que la Virgen María (Virgin Wolf) sale de su traje eclesiástico para entregarse a la fiesta erótica de Las danzas takis. Imagen de *Blak mama*----- 323

Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir,
erotismo en tanto actividad puramente lúdica.
SEVERO SARDUY (1974)

Introducción

Desperdicio en función del placer
SEVERO SARDUY (1974)

El barroco y el neobarroco gozan en este estresiglos de inusitada actualidad, acaso comparable al revival que dicha estética tuvo a inicios del siglo XX. Así, en áreas de creación y reflexión tan diversas como la filosofía, la cultura, la historia, la literatura y el arte, el neobarroco –como actualización del barroco– no deja de ser invocado, al punto de que, desbordando su estricto sentido estético y poético, se ha convertido en una categoría explicativa de la cultura contemporánea. En ese sentido, el neobarroco se ha constituido en mirador alternativo de la denominada posmodernidad euronorteamericana bajo el sintagma *la era neobarroca* acuñado por Omar Calabrese, para quien “muchos importantes fenómenos culturales de nuestros tiempos están marcados por una ‘forma’ interna específica que puede evocar el barroco” (1989, 31). Dicha actualidad también se extiende a la cultura latinoamericana, distinta, por cierto, de la visión posmoderna, ya que para nuestro continente el neobarroco es postulado como una suerte de “modernidad” alternativa (Chiampi 2000; Echeverría 1998), debido a que sus raíces se hunden en el barroco colonial de los siglos XVII y XVIII.

Es en la literatura y en los estudios literarios sudamericanos donde su protagonismo resulta más palpable y fecundo, pues los creadores neobarrocos y sus comentaristas forman parte de esta significativa constelación neobarroca. En esta están Borges, Lezama, Sarduy, Guimarães Rosa, Posse o Sánchez en la narrativa, y también los más de veinte poetas neobarrocos reunidos en la antología *Medusario* (1997). Y están las teorizaciones sobre esas obras propuestas por Irlemar Chiampi, Gustavo Guerrero, Santiago Cevallos o Carlos Gamerro, o incluso por los mismos poetas y narradores que reflexionan sobre el neobarroco contemporáneo. Del campo teórico destacamos el estudio de 2011 de Carlos Gamerro, cuyo sugerente título es *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Filisberto Hernández*. A año seguido, el crítico ecuatoriano Santiago Cevallos publica *Barroco, marca de agua de la narrativa latinoamericana* (2012), resultado de su tesis doctoral, estudio en el que incluye a Borges, Lezama y Onetti, y también al narrador ecuatoriano Pablo Palacio, como partícipes de la marca neobarroca.

El cine tanto anglosajón como latinoamericano no ha escapado a esta onda expansiva e inusitada actualidad del neobarroco, si bien todavía en una dimensión marginal. Como antecedente clave están las teorizaciones de Gilles Deleuze ([1985] 2007), quien dentro del cine moderno o imagen-tiempo destaca las películas que usan lo que llama *sistema de adorno*, las *duplicaciones* de la *imagen-cristal* (espejos, travestismo, construcción en abismo) y la *imposibilidad*, presentes en Welles (*Ciudadano Kane*), Fellini (*8½*), Renoir (*Las reglas del juego*), Resnais (*El año pasado en Marienbad*) y Visconti (*Senso*). Pero Deleuze, no obstante filiar a Welles al barroco histórico, no emplea el concepto de cine neobarroco. Sí lo usa Antonio Domínguez Leiva quien propone ya un barroco cinematográfico, y habla de unos “ingredientes barrocos” adaptados al lenguaje cinematográfico, detectables en los decorados y trucajes visuales de Méliès, que llegarían hasta la turbulencia de las formas espectaculares de filmes-concierto y de ciencia ficción como *Blade Runner*, *The Matrix* o toda la obra de Peter Greenaway ([2004] 2013, 1224-1238). Para el caso del cine latinoamericano, recordemos lo que analiza Sarduy sobre el valor metafórico de la sobreimpresión (superposición de dos o más imágenes) en las películas de Torre-Nilsson o de Rocha ([1972] 1999).

Carlos Gamerro, en la citada *Ficciones barrocas*, incluye un breve apartado acerca de las versiones cinematográficas de narraciones neobarrocas de Borges, Bioy Casares o Cortázar. Quizás el ejemplo más contundente sobre la expansión de la estela neobarroca en el cine suponga el conjunto de estudios que Christine Buci-Glucksmann (*Conversaciones con Raúl Ruiz*, 2003), Emmanuel Plasseraud (*Cinéma et imaginaire baroque*, 2007), Richard Bégin (*Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, 2008), Monika Kaup (*Neobaroque in the Americas. Alternative Modernities in Literature, Visual Art and Film*, 2012) y Michel Goddard (*The cinema of Raúl Ruiz. Imposible cartographies*, 2013) le dedican a la obra cinematográfica del chileno Raúl Ruiz, radicado en Francia desde el golpe de Estado de 1973, y asumido como el cineasta neobarroco por excelencia, ya que mirar uno de sus filmes es “hundirse en los dédalos barrocos de una narración a la vez laberíntica y torturada”.¹ Un reciente trabajo que viene del medio académico es el estudio de Karolina Romero, *El neobarroco como forma de lo político en el cine de los años ochenta en América Latina* (2017), en el que la autora califica como neobarrocas películas de varios países latinoamericanos: *Hombre marcado*

¹ En el original francés: “sombre dans les dédales baroques d’une narration à la fois labyranthique et torturé” (Bégin 2009, 7). En adelante, todas las traducciones del francés, portugués e inglés serán nuestras.

para morir, *La nación clandestina*, *Un muro de silencio* y *La mansión de Araucaíma*. Insistimos en que, no obstante, el citado despliegue de los estudios sobre cine neobarroco, aquel no se compara con la teorización que ocurre en otras áreas de la creación artística.²

En tal virtud, el ámbito de nuestra investigación es bastante acotado comparado con la indicada vastedad de los estudios e influencia del barroco y neobarroco en este entresiglos. Nuestro estudio se enfoca en el encuentro entre la estética neobarroca y la producción fílmica de América Latina y, más concretamente, en aquellas obras que han dramatizado el tema religioso/erótico.³ Para tal fin, partimos de un *corpus* fílmico emparentado por una forma o unos principios formales neobarrocos y sus respectivas categorías estilísticas que se concretan en torno a un tema que los atraviesa: lo religioso/erótico. Esta premisa supone dejar fuera las películas neobarrocas que no se ajustan a dicho tema.

Nuestro interés por la relación entre neobarroco y el cine latinoamericano comenzó a gestarse hace varios años, al constatar el fenómeno cinematográfico que vinculó a la literatura y a las películas de los años ochenta y noventa. En aquellas décadas, tras el declive del llamado Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta, películas como la brasileña *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra; las colombianas *Carne de tu carne* (1983), de Carlos Mayolo; *Milagro en Roma* (1988), de Lisandro Duque, y *Del amor y otros demonios* (2009), de Hilda Hidalgo;⁴ la mexicana *Como agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau; la argentina *El lado oscuro del corazón* (1992), de Eliseo Subiela; la boliviana *El día en que murió el silencio* (1998), de Paolo Agazzi o la mexicana *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), de Arturo Ripstein, entre muchas otras, lograron trasladar al cine el éxito editorial del *realismo maravilloso americano*.⁵

² Minoritario todavía porque el terreno de la teoría sobre el barroco, el neobarroco y el cine no se podría comparar con la abrumadora abundancia de los estudios literarios. Vista en conjunto, la onda expansiva apenas ha comenzado a arribar al cine. Quizá el libro *Cinéma et imaginaire baroque* (2007), de Emmanuel Plasseraud, sea el intento más panorámico de definir algo que se puede llamar *cine neobarroco contemporáneo* euronorteamericano. Pero en ese libro, salvo la presencia del chileno Raúl Ruiz, no hay referencias a un neobarroco cinematográfico latinoamericano.

³ No pretendemos estudiar una corriente, una escuela y menos todavía un “género” cinematográfico de América Latina. Como se podría verificar en cualquier libro de historia del cine, muy difícilmente en ellos aparece el término *neobarroco*, menos en los libros dedicados a los géneros cinematográficos. Ejemplar al respecto es Xavier Robles (2010). *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. México: UNAM, libro en el que nunca se menciona un cine neobarroco como género cinematográfico.

⁴ Ese mismo año se estrenó *El amor en los tiempos del cólera* (2007), de Mike Newell, producida en Estados Unidos. Como se recordará, la novela *Del amor y otros demonios* también dramatiza el tema del amor, deseo y religión y, en esta historia, el ideal ascético o moral triunfa sobre el deseo.

⁵ Irlemar Chiampi, en su libro *O realismo maravilhoso*, prefiere emplear la noción de *realismo maravilloso americano* y no de *realismo mágico* para designar a aquellas novelas que funcionan por

Dichas películas, que constituyeron una suerte de realismo maravilloso cinematográfico, lograron, con relativo éxito, adaptar y llevar al lenguaje-cine las novelas a la vez realistas e hiperbólicas. Al comprobar que las historias maravillosas y los personajes encantadores de Rulfo, Carpentier y García Márquez sedujeron a productores, realizadores y espectadores latinoamericanos y del mundo entero, planteamos un par de preguntas que mueven esta investigación: ¿había receptado el cine latinoamericano, en alguna medida, la estética neobarroca como lo había hecho con el realismo⁶ y el realismo maravilloso literarios?, ¿había películas que se podrían alinear a un cine neobarroco y ser los correlatos de la narrativa neobarroca?

Por lo dicho, esta investigación pretende circunscribir y relacionar entre sí aquellas películas que, al margen o en diálogo con las fuentes literarias, se acoderaron a los principios estéticos y procedimientos del barroco, estilemas que pesquisamos en los filmes tanto en su estructura dramática (la historia contada en la película que se define en el guion literario) como en su dramaturgia (el discurso o lenguaje cinematográfico con que se cuenta la historia y que se define en el guion técnico). Dicho de otro modo, pretendemos estudiar y analizar los correlatos fílmicos de la poética neobarroca de Borges, Carpentier, Lezama y Sarduy, del neobarroco y sus rasgos, pero devenidos película, narración audiovisual. El ámbito de nuestra indagación es el *neobarroco cinematográfico*, o de los principios que del neobarroco actual –heredero del barroco histórico que Deleuze define como “pliegue que va hasta el infinito” y su “sistema luz-espejo-punto de vista-decoración” (1989, 11 y 42)– habrían pasado al dispositivo fílmico durante las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI. Y para acotar aún más, elegimos películas unidas por un muy preciso hilo conductor: la escena en la que se dramatiza el encuentro erótico entre personajes del mundo religioso.

Estas particularidades de las películas neobarrocas –composiciones audiologovisuales (sonido, diálogos y fotografía) y su posible agrupación bajo la luz de tópicos como la propensión al *jôgo* (Ávila, 1971), espacio de la superabundancia (Sarduy, 1974), de una reverberación de las formas (Echeverría, 1998), la *composibilidad* (Deleuze

encantamiento y no desconcierto del lector ante historias asentadas sobre la paradoja de hechos sobrenaturales insertados en diégesis realistas y llenas de personajes y fenómenos hiperbólicos, cuyo lenguaje se caracterizaría, a veces, por un “barroquismo” descriptivo, arabescos de imágenes preciosas, exuberancia verbal propia del “ritmo tenso y enérgico de la frase barroca” (1980, 87).

⁶ El catálogo de las adaptaciones de novelas realistas en la primera mitad del siglo XX al cine latinoamericano es interminable. En este estudio las iremos citando porque dichas adaptaciones han significado verter sus tramas en el molde de guion realista y clásico de base aristotélica (su núcleo central es la unidad de acción-tiempo-lugar, conflicto central, progresión dramática y clímax) canonizada por Aristóteles en su *Poética*, y repetido con ciertas variaciones en los manuales de guion actuales.

[1985] 2007) o del *pliegue* (Deleuze, 1989)– las diferencian de otros filmes producidos en América Latina en la misma época. En efecto, estas películas ya no se construyen bajo los principios de orden, proporción y armonía del guion clásico realista, de base aristotélica, y a los que Deleuze llama imagen-acción ([1983] 1994), y Robert Mckee, desde la teoría del guion, designa como *arquitrama* de diseño clásico (2011, 68);⁷ no se particularizan por mostrar una realidad coherente, protagonista activo, conflicto, lógica causal, tiempo lineal, objetivo a alcanzar y final cerrado de una diégesis única. Se trata, en esencia, de “un cine de vidente, ya no un cine de acción” que “transforma las acciones en descripciones ópticas y sonoras” (Deleuze [1985] 2007, 13, 16), esto es, de un cine de la descripción (objetiva y subjetiva) antes que de la acción dramática. En ese sentido, el cine neobarroco estaría más en el terreno de lo que Robert Mckee llama películas *antitrama*, del tipo *Ciudadano Kane* (1941), *El año pasado en Marienbad* (1961), *Fellini 8½* (1963), *Zoo* (1985) o *Carretera perdida* (1997), caracterizadas por sus proliferaciones diegéticas múltiples, discontinuas, acausales y de tiempo no lineal.

Nuestra investigación intenta precisar los pares latinoamericanos de ese neobarroco cinematográfico euronorteamericano (de Welles, Resnais, Fellini, Ophüls, Renoir o Visconti) que Deleuze, sin usar el concepto de neobarroco, pero dando suficientes sugerencias como para así denominarlo, caracteriza como marcado por la “descripción”: (a) objetiva (escenario y escenografía) de duplicaciones de imagen-cristal (una imagen virtual que repite en la diégesis a una virtual, como lo hace el espejo) y un sistema de adorno; (b) subjetiva en forma de bifurcaciones de la imagen-tiempo (en la modalidad de tiempo-subjetivo de recuerdos o sueños) y la imposibilidad o convivencia en un mismo mundo de varios mundos (1989) o de varios tiempos en un mismo presente ([1985] 2007).

Una vez que hemos planteado los principios más generales que configurarían a un filme neobarroco, sentemos las primeras bases para el componente estructural de nuestro objeto de estudio. La estructura de una película neobarroca, como ya hemos anticipado, supone uno de los aspectos que nos interesan; el otro es de orden temático e implica lo que a primera vista parece una oposición irreconciliable: la convergencia de lo religioso y lo erótico en una escena, compuesto al que aquí vamos a llamar *cuerpo opulento*, lo

⁷ Los guionistas y teóricos del guion cinematográfico “americanos y franceses suelen referirse a la *Poética* de Aristóteles (384-322 a. de J.C.) para fundamentar su argumentación” (Vanoye 1996, 28), lo que explica que la *Poética* sea el núcleo de la dramática de una película de formato clásico y realista, que en este estudio llamaremos de *base aristotélica*.

cual explica el título de la investigación. Este encuentro entre lo erótico y lo religioso fue sustancial ya en la época y el arte del siglo XVII. Lo sagrado en continuidad con lo profano, lo religioso pero vinculado al erotismo, estuvo ya, por citar solo un caso, en la obra escultórica de Gian Lorenzo Bernini, realizada con fines evangelizadores a fin de realzar y relanzar los éxtasis místicos del siglo XVI. Recordemos que en tal época el arte estuvo íntimamente ligado a la Contrarreforma católica y a la Compañía de Jesús,⁸ un arte que excluyó a lo erótico por razones de orden teológico, ya que la Iglesia oficial planteaba la oposición irreductible entre el ideal ascético y el deseo carnal, con la “aparente” imposición del primero sobre el segundo. Aparente porque, lo indica Paz con respecto al caso de Nueva España, esa sociedad sumisa a los mandatos de la Iglesia también llegó a estar “sacudida por extraños delirios a un tiempo fúnebres y lujuriosos” ([1982] 2010, 53); luego el enemigo del ideal ascético, el lujurioso cuerpo erótico, estaba allí, infatigable, aunque disfrazado de éxtasis místico. Asentarnos en este retorno del cuerpo opulento valida el análisis y explicación que emprendemos sobre los correlatos fílmicos del arte barroco.

En términos historiográficos, no solo las obras que dramatizan el tema religión/erotismo, sino las películas neobarrocas en general habrían iniciado su marginal⁹ andadura desde los años setenta del siglo pasado. Las películas inaugurales habrían sido casi coetáneas a las novelas *Paradiso* (1966), *De donde son los cantantes* (1967), *Concierto barroco* (1974), *La guaracha del Macho Camacho* (1976) o *Los perros del paraíso* (1983). Al menos esta es la constatación de Paul A. Schroeder Rodríguez, para quien el primer giro estrictamente neobarroco de nuestro cine habría emergido en *Tierra en trance* (1967), de Glauber Rocha, debido a la “proliferación de personajes y elementos alegóricos, teatralidad operática, autorreflexividad” (2011, 24). Ese neobarroco cinematográfico habría surgido en lo que el autor llama la “fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”,¹⁰ cine eminentemente político que, acorde con su época –desde

⁸ Emmanuel Plasseraud insiste en el barroco como el *style jésuite para excellence* (2007, 34), idea ya planteada por Sarduy (1972, 167), Echeverría (1998, 95) y, aunque con reticencias, también por Víctor Tapié ([1972] 1991, 60-68). Por ello en este trabajo será capital el tema del jesuitismo, ligado tanto a la retórica de las agudezas de siglo XVII como al cine y al álgido tema de la censura cinematográfica.

⁹ Insistimos en que la cantidad de películas que se podrían catalogar como neobarrocas es relativamente poco frente al abrumador panorama de cine latinoamericano realista y aristotélico, documental y experimental. En nuestro estudio enfocamos aquellas que ponen en escena el tema religión/erotismo y dejamos fuera al neobarroco cinematográfico organizado en temáticas laicas y profanas del tipo *Frida, naturaleza viva* (1983), de Paul Leduc; la serie brasileña *Capitú* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, y también la neobarroca religiosa *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes.

¹⁰ Si no como *neobarroco cinematográfico*, como lo vamos a entender aquí, cierto barroquismo, por acumulación y abundancia de formas ya ha sido señalado como anterior al Nuevo Cine de los sesenta

la Revolución Cubana de 1959 hasta las dictaduras militares de los años setenta y ochenta-, reivindicaba las ideas de pueblo, revolución y antiimperialismo. En ese cine, lo erótico y lo religioso no aparecen, básicamente porque casi todos sus autores eran de izquierda y estaban más abocados a la dramatización de lo político y lo social, y lo suyo era un cine “lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario” (King 1994, 1002), observable en la citada *Tierra en trance; Memorias del subdesarrollo* (1968), de Gutiérrez Alea; *Sur* (1988), de Solanas; o en *La nación clandestina* (1989), de Jorge Sanjinés.

Pero ya antes, en paralelo y después del Nuevo Cine Latinoamericano, en otras corrientes de realización cinematográfica latinoamericanas se produjeron películas que dramatizaban el tema del amor erótico ligado a lo religioso, pero siguiendo el canon narrativo clásico de base aristotélica y realista. Esta vertiente viene desde *Nazarín* (1959), de Luis Buñuel; *La viuda negra* (1977), de Arturo Ripstein; *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg; *El crimen del padre Amaro* (2002), de Carlos Carrera, y llega hasta *La pasión de Gabriel* (2009), de Luis Alberto Restrepo. En todas ellas hay un personaje religioso involucrado en un drama amoroso y erótico, pero sin rastro de los principios y procedimientos neobarrocos, señalados por Schroeder Rodríguez: distanciamiento entre significante y significado, y su resolución en una rica paleta de colores, escenarios llenos, pinturas y espejos como medios autorreflexivos (2011, 20).

Entre 1977 y 2009 otro grupo de filmes latinoamericanos se distanciaron del canon clásico y realista y del neobarroco político militante señalado por Schroeder Rodríguez, y optaron por abordar lo religioso y lo erótico empleando “un cierto tipo deliberadamente estilístico de uso” de los procedimientos barrocos (Sarduy [1972] 1999, 1393). Así, *Deseos* (1977-1983), de Rafael Corkidi; *La mansión de Araucaíma* (1986), de Carlos Mayolo; *Santa Sangre* (1989), de Alejandro Jodorowsky; *Barroco* (1989), de Paul Leduc; *Yo, la peor de todas* (1990), de María Luisa Bemberg; *El evangelio de las maravillas* (1998), de Arturo Ripstein; *Combat d’amour en songe* (2000), de Raúl Ruiz; *Madeinusa* (2006), de Claudia Llosa; *Blak Mama* (2009), de Patricio Andrade y Miguel Alvear, y *La pasión de Michelangelo* (2013), de Esteban Larraín, conforman un corpus de películas

y setenta; por ejemplo, la fotografía estilizada de algunas escenas de las películas de Emilio Fernández, en los años cincuenta. Sarduy, en *El barroco y el neobarroco* ([1972] 1999), señala como precursor también a Torre-Nilsson, cineasta activo en los cincuenta y sesenta. Nosotros pensamos que gran parte de la obra del cómico mexicano Tin Tan (Germán Valdés) contiene una serie de elementos como las bifurcaciones de tiempo subjetivo, el tema del doble, la parodia o intertextualidad, etc., que lo colocarían como un precursor del neobarroco cinematográfico de América Latina.

que usan deliberadamente los procedimientos barrocos y reponen en fílmico el tema religión/eros.

A partir de lo dicho, la hipótesis que orienta esta investigación es que en el contexto latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX y entresiglos –contexto democrático, liberal, secular, sin teocentrismo y con los aparatos de censura casi extintos¹¹– estaría operando un neobarroco cinematográfico, en tanto retorno secularizado del barroco histórico en forma de audiovisual, pero en sentido inverso a aquel barroco del XVII, en lo tocante al tema del cuerpo religioso/cuerpo erótico. Inverso porque, si bien en dichas películas retorna el cuerpo religioso plegado con el cuerpo erótico (al que proponemos llamar *cuerpo opulento*), el componente religioso solamente estaría sirviendo como trasfondo sobre el que habría una supremacía de lo erótico con lo que habría un triunfo del erotismo sobre el ascetismo cristiano; y el componente religioso de dichas películas ya no tendría una intencionalidad evangelizadora, sino más bien actuaría como un pretexto para la crítica antirreligiosa. Esas escenas del *cuerpo opulento*, en que un personaje miembro de la comunidad cristiana aparece en situaciones amoratorias y eróticas, constituirían una forma de crítica cinematográfica a los dogmas anticarnales del cristianismo dominante en América Latina. De ese modo, ese cuerpo opulento estaría prefigurando, por un lado, una crítica paródica al pensamiento religioso, pues las películas constituirían espacios de disputa simbólica entre el entusiasmo vital laico/secular versus el ideal ascético cristiano y, por otro lado, propondrían una suerte de *eros neobarroco*, entendido como una ética y una política del deseo y del cuerpo que retoma las ideas de erotismo, de las pasiones alegres, el juego, la fiesta y el arte, diametralmente opuesto al sistema moral del juicio, de la cultura de la tristeza, la melancolía, la caída y la salvación y del negocio capitalista en estos tiempos del *theological turn*¹² y de la globalización.

Nuestro estudio propone, principalmente, determinar los conceptos de cine neobarroco, cuerpo opulento y eros neobarroco, a fin de establecer las características del cine neobarroco de América Latina e interpretar alegóricamente la relación entre religión/erotismo que ocurre en diez películas (1977-2013) y su propuesta de un eros

¹¹ Como tendremos oportunidad de discutir y demostrar, a propósito de la política del cine neobarroco, la censura institucional desaparece, pero no la ideológica, ya que la liturgia cristiana, su sistema del juicio moral y su cultura de la tristeza siguen infiltrándose en los guiones de las películas.

¹² A partir de los años noventa, varios pensadores contemporáneos desde Vattimo hasta Derrida, pasando por Badiou, Nancy y Agamben, volvieron a retomar como objeto de sus reflexiones lo religioso, cristiano o no. A esto se llama el *theological turn*. Algunos de ellos, convertidos al cristianismo, irónicamente son llamados por Michel Onfray, los “Nuevos creyentes” (*Nouveaux Croyants*), los nuevos “pegados a la cruz” (*araignées à croix*) (2006, 23).

neobarroco. Más específicamente, definir el cine neobarroco, el cuerpo opulento y el eros neobarroco, así como las relaciones estructurales del barroco y neobarroco con el cine, a fin de explicar la pertinencia de nuestro corpus; o sea, vamos a establecer las continuidades y rupturas entre el estilo artístico barroco histórico (teatro, narrativa y pintura del XVII) y el neobarroco contemporáneo, así como el traslado de la poética de ese neobarroco al cine latinoamericano. Buscamos también establecer las características dramáticas y dramaturgicas de una película neobarroca, las que explicarían la pertinencia de nuestro corpus y con ello el tema erótico/ascético, contrastando su estructura con la de las películas coetáneas de formato clásico realista y moderno del tiempo subjetivo.

Una vez aislado y justificado nuestro corpus, procederemos a clasificarlo en dos grandes grupos: las películas del *neobarroco llano*, aquellas en las que los estilemas barrocos se insertan en estructuras de corte clásico o en estructuras de corte moderno, presentarían un sistema de adorno y duplicaciones de imagen-cristal sobre películas de formato clásico (*La pasión de Michelangelo* y *Madeinusa*), o sistema de adorno y duplicaciones de imagen-cristal en guiones modernos, que por modernos se caracterizan por sus bifurcaciones de tiempo subjetivo (*La mansión de Araucaíma*, *Santa Sangre*, *Yo, la peor de todas* y *El evangelio de las maravillas*). Y un segundo grupo, al que llamaremos *neobarroco lleno*, que incluye películas en las que, junto al sistema de adorno, duplicaciones de imagen-cristal, bifurcaciones de imagen-tiempo, hallamos un elemento clave que es la *incomposibilidad* de varios mundos en un mismo mundo o varios tiempos en un mismo presente (*Deseos*, *Barroco*, *Combate de amor en sueños* y *Blak Mama*). Los grupos nos ocuparán el primero, segundo y tercer capítulo, respectivamente.

Otro aspecto que nos interesa discutir es el vínculo de las películas neobarrocas, en cualquiera de sus niveles de uso de los estilemas neobarrocos, con su contexto histórico y su realidad. Dentro del análisis estructural y temático de cada una de ellas nos interesa establecer conexiones entre su poética y la política, para lo cual emplearemos la noción de alegoría (como estructura y como significado); entonces intentaremos una interpretación alegórica de las películas como construcciones neobarrocas que, más allá de su afán de forma y juego, de su estilismo y artificiosidad, o por ello mismo, no se desrealizan o deshistorizan, sino que, muy al contrario, entablan diálogos muy concretos con lo social, histórico y político, básicamente en forma de crítica antirreligiosa y como postulados de un erotismo neobarroco.

Respecto a la metodología de análisis, indiquemos que la narrativa cinematográfica le debe mucho a la narrativa e iconología de las otras artes espacio/temporales. Una película posee elementos como la estructura dramática del teatro y la novela; la escena fílmica conserva la puesta en escena del teatro; y el plano posee elementos compositivos de la pintura o la fotografía. En tanto heredero de las otras artes, el cine recibe préstamos, conocidos como *códigos fílmicos*, que se convierten en expresión cinematográfica que pasa a la imagen en movimiento. Lo propio del cine, a diferencia de otras artes, son los *códigos cinematográficos* y su lenguaje (Casetti y Di Chio [1999] 2003). Los dos grupos de códigos forman el cine cuando se convierten en movimiento, tiempo y espacio. Es este complejo de elementos caracterizados por el movimiento-tiempo-espacio fílmico lo que determina que en el análisis de una película haya la necesidad de que confluyan varios instrumentos usados en otras artes y, para nuestro caso, en varias épocas. Por ejemplo, las obras literarias, pictóricas, escultóricas y teatrales del barroco histórico serán referencias ineludibles (Cervantes, Shakespeare, Calderón, Caravaggio, Velázquez, Bernini, Sor Juana Inés). También el estudio sobre la alegoresis barroca de Walter Benjamin, o la teoría que vincula el arte barroco con el neobarroco contemporáneo, básicamente, los estudios de Deleuze sobre Leibniz. A estas referencias añadiremos la obra y los estudios teóricos del neobarroco contemporáneo de Lezama, Sarduy, Bolívar Echeverría, Irlemar Chiampi y Carlos Gamerro; y serán referencias ineludibles los teóricos que han reflexionado sobre el neobarroco y cine como Deleuze, Plasseraud, Bégin, Kaup, Schroeder Rodríguez y Raúl Ruiz.

Deleuze amplía un poco más la genealogía de la narrativa barroca y su fundamento en la noción de *incomposibilidad*, pues indica que la *Teodicea* ([1710] 1877), de un filósofo como Leibniz, “responde por excelencia a los criterios generales del relato barroco” porque su estructura encajona unos relatos en otros y juega con la variación de narradores (1989, 83). El filósofo francés se refiere a los numerales § 405 al § 415 con los que Leibniz cierra la *Teodicea*, y en los que, a manera de diálogo filosófico, cuenta varias historias en torno a un barroco “Palacio de los Destinos” o “Pirámide” de los infinitos mundos posibles, relatos en que aparecen tópicos como la parodia o la intertextualidad, la teatralidad, la belleza y el esplendor, varios mundos posibles y la continuidad entre ellos, el sueño, el libro dentro del libro y el consiguiente cambio de narradores. Veamos cómo lee Deleuze en *El pliegue* (1989) el pasaje, decisivo para nuestro estudio:

Es un diálogo filosófico, en que el que se inserta una consulta adivinatoria de Apolo por Sexto Tarquino, a la que sucede un encuentro directo de Sexto y de Júpiter en presencia de Teodoro, pero que da paso a una entrevista de Teodoro con Júpiter quien le remite a Palas, hasta que un sueño sublime de Teodoro anticipe este nuevo encuentro. Es un sueño de arquitectura: una inmensa pirámide con un vértice, pero sin una base... y una infinidad de apartamentos cada uno de los cuales es un mundo... En cada apartamento hay un Sexto que lleva una cifra en su frente, que imita una secuencia de su vida o incluso toda una vida ‘como una *representación de teatro*’, muy cerca de un gran libro. La cifra parece remitir a la página que cuenta la vida de ese Sexto más detalladamente, a una escala más pequeña, mientras las otras páginas cuentan sin duda los otros acontecimientos del mundo al que pertenece. Es la *combinación barroca de lo que se lee y lo que se ve*. Y, en los otros apartamentos, hay otros Sextos y otros libros. Saliendo de la casa de Júpiter, unas veces un Sexto va a Corinto y deviene un notable, otras, otro Sexto va a Tracia y deviene rey, en lugar de volver a Roma y violar a Lucrecia como en el primer apartamento. Todas esas singularidades divergen entre sí, y cada una converge con la primera (la salida del tiempo) bajo valores diferentes de las otras. *Todos esos Sextos son posibles, pero forman parte de mundos imposibles*. (1989, 83-84; énfasis añadido)

Destacamos de este resumen el aspecto de teatralidad o *theatrum mundi*, que va a pasar al cine neobarroco igualmente como puesta en escena teatral, diferenciada de la puesta en escena realista. Igualmente será clave para la definición de un filme neobarroco la alternancia entre lo que se ve y lo que se lee, porque, así como en *El Quijote* cervantino hay un incesante contrapunto entre lecturas de textos, narraciones orales y acciones reales, también en la película neobarroca se va a repetir este procedimiento, como ejemplo tenemos a *Ciudadano Kane* (1941), de Welles, y sus seis narradores intradieгéticos, entre los que hay un libro que cuenta un pasaje de la vida del protagonista.

Capital va a ser entonces el concepto de los *imposibles* o propiedad de la narración barroca que lleva a que converjan en una misma escena o mundo varios mundos/tiempos posibles. Este concepto de Leibniz que en el nuevo barroco retorna (Borges, por ejemplo, quien sería un neoleibniziano), pero bajo otras circunstancias, pues “las condiciones del problema han cambiado” (1989, 175);¹³ y lo que ha cambiado es que ya no hay Dios, ya no está esa superioridad teológica para regular y elegir el mejor mundo entre los varios posibles. Sin ese Dios que juega y elige, continúa Deleuze en *El pliegue*, Borges y los neobarrocos, que ficcionalizan con los mundos posibles, hacen pasar a la existencia todos los mundos que para el hombre barroco eran imposibles entre sí, de

¹³ Es oportuno anotar que este texto de la *Teodicea. Ensayo sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*, como su nombre lo sugiere, fue el intento leibniziano de resolver las contradicciones de un debate caro al siglo XVII: tensiones entre la gracia y la voluntad y la presencia del mal; el optimismo que animó a Leibniz lo llevó a convertir este mundo real en el mejor de los mundos posibles y el imperativo de su goce absorto y ebrio ([1710] 1877). Leibniz resume así, como lo hizo Aristóteles en la *Poética*, más de un siglo de ficción narrativa barroca, cuyo modelo más acabado es *El ingenioso don Quijote de la Mancha* (1605-1615).

“ahí la mezcolanza de historias bifurcantes, que se desarrollan simultáneamente en series divergentes en mundos imposibles”; por eso también “el laberinto barroco cuyas series infinitas convergen y divergen y forman una trama de tiempo que abarca *todas las posibilidades*” (1989, 84-85, énfasis añadido). Esta sería la variopinta faz narrativa, eje del neobarroco más pleno o lleno, una multipresencia simultánea de historias de varios mundos/tiempos en una misma película, escena o plano que, como veremos prefiguran una película neobarroca como un mundo inexplicable, en cuyos laberintos y bifurcaciones es fácil perderse.

Resulta curioso e importante para nuestra argumentación anotar que Deleuze, en su libro sobre cine *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, de cuatro años antes, 1985, ya emplea el concepto de imposibilidad para explicar el “mundo inexplicable” de otro 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. Según 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” ([1985] 2007, 139). Inexplicable porque al confluir los tiempos de tres personajes, el narrador no nos ofrece ninguna pista que indique la asignación del pasado o del presente a alguno de ellos, por eso el laberinto barroco. Cuatro de las películas de nuestro corpus participan de esta estructura en laberinto y bifurcaciones: *Deseos*, de Corkidi; *Barroco*, de Leduc; *Combate de amor en sueños*, de Ruiz, y *Blak Mama*, de Alvear y Andrade.

Otra de las referencias de la narratología que vamos a usar y que se ha ocupado específicamente de la poesía narrativa barroca es Gérard Genette, quien en *Figuras I* (1966) y *Figuras II* (1967) analiza la obra del poeta barroco Saint-Amant (1594-1661). En los tres primeros ensayos de *Figuras I*, señala que en los poemas de Saint-Amant es posible diferenciar la analogía relativa, la antítesis (oxímoron), el espectáculo paradójal, la inversión y la metamorfosis, la ilusión especular, la reversibilidad del mundo, la metaforización, la escena sobre la escena (*en abyme*), personajes que se vuelven actores o espectadores, el reflejo infinito, el juego, la teatralidad, el sueño, el devenir y la inestabilidad, el yo evanescente, etc. En *Figuras II*, en el ensayo *D'un récit baroque*, el autor vuelve sobre Saint-Amant y establece una distinción, que también la usaremos en este estudio, entre el espacio *diegético* y *metadiegético* del recurso barroco de la escena

dentro de la escena, la duplicación del relato central por la aparición de otro relato en abismo (metadiégesis), ya sea de teatro, ópera o cine dentro del cine.¹⁴

Otro estudio sobre la narrativa neobarroca literaria que nos servirá para el análisis, que echa luces sobre la complejidad de su estructura y que a la vez sugiere procedimientos para abordarla analíticamente, es el propuesto por Carlos Gamerro, en *Ficciones barrocas* (2011). El autor distingue dos maneras de ser barroco. La primera es la *escritura barroca* que involucraría a las palabras y a la frase, e implicaría un exceso de lenguaje o recursos de estilo en relación con lo designado; se trataría de un barroco de la frase, cuya manifestación es un desfase entre lo dicho o referido y el esplendor frástico. Gamerro pone como modelos de esta escritura barroca a la poesía de Góngora y Quevedo. Una segunda manera de ser barroco sería la *ficción barroca*, de Cervantes, cuya frase es más legible y el referente más claro:

Lo barroco en Cervantes no se manifiesta, entonces, en el nivel de las palabras ni de las frases. Para encontrarlo hay que subir de nivel: a los personajes, las estructuras narrativas, la construcción de un universo referencial. En estos niveles superiores que, en los días en que la crítica literaria y la lingüística vivían la etapa feliz de su matrimonio, solían llamarse macroestructuras, lo característico del barroco es su afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar o mezclar (no en el sentido en que se mezclan los ingredientes de una receta, sino en el de barajar las cartas de un mazo) los distintos planos de los que la realidad se compone. (2011, 18)

Llevada al plano visual de las artes plásticas, la distinción entre escritura barroca (microestructura) y la ficción barroca (macroestructura) correspondería, según Gamerro, la primera a “la decoración frondosa y proliferante” de Rubens, Arcimboldo y Churriguera, mientras que la ficción barroca “está representada enteramente en *Las meninas* de Velázquez” (2011, 24), en sus juegos estructurales, sus duplicaciones, su inclusión del espectador y su autorreferencialidad. La decoración frondosa del sistema de adorno churrigueresco estará presente en todas nuestras películas como componente decorativo del sistema de adorno, trabajado por la dirección de arte. Y, en cuanto a los juegos estructurales, veremos que en las películas las complejidades velazqueñas se reparten entre el neobarroco llano del tiempo subjetivo y el neobarroco lleno de la imágen-cristal e imposibilidad mundo/temporal.

¹⁴ Genette habla de la metadiégesis como una de las variantes de la operación barroca que llama *amplification*, o sea, expandir (la *amplificatio* de la retórica antigua) un texto ya existente por expansión, inserción o intervención; es lo que en un trabajo anterior el mismo Genette (*Palimpsestos*, 1962) había nombrado *hipertextualidad* por expansión.

La caracterización de Gamarro sobre el barroco y su “afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, *plegar* y mezclar” se vincula tanto con la estructura como con los temas que abordan dichas ficciones. Tal intercambio o mezcla semejante a barajar las cartas de un mazo lo es de “distintos planos de los que la realidad se compone: ficción/verdad, cuadro/modelo, copia original, reflejo/objeto, imaginación/percepción, sueño/vigilia, obra/autor, imaginación/recuerdo, locura/cordura, teatro/mundo, arte/vida, signo/referente” (2011, 18).

Varias de esas mezclas o plegados van a aparecer en nuestras películas, como el par ficción/verdad, ya presente en *El Quijote*. Pero, como se podrá notar, en la lista de pliegues de Gamarro no está el par de opuestos que interesa a nuestro estudio, lo erótico/religioso, como tampoco está otra oposición que dramatizan dos películas de nuestro corpus: el tiempo festivo/tiempo cotidiano.

Ya en el plano del análisis propiamente cinematográfico, Deleuze aporta sustancialmente a nuestra investigación. En sus dos libros, *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1* (1983) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985), se deslinda de la semiología de base lingüística de la época y las nociones de enunciado narrativo y signo analógico que habían penetrado en el análisis fílmico; su argumento es que la narración fílmica por medio del guion, la planificación y el montaje fue una adquisición posterior al nacimiento del cine en 1889-1895, por tanto, contar una historia no sería inherente a las imágenes cinéticas, sino una consecuencia de su combinación. Para corregir a esa semiología de base sígnica, analógica y lingüística había que devolver a la imagen-cine sus caracteres más auténticos: el movimiento y el tiempo, dos elementos que convertirían al cine ontológicamente en imagen-movimiento-tiempo y semióticamente en lengua de la realidad, en tanto presencia indirecta o huella de la realidad en el filme: la imagen-cine es la huella del objeto, de la cosa misma captada en movimiento, un molde en variación que reconstituye lo real. La imagen del cine implicaría una “materia signalética” con rasgos de modulación sensoriales, kinésicos, afectivos, rítmicos e incluso verbales, lo que no convierte al cine en lengua ni lenguaje, sino en una masa plástica “a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada” (Deleuze [1985] 2007, 45-50).

De esta manera, en esos dos libros, Deleuze ([1983] 1994), pretendió fundar una auténtica semiótica del cine de tradición peirceana y bergsoniana, en tanto sistema de imágenes signaléticas (objetos/íconos) independientes del lenguaje hablado, lo que le permitió caracterizar al cine clásico norteamericano como el resultado del montaje de

imágenes-movimiento y tiempo indirecto, y al cine moderno como imágenes del tiempo directo (tiempo subjetivo del personaje). Igual de importante para nuestro estudio es la referencia a los objetos/íconos como “descripción visual” que propone en el libro *La imagen-tiempo*, porque el cine neobarroco es el de la exuberancia en la decoración, el vestuario y el maquillaje; objeto/íconos que rebotan directamente en la economía del filme neobarroco. Y otro de los elementos clave de la “descripción neobarroca” en el cine son las variantes de la imagen-cristal y sus duplicaciones ya presentes en Welles, Resnais, Ophüls o Fellini, y que pasan a las películas de nuestro corpus como “descripciones cristalinas” (Deleuze [1985] 2007, 25 y 99), duplicaciones que también involucran altísimos costos de producción.

Esta orientación semiótica de la huella y el lenguaje de la realidad del cine que Deleuze propuso hacia los años ochenta es importante porque introdujo los conceptos de movimiento y el tiempo en el análisis de la estructura narrativa del filme, de ahí sus conceptos de imagen-movimiento (cine clásico) e imagen-tiempo (cine moderno y dentro de este el neobarroco); pero también porque exploró en sus análisis los componentes del guion literario y del guion técnico –de la dramática (historia) y de la dramaturgia (discurso)– como llamaba a estos componentes la narratología estructuralista llevada a una película por Seymour Chatman en *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine* (1990). Con su semiótica icónica, cinética y temporal, Deleuze acaso completa y prolonga la narratología semiológica de base lingüística, pues si esta narratología se concentraba sobre todo en la estructura narrativa, la semiótica icónica y el lenguaje de la realidad deleuzianos entran de lleno en el movimiento de la acción dramática (personajes y situaciones), en la descripción (espacial, objetual y de personajes), y en el despliegue temporal (bifurcaciones de tiempo subjetivo), las que permiten al personaje no solo vivir acciones en presente, sino volver al pasado o adelantarse al futuro. En el cine neobarroco lleno, lo más extremo constituye la mostración de esos tres tiempos en una misma escena o plano.

Además, un análisis como este, que relaciona el plano del contenido y el plano de la expresión audiovisual con el movimiento y el tiempo, cuenta con la ventaja de apelar al tiempo histórico, de vincular la película con la historia de las imágenes (cinematográficas o no) y con su contexto histórico, social y político. Así, por ejemplo, para Deleuze la crisis del cine clásico realista (imagen-movimiento) que dio paso al cine moderno (imagen-tiempo) se explica por los efectos de la Segunda Guerra Mundial sobre

la ficción cinematográfica ([1983] 1994), cuando la historia y la política actuaron sobre la poética. Pero también el pasado es clave; los mundos inexplicables de los filmes de Resnais remiten al concepto de imposibilidad de Leibniz, y la profundidad de campo neobarroca de *Ciudadano Kane* es herencia de la pintura barroca ([1985] 2007, 146). Entonces, es vital para nosotros la manera en que Deleuze establece relaciones entre el filme y la historia presente o pasada. Este procedimiento ayuda a explicar por qué Welles hizo una adaptación de *Otelo* de Shakespeare y le dedicó un docudrama neobarroco al pliegue realidad/ficción de *El Quijote*.

De lo dicho se sigue que un filme neobarroco, asumido provisionalmente como un complejo de plano de contenido y plano de expresión o historia contada (drama) y discurso (dramaturgia), demanda una metodología de análisis multidisciplinaria, no solo por el conocido argumento de que el cine es una *summa* de todas las artes, sino porque el cine neobarroco duplica y multiplica esa herencia dada su tendencia a la amplificación descriptiva, la duplicación del juego especular, la bifurcación y multiplicación mundo/temporal. Por tanto, la narratología cinematográfica, la semiótica de Deleuze pueden actuar sinérgicamente con los aportes de la estética del cine, de la teoría del guion, de la teoría de producción y posproducción cinematográficas, de la teoría de la dirección de arte, que en conjunto echan luces respecto a la estructura, funcionamiento y sentido de un filme neobarroco.

Con tales antecedentes, proponemos el siguiente orden para el análisis de cada filme neobarroco de nuestro corpus: al inicio de cada película, efectuaremos una breve contextualización del autor y su obra, luego ofreceremos una sinopsis de la historia que cuenta, a continuación, abordaremos el plano del contenido (historia o dramática) y luego el plano de la expresión (discurso o dramaturgia). Dentro del primero describiremos la macroestructura del filme, señalaremos los estilemas barrocos relevantes y las variantes de la imagen-cristal, enseguida repasaremos los temas neobarrocos presentes que resaltan el tema del cuerpo opulento, y, finalmente, abordaremos los aspectos barrocos de los personajes y sus dramas.

Pasaremos luego al plano de la expresión, en el que señalaremos marcas de la enunciación y los narradores; después, entraremos a lo propiamente cinematográfico: el espacio pictórico (foto e iluminación), el espacio arquitectónico (escenografía), el espacio fílmico (puesta en escena, profundidad de campo, encuadre y montaje) (Gentile, Díaz y Ferrari 2011). Al final de cada análisis, enfocaremos la alegoresis de componentes específicos o de un tema en particular, tanto en términos de “alegoría *productiva* o

poética” (personificaciones alegóricas y estructuras alegóricas) y “alegoría interpretativa” (interpretación de temas, situaciones o personajes) (Eco [1987] 1997, 74) o, como juzga Benjamin a la alegoría barroca, en sus dimensiones ontológica y semiótica: ella misma “es” y es objeto de saber, es “tanto imagen fijada como imagen que fija...no signo de lo que solo se ha de saber, sino objeto él mismo digno de ser conocido” ([1925] 2006, 403). Esto quiere decir que un drama barroco del XVII no solo significa o expresa cualidades, vicios o virtudes, fenómenos históricos, sino que él mismo es una cosa, una forma y estructura. La alegoresis de Benjamin posee de ese modo una dimensión poética (objeto con forma y estructura) y una interpretativa (expresión). Para las películas de base clásica y moderna usaremos la noción tradicional de alegoría, entendida como interpretación de personificaciones y escenificaciones de fenómenos del mundo histórico. Y para las películas fragmentadas del neobarroco lleno usaremos la perspectiva de la *alegoría barroca* de Walter Benjamin, que la concibe como estructura y como expresión de sentido que nos conduce del filme al mundo social e histórico, de la poética neobarroca a la política.

Capítulo primero

Neobarroco y cine

1. El neobarroco se encuentra con el cine

Los intentos teóricos de vincular cine y neobarroco –el primero en tanto heredero de la imagen pictórica y el drama teatral; el segundo en tanto actualización de la estética del siglo XVII europeo e indoamericano– han ido por diversas vías. El primer antecedente dataría de 1956, fecha en que el crítico norteamericano Andrew Sarris escribe para *Filme Culture* el ensayo *Citizen Kane: the american baroque*, sobre la película de Orson Welles, texto en el que caracteriza a dicho filme como *the most stylistically varied of all filmes*, dado el *baroque world* (mundo barroco) y objetual que crea, por lo grotesco de sus excesos, *a spectacularly devious method of narration* (un espectacularmente retorcido método de narración), las elipsis, el juego de espejos, el claroscuro y la ornamentación escenográfica. El autor no descuida contextualizar la película y su muy mala reputación desde 1941, año de su estreno, en que fue atacada por “su estructura indebidamente complicada”, su “técnica que llama la atención sobre sí misma” y “la superficialidad de sus contenidos”.¹⁵ Sarris, al contrario, intenta demostrar las riquezas de ese mundo barroco que Welles había creado junto a su fotógrafo, Gregg Toland, y el hecho de que “*Ciudadano Kane* parecía adelantado a su tiempo”.¹⁶

Lo apuntado por Sarris nos compete porque señala un primer encuentro concreto entre barroco y cine y porque sienta las marcas de forma muy general de un filme neobarroco. Aunque todavía no emplea el concepto de *cine neobarroco*, está ya adelantando aspectos como el tiempo subjetivo (*flashback*) y la acumulación de objetos para caracterizarlo. Habrá que esperar a Deleuze y su libro *La imagen-tiempo* para obtener una mejor comprensión del mundo barroco de Welles, sus bifurcaciones y duplicaciones, no solo en *Ciudadano Kane*, sino en toda su obra, incluida *Fraude* (1973).

¹⁵ En el original inglés: “(1) Its narrative structure is unduly complicated; (2) its technique calls attention to itself; (3) its intellectual content is superficial” ([1956] 1971, 30).

¹⁶ En el original inglés: “The fact that *Citizen Kane* still seems to be ahead of its time” ([1956] 1971, 29).

En 1960, en la revista *Études cinématographiques* y bajo el título de *Baroque et cinéma*, varios críticos europeos comentan películas de Welles, Renoir, Ophüls, entre otros directores. Jean Mitry concretamente escribe *Cinéma et baroque (essai d'approximation à propos d'Orson Welles)*. En 1971, en Francia, Pierre Petit publica el libro *Cinéma et mort. Esquisse d'un baroque cinématographique*, donde sostiene la tesis de que el barroco es la “exaltación de la vida” y que el movimiento es la expresión de la vida, por tanto, al cine (*kinos*, movimiento) le sería inherente a la vida, sin jamás olvidar que la muerte está próxima, y huellas de ella estarían en la imagen-cine como “muerte multiforme”, que se escenificaría en lugares cerrados y escaleras, de los que no están ausentes espejos y máscaras (1971).

De 1972 es el ensayo *El barroco y el neobarroco*, de Severo Sarduy, en el que filia a la estética barroca al realizador argentino Leopoldo Torre Nilsson y al brasileño Glauber Rocha porque emplean el procedimiento barroco de la “condensación”. Para Sarduy, “el campo ideal de la condensación es la superposición cinematográfica” y esa sobreimpresión de dos o más imágenes por montaje puede ser sincrónica, como la de Torre Nilsson, o diacrónica, como la de Rocha, ya que ocurre en la cabeza del espectador. En los dos casos estamos ante “un cierto tipo deliberadamente estilístico de uso de este procedimiento” porque en los dos autores tal tipo de montaje tiene una función metafórica o elíptica ([1972] 1999, 1393). Subrayemos de lo afirmado por Sarduy, primero el hecho de que se refiere a dos autores muy diferentes: a Torre Nilsson siempre se lo estudia como el fundador de la Nueva Ola argentina de los cincuenta y sesenta, y a Glauber Rocha en tanto pilar del *Cinema novo* (versión brasileña del Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta), lo que implicaría distancias colosales tanto en la forma como en el contenido de sus películas.

Y luego está el tema de la *duplicación* como punto nodal de la estética barroca y, en este caso, de dos elementos que se condensan en uno solo: “en la condensación asistimos a la ‘puesta en escena’ y a la unificación de dos significantes que vienen a reunirse en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria” ([1972] 1999, 1393). La sobreimpresión produce primero una duplicación diegética de dos espacios/tiempos narrativos diferentes, y luego la fusión. Esta técnica de montaje detectada por Sarduy puede relacionarse con las duplicaciones de la imagen-cristal deleuziana y también con el tema del pliegue o de la polaridad de opuestos (en tanto tensión paradójica o continuidad), que van a regresar como una constante de nuestro estudio, que es el caso de lo religioso/erótico del cuerpo opulento: dos opuestos que

convergen. Aclaremos que Sarduy no usa el concepto de *cine neobarroco* porque se refiere al neobarroco en general y, dentro de él, incluye a Torre-Nilsson y Rocha.

Siguiendo el hilo cronológico, en 1985 Gilles Deleuze publica sus reflexiones sobre la modernidad cinematográfica, *La imagen-tiempo. Estudio sobre cine 2*, libro en que el autor, que cuatro años más tarde publicará *El pliegue, Leibniz y el barroco*, tampoco recurre al concepto *cine neobarroco*, si bien da suficientes sugerencias como para que nosotros así lo denominemos. En primer término, acuña el concepto de *imagen-cristal* que recuerda a la duplicación sarduyana y sus referencias a la imagen especular.¹⁷ Para Deleuze, también el espejo dentro de una escenografía sería el modelo de la imagen-cristal ([1985] 2007); imagen que presenta variantes (espejo, teatro y cine dentro del cine, claroscuro, etc.), todas ellas relacionadas con la metalepsis (metadiégesis dentro de la diégesis) indicada por Genette para la narración barroca. En segundo término, dentro de las variantes de la imagen-cristal o “descripción cristalina” hallamos a los escenarios y escenografía, verdaderas “jaulas de vidrio” o “imágenes cristalinas de un mundo aristocrático” y su sistema de adorno ([1985] 2007, 116-130). En tercer término y coincidiendo con Sarris, usa el concepto de *capas de pasado* para aludir a las bifurcaciones de tiempo subjetivo (*flashbacks*), que Welles emplea en *Ciudadano Kane*, película en la que también hay variantes de la imagen-cristal y sistema de adorno, pero del nuevo rico. En cuarto y último lugar, emplea el concepto de *incomposibilidad* para caracterizar a *El año pasado en Marienbad*, de Resnais, marcado por la confluencia de varios tiempos/mundos y un solo mundo/tiempo; concepto que volverá en su libro posterior sobre el barroco, *El pliegue* (1989), como varios mundos que convergen en un mismo mundo. Estos son los argumentos que nos autorizan a emplear la noción de cine neobarroco, a partir de los aportes de Deleuze. Y conforme avance nuestro estudio, veremos cómo el mismo autor vincula el claroscuro y la profundidad de campo de Welles, Renoir y Ophüls con la estética del barroco.

La tesis deleuziana plantea que el cine moderno, que nace tras la Segunda Guerra Mundial, es un cine de la descripción (objetiva y subjetiva) y del tiempo subjetivo, de la descripción cristalina y de la imagen-tiempo que multiplican las diégesis, distinto del cine clásico de preguerra y de diégesis única, cuyo rasgo principal era el de ser un cine del

¹⁷ En las conclusiones del ensayo *El barroco y el neobarroco*, Sarduy titula el punto b) *Espejo*, aunque más en el sentido de “reflejo reductor de lo que envuelve y trasciende” y como “reflejo significativo de cierta diacronía” ([1972] 1999, 1403), para hablar del juego de relaciones especulares entre el barroco europeo y el primer barroco colonial, y entre el barroco histórico y el neobarroco.

movimiento y de la imagen-acción antes que de las descripciones (y que Deleuze lo estudia detalladamente en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, de 1983). En el cine moderno de la imagen-tiempo “la situación óptica o descripción visual reemplaza a la acción motriz” ([1985] 2007, 19), pues en la acción sensorio-motriz ocurre un debilitamiento de la acción dramática y su relación causal y da paso a un incremento de la descripción (imágenes ópticas y sonoras puras), y entonces ya “no hay imágenes sensoriomotrices con sus prolongamientos [descriptivos], sino lazos circulares mucho más complejos entre imágenes ópticas y sonoras puras e imágenes llegadas del tiempo y del pensamiento”, en tal virtud a “tal o cual de la cosa [descrita] le corresponde una zona de recuerdo, sueño o pensamiento” ([1985] 2007, 70 y 71). En definitiva, la descripción incrementada por imágenes ópticas y sonoras puras forma un circuito y puede asociarse con imágenes-tiempo, dando lugar a que el relato se duplique especularmente y se bifurque por vía del *flashback*; el modelo multidiegético es *Ciudadano Kane*, con su abundancia de objetos y sus seis vueltas atrás en el tiempo. Añadamos que el *flashback* sirve para diferenciar plenamente el tiempo objetivo (el presente) del tiempo subjetivo (los pasados), el tiempo objetivo de la vigilia del tiempo subjetivo del sueño o el recuerdo, y así no perturba la comprensión del espectador: un acercamiento de cámara al rostro (*zoom in*) del personaje que sueña o recuerda funciona como “asignación” del sueño o el recuerdo.

Dentro de ese universo de películas y autores del cine moderno de la descripción cristalina y la imagen-tiempo (Neorrealismo italiano y *Nouvelle Vague*, y todos los Nuevos Cine, con Ozu y Dreyer como antecesores),¹⁸ Deleuze distingue un grupo muy particular: aquellas obras que, además de operar con el circuito descripción/imagen-tiempo y sus bifurcaciones, emplean otro procedimiento al que llama imagen-cristal o circuito más corto entre una “imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo” ([1985] 2007, 97). Se trata, pues, de películas de base moderna, que además de las bifurcaciones de tiempo subjetivo, funcionan con duplicaciones especulares metadieéticas, porque en las escenas aparecen procedimientos u objetos (cuyo paradigma es el espejo, pero que incluye al cine dentro del cine o el claroscuro) que duplican esos objetos o a la diégesis. Su principio general es que “una imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un

¹⁸ Dentro del que estaría también el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta, que Deleuze comenta en el apartado 3 del capítulo 8 de *La imagen-tiempo*, dentro de lo que llama el “cine político moderno”.

reflejo”; la imagen actual (real) y su virtual (reflejo) son como un original y copia, que o pueden tener una relación de coalescencia en que son claras y distintas, o pueden llegar a la “indiscernibilidad” (de la que hablaremos, relacionada con el pliegue original/copia). Entre esos objetos o procedimientos están los ya indicados espejos y también las pinturas, cristalería, teatro, circo o cine dentro del cine. A este sistema de duplicaciones con coalescencia o indiscernibilidad, Deleuze llama “imagen cristal” o descripción cristalina, dispositivo que, junto con las bifurcaciones de la imagen-tiempo (tiempo subjetivo), faculta poner en escena en un relato cinematográfico los pares opuestos de “lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, lo objetivo con lo subjetivo, la descripción con la narración” ([1985] 2007, 98).

La imagen-tiempo dispone de formas más complejas de diferenciar el tiempo subjetivo de un personaje y su relación con el tiempo objetivo de la diégesis, así como para establecer la discernibilidad entre lo actual y lo virtual sin que el espectador se pierda. Pero, el mismo Deleuze enumera las siguientes variantes de la imagen-cristal que, al contrario, “juegan” con la discernibilidad: los espejos, ejemplo de cuya indistinción sería la escena de los espejos de *La dama de Shangai* (1947), de Welles; el claroscuro de la iluminación (a lo Rembrandt o Caravaggio) y su correlato psicológico de personajes que oscilan entre dos condiciones, crea incertidumbre, puesto que lo actual (normal) y lo virtual (perturbado) no dejan de intercambiarse “impidiéndonos saber cuál es límpida, cuál es oscura” ([1985] 2007. 101), o también el actor y el travesti, cada uno con la posibilidad de intercambiar roles y “confundirse” con su personaje.

Quisiéramos destacar el hecho de que Deleuze no deja de insistir en la idea de indiscernibilidad, de continuidad o reversibilidad entre dos opuestos, entre una imagen real y su virtual, entre el objeto y la imagen del espejo; indiscernibilidad cuyo ejemplo es la escena de los espejos de *La dama de Shanghai*, de Welles, pero que ya estaba anunciada en la escena de los espejos de *Ciudadano Kane*; indiscernibilidad que Deleuze se cuida muy bien de diferenciar de la “confusión” que en cambio afectaría al personaje. “La confusión de lo real y lo imaginario es un simple hecho de error y no afecta su discernibilidad: la confusión está solamente ‘en la cabeza de alguien’” ([1985] 2007, 99), esto quiere decir que la “confusión” es subjetiva y la indiscernibilidad es objetiva; que el personaje puede perder las referencias entre los planos ontológicos; el ejemplo de barroco de la confusión es don Quijote y varios personajes de nuestro corpus sufrirán la misma condición.

El listado de las variantes de la imagen-cristal corresponde al capítulo 4, titulado “Los cristales del tiempo”, en el que aparecen películas del tiempo subjetivo y la imagen-cristal, que juegan o no con polaridades afectadas por la indiscernibilidad. En el capítulo 5, titulado “Puntas de presente y capas de pasado”, aparecen más claras las referencias a la estética barroca vinculadas al cine. Deleuze llama *capas de pasado* a la estructura en la que el tiempo subjetivo se distingue perfectamente del tiempo objetivo, diferenciación que se logra gracias a la existencia de un “punto fijo” en la película –una escena en tiempo presente que da paso y articula a todas las del pasado, por medio del *flashback*–. El ejemplo de esa construcción es *Ciudadano Kane*, película en la que las escenas del periodista investigador constituyen el tiempo objetivo del punto fijo (en presente): “todos los estratos o capas de pasado coexisten y se confrontan precisamente en relación con ese punto fijo” ([1985[2007, 158). Pero habría un segundo caso, nombrado como “simultaneidad de puntas de presente”, en el que aparece el concepto de *imposibilidad*; se trataría de estructuras en las que hay convergencia de series divergentes en un mismo mundo, del tipo Adán pecador y Adán no pecador, o hay convergencia de tiempos, “simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable”, del tipo Marcel niño, Marcel joven y Marcel maduro en una misma escena, y el filme modelo es *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais, película en la que “la narración consistirá en distribuir los diferentes presentes por los diversos personajes, de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas juntas sean ‘imposibles’ [*impossibles*], y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado” (Deleuze [1985] 2007, 139).

Comparado con la diégesis única y causal del cine clásico, el mundo inexplicable de la película neobarroca llena resulta del hecho de que vemos secuencias o escenas en que en el mismo mundo se cruzan mundos diferentes o tres tiempos subjetivos de tres personajes, todos esos mundos y tiempos están “implicados unos en otros”; pero también ha desaparecido el *punto fijo* de la escena en tiempo objetivo (presente) que servía para guiar al espectador; consecuentemente, los recuerdos (las imágenes-recuerdo) ya no son asignables a un personaje, por lo que el filme resulta un laberinto de tiempos en los que el espectador se pierde fácilmente: el tiempo terrible, inexplicable. Notemos que Deleuze toma la noción de *imposibilidad* de Leibniz y que antes de emplearla para definir el neobarroco de Borges (y otros) en *El pliegue*, de 1989, ya la aplicó no solo a Resnais, sino al Buñuel de *El fantasma de la libertad* o *Ese oscuro objeto del deseo*, bajo la fórmula

de puntas de presente o simultaneidad de tiempos diferentes, pero que confluyen en un mismo tiempo presente ([1985] 2007, 141).

Deleuze, sin nunca usar el sintagma “cine neobarroco”, cita tanto a Cervantes, a Leibniz y a Borges en el capítulo 6 titulado “Las potencias de lo falso”, de *La imagen-tiempo*. El capítulo está por entero dedicado a Welles y su película *F for Fake* (*Fraude*, 1973), el falso documental que vino a poner en tela de juicio todo intento de veracidad del cine documental. Lo importante para nuestra investigación es que Deleuze establece una genealogía entre Leibniz, Borges y Welles a propósito de la “crisis de verdad”, tanto en el siglo XVII como en el XX. La noción de imposibilidad de Leibniz según la cual “el pasado puede ser verdadero sin ser necesariamente verdadero”, significa que las dos alternativas son posibles, pero en mundos distintos e imposibles entre sí. Esta imposibilidad leibniziana fue “alterada” por un neobarroco como Borges que colocó los mundos imposibles en un mismo mundo: es justo a este gesto que Deleuze, en el libro *El pliegue*, llama Neobarroco: “con su despliegamiento de series divergentes en un mismo mundo, su irrupción de imposibilidades en la misma escena” (1989, 108). Por tanto, cuando llevan a la existencia varios mundos y tiempos, Borges en la literatura y Resnais o Buñuel en el cine, se destruye cualquier posibilidad de verdad: “la narración cesa de ser verídica, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante”, ya que una narración falsificante “plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso” ([1985] 2007, 177-178). Welles en *F for Fake* crea ese mundo indecible de originales y copias cuando retrata el mundo de los falsificadores de obras de arte. Y el cine neobarroco latinoamericano va a estar lleno de esas indecibilidades, de personajes falsarios (como el mago, el predicador o el poeta) y de narraciones falsificantes que relativizan la veracidad del relato realista clásico.

En el mismo capítulo 6, Deleuze sigue con el análisis de la crítica de la verdad en el cine de Welles, pero relacionada con los temas de la multiplicación espacial como profundidad de campo (tanto dramática como espacial, de varios términos en fondo) y la multiplicación de puntos de vista en un grupo muy concreto de autores (Welles, Resnais, Ophüls, Fellini), que heredan del barroco el punto de vista múltiple o perspectivismo:

El problema de la profundidad de campo recogía a su manera una información de la pintura del siglo XVII. Es posible que el cine de Welles haya sabido recrear, con destino a nuestro mundo moderno, una transformación del pensamiento que se había producido por primera vez en aquel siglo. Si atendemos al espléndido análisis de Michel Serres, el

siglo XVII no fue la edad “clásica” del ideal de lo verdadero, sino la edad barroca por excelencia, inseparable de lo que llamamos clásico y donde la verdad atravesaba una crisis definitiva. ([1985] 2007, 193)

La noción de verdad entró en crisis porque los centros (objetivos y subjetivos) se multiplicaron ante la crisis del centro único; esa proliferación de perspectivas afectó a la composición espacial (de la pintura, por ejemplo) y dio lugar al multiperspectivismo y a la profundidad de campo barrocos presentes, por ejemplo, en *Las meninas* velazqueña. Welles recoge esta idea cuando distribuye tres términos (tres escenas activas) en fondo, la rodea de luces y sombras, y los encuadra con un plano secuencia (o sostenido). De esta manera, a mediados del siglo XX, con *Ciudadano Kane*, Welles “introducía en la noción de centro una doble transformación que fundaba al nuevo cine: el centro dejaba de ser sensoriomotor y se hacía, por una parte, óptico, determinando un nuevo régimen de la descripción; por la otra, al mismo tiempo se hacía luminoso, determinando una nueva progresión en la narración” (Deleuze [1985] 2007, 195). Visto así, Welles abandona el relato clásico focalizado en la acción del conflicto único y multiplica los puntos de vista espaciales y visuales, pero a la vez enunciativos por la multiplicidad de narradores, lo que potencia lo óptico o descriptivo.¹⁹

Quizá con lo dicho hasta ahora se pueda entender a cabalidad nuestra decisión de ubicar bajo el concepto de *cine neobarroco* aquello que Deleuze ha escrito sobre las películas de Welles, Resnais, Buñuel, Fellini, Ophüls y Visconti, a la luz de la idea de incremento de la descripción (situaciones ópticas y sonoras puras, objetivas y subjetivas, de los escenarios y el personaje), y las nociones derivadas de caja de cristal o sistema de adorno, bifurcaciones de tiempo subjetivo, duplicaciones de la imagen-cristal y el laberinto de la imposibilidad mundo/temporal, a la luz del hecho de que Cervantes, el filósofo barroco Leibniz y el escritor neobarroco Borges hayan servido de base para su argumentación sobre el cine de los mentados directores.

Aunque es verdad que Deleuze no distribuye los componentes del cine neobarroco, que lo definimos como complejo sistema de adorno, duplicaciones de imagen-cristal, bifurcaciones de tiempo subjetivo e imposibilidad, según el orden que nosotros proponemos de la historia contada (drama) y del discurso (dramaturgia), ni tampoco en atención al tiempo del relato o los espacios arquitectónicos (escenografía),

¹⁹ Recordemos la enorme cantidad de objetos que hay en la habitación de Susan Alexander y en todo el castillo de Xanadú y la forma en que abarrotan el plano secuencia final. Esta llenura implica, en términos de producción, un inmenso trabajo de la dirección de arte. Los seis narradores también ofrecen mucho para la mirada.

pictóricos (color e iluminación) y fílmicos (planificación y montaje), en su estudio deja suficientes sugerencias como para trasladar sus categorías a nuestra plantilla de análisis. Igualmente, como veremos, Richard Bégin, en *Baroque cinématographique* (2008), o Emmanuel Plasseraud, en *Cinéma et imaginaire baroque* (2007), llevan algunos elementos de la teoría deleuziana antes indicada al cine, pero bajo el nombre de *cine barroco*, e incluyen a un cineasta latinoamericano, Raúl Ruiz.²⁰

Emmanuel Plasseraud ofrece una visión más específica sobre barroco y cine. Este teórico cree que “en su dispositivo mismo el cine presenta innegables afinidades con el barroco” (2007, 28); una película –por sus técnicas de captura y proyección, así como por su compleja estructura semiótica polisignificante– se acercaría a la multiplicación infinita del pliegue según pliegue. Y en consonancia con las ideas de Sarduy sobre el uso “deliberadamente estilístico” de procedimientos barrocos, señala que ciertos autores y películas profesan su fe en la estética neobarroca: “Varios cineastas como Ruiz, Fellini, Has, Kusturica o incluso Greenaway han dado testimonio de su sentimiento de cercanía con el arte del siglo XVII. Por nuestra parte, haremos constantes referencias durante esta búsqueda a los filmes y a la teoría de Raúl Ruiz, quien nos parece ofrecer las más vastas perspectivas sobre el cine barroco”.²¹

Nótese que Plasseraud habla de cine barroco y, sin embargo, en su estudio, que por supuesto incluye a los cineastas del sistema de adorno, las bifurcaciones de tiempo subjetivo, duplicaciones de la imagen-cristal y la imposibilidad, constan realizadores más contemporáneos, acaso la generación que sucedió a Welles, Resnais, Fellini y Visconti; la nueva generación del cine barroco deja de ser euronorteamericana y se abre a otras latitudes: en esa lista están Raúl Ruiz y Alejandro Jodorowsky. En lo tocante al análisis fílmico y los rasgos del cine barroco, en su libro *Cinéma et imaginaire baroque* (2007), Plasseraud elabora un minucioso catálogo de lo que llama rasgos “visuales y temáticos característicos del barroco”:

²⁰ Si pensamos que Ruiz estaba ya en Francia creando activamente desde 1973, resulta extraño que Deleuze no lo cite nunca en *La imagen-tiempo*; solamente en una nota a pie de página indica: “Véase asimismo un importante artículo de Pascal Bonitzer, ‘L’art du faux: métamorphoses’ (*Raúl Ruiz, Cahiers du cinéma*)”. Esto indica que sí conocía algo de Ruiz y que, en términos de neobarroco cinematográfico, quizá era el director que más lejos había ido, superando a Welles y Resnais, como veremos. Sarduy tampoco lo nombra nunca, aunque vivieron en la misma ciudad y en la misma época.

²¹ En el original francés: “Plusieurs cinéaste comme Ruiz, Fellini, Has, Kusturica ou encore Greenaway ont pu d’ailleurs témoigner de leur sentiment de proximité avec l’arte du XVII siècle. Nous ferons d’ailleurs largement référence, durant cette enquête, aux films et à la théorie de Raoul Ruiz, qui nous semble celui qui offre les perspectives les plus vastes au cinéma baroque” (2007, 29).

1. Las imágenes están compuestas por el ornamento, el movimiento, la desmesura, la ilusión, la evanescencia, los reflejos mentirosos, la sombra, los espejismos y el claroscuro.
2. Lo atraviesan temas como la mentira, lo monstruoso, la vanidad, la contradicción, la duda hiperbólica, el sueño y la muerte.
3. Lo pueblan personajes tales como el alquimista, el mago, el doble, el travesti, el espectador/actor, el mentiroso y el contador de historias.
4. Animan su audiovisualidad figuras como el movimiento perpetuo, el tiempo subjetivo, la identidad múltiple, la espiral, la metáfora, la elipsis, la caída, la implosión, el pliegue, el círculo, la curva cónica y la hipérbola.²²

El procedimiento que Plasseraud sigue en su estudio es establecer una suerte de “filme neobarroco ideal”, en cuya estructura y funcionamiento concurren los rasgos y características ya citados –desarrollados y ejemplificados con películas en su texto– si bien a veces algunas obras solo cumplen con una de esas marcas o caracteres. Luego, para Plasseraud, en la práctica, no hay una película que contenga todos los componentes, sino que existe un grupo de filmes que, como dice Sarduy acerca de la sobreimpresión, exhibe “un cierto tipo deliberadamente estilístico de uso” ([1972] 1999, 1393) de uno o varios elementos estéticos que propone llamar *baroque cinématographique*. Entre ellos cita, por supuesto, a obras de Welles, además de Resnais, Ophüls, Greenaway, Ruiz y a los autores estudiados por Deleuze en *La imagen-tiempo*. Nosotros, al contrario, planteamos que las películas de nuestro corpus exhiben varios estilemas, si no todos, de un filme neobarroco ideal (adorno, cristal, tiempo subjetivo y varios mundos/tiempos).

Respecto a la teoría latinoamericana sobre el barroco y cine, Monsiváis sostiene que el cine subcontinental habría mostrado ya en Emilio Fernández y su fotógrafo Gabriel Figueroa a uno de los primeros tandems en multiplicar la serie significativa e insistir en lo que concierne al “uso de la luz como el relato dentro del relato” (1994, 22), al impulso de una voluntad de forma. Esto ocurre puesto que el componente fotográfico y lumínico de varios filmes del dueto mexicano, aunque inscritos en el régimen del cine narrativo realista y clásico, acumula igual carga de sentido que la serie dramática de la diégesis.

²² En el francés original: “les symptômes visuels et thématiques caractéristiques du baroque: l’ornement, le mouvement, la démesure, l’illusion, l’évanescence, les reflets, l’ombre, les miroitements, le clair-obscur, composent les images; les thèmes como le mensonge, la monstruosité, la vanité, la contradiction, le doute hyperbolique, le rêve, la mort, les traversent; des personages tels que alchimiste, le magicien, les sosies, le travesti, le spect-acteur, le menteur, le conteur, les peuplent; des figures comme le mouvement perpétuel, le temps subjectif, l’identité multiple, la spirale, la métaphore, l’ellipse, la chute, l’implosion, le pli, le cercle, la courbe conique, l’hyperbole, les animent” (2007, 16).

Probablemente, el caso más logrado de ello suponga la puesta en escena y la fotografía de *Maclovía* (1948), en la que la distribución de las velas y redes de los pescadores, la iluminación en exteriores y la cámara de Figueroa configuran una estilización extremadamente preciosista e irreal, tan potente que termina imponiéndose a la historia que cuenta: a eso se refiere Monsiváis con la idea de la “duplicación” de la luz como otro relato dentro del relato.

Vendrían luego Leopoldo Torre-Nilsson y Glauber Rocha, quienes desde los años cincuenta y sesenta del siglo XX habrían comenzado a exhibir giros de complejidad en sus filmes, que ya Severo Sarduy detecta en su ensayo “El barroco y el neobarroco” de 1972 (1999, 1393), sobre la base del montaje por sobreimpresión, como ya hemos indicado más arriba. Otro hito importante es el manifiesto de Glauber Rocha titulado “Eztétyka del sueño” de 1971, texto en el que el realizador brasileño abandona los postulados marxistas de su inicial “Estética del hambre” de 1965 (cuando fungía de figura nuclear del *Cinema novo*). En el primer ensayo, Rocha postula que al cine revolucionario (ya en declive) solo le queda la magia, la única capaz de sacar al habitante latinoamericano de esta realidad absurda, por ello el camino a seguir es lo que llama la “estética del sueño”, uno de cuyos referentes sustanciales es la obra de Borges. Estaríamos, entonces, ante un arte revolucionario que ya no es solo político, sino que también “promueve la especulación filosófica”, y hasta mística en tanto iluminación espiritual que expande la “sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales”, pues únicamente los dioses afroindios “negarán la mística colonizadora del catolicismo, que es hechicería de la represión y de la redención moral de los ricos” (2011, 137-140). Resulta claro que su película *La edad de la tierra* (1980) recoge y lleva a la práctica su reclamo de pertenencia a la tradición leibniziana de Borges: varios mundos y varios tiempos en un mismo mundo.

Carlos Monsiváis, desde una perspectiva culturalista, es mesurado cuando lleva su esquema interpretativo de lo que llama el *arte de lo pletórico* al mundo de las películas. Del neobarroco dice:

En una operación puramente operativa, entiendo por “neobarroco” la puesta en escena de una sensibilidad compuesta de mil sensibilidades, donde se actualizan elementos vinculados con el barroco: profundidad tan hecha de oscuridades; el *horror vacui* o miedo a los espacios vacíos; el estallido de la forma que en su propio despliegue se complace; la recreación de lo humano como paisaje de la naturaleza orgánica; el punto de tensión extrema que es el sinónimo del acto creativo. (1994, 301)

De este clima general de mil sensibilidades, estallidos y horror al vacío, desprende otros calificativos como desmesura, exuberancia, *stravaganza*, *kitsch* o *camp*, y los instrumentaliza para leer en clave de abundancia y de multiplicidad una quincena de filmes euronorteamericanos, de realizadores tan disímiles y distantes como David W. Griffith y Busby Berkeley, Greenaway y Jarman, Visconti o Fellini; películas y autores que con toda propiedad pertenecerían al “cine del engolosinamiento visual y el *shock* estético” (1994, 307). Si resulta curioso que en el libro de Plasseraud solamente aparezcan Raúl Ruiz y Jodorowsky, resulta más extraño aún que en la galería de las películas del *arte de lo pletórico* de Monsiváis no asome ninguno. Esto equivaldría a sostener que ni Glauber Rocha ni su compatriota Paul Leduc, como tampoco Jodorowsky o ciertos filmes de Arturo Ripstein o Fernando Solanas, pertenecerían al cine de lo pletórico. Ocurre que Monsiváis se remite al sistema de adorno, a las apoteosis escenográficas, consecuentemente, los temas de la duplicación cristalina, la bifurcación temporal o la imposibilidad se le escapan; esto explica incluso la ausencia de *Ciudadano Kane* y de Welles en su análisis. En todo caso, el nombre del realizador británico Peter Greenaway como los nombres de Visconti y Fellini se recogen repetidamente como referentes fundamentales del neobarroco cinematográfico europeo.

Muy al contrario, los realizadores latinoamericanos ausentes en Monsiváis sí se incluyen en el ensayo de Schroeder Rodríguez, “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano” (2011). En este estudio, el autor postula como su tesis nodal que durante el período inaugural del Nuevo Cine Latinoamericano, posrevolución cubana y la década del sesenta, los directores y las películas configuraron una primera fase de corte militante, neorrealista y documental no exenta de gestos experimentales.²³ Pero esos mismos directores, llegados los años setenta y ochenta, habrían girado hacia un estilismo formalista que califica como neobarroco: “el factor que une a estas dos fases de NCLA es una crítica sistemática a las estructuras desiguales de poder a través de modos de representación experimentales e inventivos ligados al documental en los años 60 y a la metaficción neobarroca en los 70 y 80” (2011, 17). Esto ocurre porque su nunca olvidado

²³ Los casos paradigmáticos de esta tendencia “experimental” en tanto búsqueda, hallazgo y prueba de recursos narrativos audiovisuales, alejados del canon clásico y cercanos a la modernidad cinematográfica, supondrían *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, y *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas, debido al cúmulo de recursos visuales y de lenguaje que ponen en marcha. Pero estos mismos cineastas, en un sorprendente paralelismo con los movimientos del posneorrealismo barroco de Visconti o Fellini, van a ir hacia ese estilismo neobarroco, sin perder su raíz comprometida y revolucionaria señalada por Schroeder Rodríguez; su espíritu experimental los impulsó hacia los medios de expresión del barroco.

impulso experimental los habría llevado a plantearse una poética basada en los principios de un creciente distanciamiento entre significado y significante, en la imagen-tiempo neobarroca, intertextualidad paródica y realidades alternativas, mundos paralelos y dobles. Visualmente se manifestó en escenografías recargadas, una rica paleta de colores, proliferación de personajes, teatralidad operática, intertextualidad paródica y “uso de espejos y pinturas para reflexionar sobre la naturaleza de la representación en sí”, como resultado se obtuvo un filme “visualmente complejo e intelectualmente desafiante”, que dramatiza la cultura nacional y no está exento de los giros metaficciones del cine dentro del cine, propios de la estética barroca, sin nunca perder su carácter comprometido, crítico, marxista y revolucionario. El ensayo enfatiza el carácter crítico de esta faz neobarroca en tanto relativizó “las verdades absolutas de los regímenes dictatoriales que aquejaron a Latinoamérica durante los años 70 y 80” (2011, 17-22).

El análisis del cine neobarroco de Schroeder Rodríguez se refiere de forma breve a la alegoresis estructural e interpretativa: formula rápidos apuntes sobre la fragmentación formal y lee el filme en relación con su momento histórico-político; aunque no los nombra, está anclado en la terminología de Deleuze y de Benjamin y su noción de “alegoría barroca”, pues a su juicio en *Frida, naturaleza viva*, de Paul Leduc:

La fusión de una sofisticada puesta en escena policéntrica y fragmentada, con una narrativa alternada sobre la vida de Frida Kahlo, produce así una imagen-tiempo neobarroca donde la artista adquiere estatus alegórico de una sociedad marginalizada, que lucha por superar los dolorosos traumas a los que fue sometida por los gobiernos autoritarios de los años 70 y 80. (2011, 22)

Tampoco hay en este ensayo referencias concretas a la dramática del guion y su estructura. Lo que sí existe son los componentes de la dirección de arte o del espacio cinematográfico que enumera en forma general. Por supuesto, por su coincidencia con lo expuesto por Deleuze, los componentes del cine neobarroco enlistados por Schroeder Rodríguez serán importantes para este estudio.

Un análisis más reciente sobre el cine neobarroco es el de la profesora norteamericana Monika Kaup, quien en su libro *Neobaroque in the Americas. Alternative Modernities in Literature, Visual Art and Film* (2012), dedica un capítulo completo a lo que llama *Antidictatorship Neobaroque Cinema*. En él, desde una orientación decolonial, analiza temáticamente dos filmes de América Latina: *Mémoire des apparences* (conocida también como *La vida es sueño*, 1987), de Raúl Ruiz, y *Yo, la peor de todas* (1990), de María Luisa Bemberg, por el “revival de la expresión barroca como respuesta a las

dictaduras que asolaron América Latina en los setenta” y como complemento o correlato de la literatura neobarroca (Donoso y Eltit) en aquella época de derrota y desilusión del *posboom*. Debido a que la película de Raúl Ruiz consiste en una adaptación de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, a la época de la dictadura chilena, y la de Bemberg una puesta en cine del ensayo de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*, Kaup propone una lectura neobarroca de estas películas en tanto reposición del barroco histórico, dotado de un fuerte contenido crítico al ilusionismo del estado oficial fascista (de las dictaduras argentina y chilena) y su discurso del progreso, por vía de una poética del artificio, la desilusión o de imágenes alegóricas fragmentadas, el teatro y el cine dentro del cine, el *stage tableau* o puesta en escena de corte teatral y montaje discontinuo. Para la autora, la sugerencia benjaminiana de cepillar a contrapelo la historia y revisarla bajo el signo de la melancolía y la ruina constituyen las claves con las que operaría el alegorismo (en sentido tanto estructural como expresivo) de dichas películas:

Estrenado siete años después del fin de la dictadura militar en Argentina, la película de Bemberg compone explícitas analogías entre las tribulaciones de Sor Juana bajo el estado colonial barroco y el fascismo del siglo xx. En forma parecida, Ruiz repone la pieza teatral barroca de Calderón, que trata sobre la monarquía y la tiranía, para alegorizar la totalitaria represión vivida en Chile bajo el mando de Pinochet, forjando elaborados paralelismos entre el terror de estado del siglo xvii con el del siglo xx.²⁴

La interpretación alegórica de Monika Kaup sobre el cine neobarroco, como la de Schroeder Rodríguez, resulta significativa para nuestro estudio, aunque en términos de alegorismo interpretativo nuestra propuesta no se limitará al terreno político, sino que, sin descuidar ese campo, abarcará el orbe de lo privado e incluso del intimismo psicológico de, por ejemplo, el personaje de *Santa sangre* y sus traumas de infancia. Como se ve, respecto a las marcas que caracterizarían a un filme neobarroco, en general, lo indicado por Kaup coincide con lo establecido por Plasseraud.

En *Ficciones barrocas* (2011), Carlos Gamerro le dedica un breve pero sugestivo espacio al cine y su encuentro con el barroco. Su abordaje va por vía de la adaptación cinematográfica, que no solo el cine latinoamericano sino europeo ha hecho de las “ficciones barrocas más puras” de Borges, Cortázar, Bioy Casares.²⁵ Luego de señalar la

²⁴ En el original inglés: “Released seven years after the end of military rule in Argentina, Bemberg’s film constructs explicit analogies between Sor Juana’s tribulations under the colonial state baroque and twentieth-century fascism. In parallel ways, Ruiz deploys Calderón’s baroque play about kingship and tyranny to allegorize totalitarian repression in Chile under Pinochet, forging elaborate parallels between state terror in the seventeenth century and in the twentieth century” (2012, 183-184).

²⁵ La lista incluye: *La estrategia de la araña* (1970), de Bernardo Bertolucci, basada en “Tema del traidor y del héroe”, de Borges; *Death and the compass* (1992), de Alex Cox, versión de “La muerte y la

decisiva influencia de *La invención de Morel* en la película francesa *El año pasado en Marienbad*, de Alian Resnais, referencial para nuestro estudio, indica que el montaje es una característica esencial del lenguaje cinematográfico, lo que lo convierte en “especialmente apto para las ficciones barrocas [y sus plegados]: la narración por montaje”; pues en la imagen-cine:

las imágenes de la percepción no difieren de las del recuerdo, las de la imaginación, las del sueño o las de una visión anticipatoria, salvo que el director decida marcar la diferencia mediante el grano, el color, lentes deformantes, esfumados y otros procedimientos; y la ausencia de un narrador que diga ‘vio’, ‘sonó’, ‘recordó’ o ‘alucinó’, sumada a la posibilidad de trabajar con microsecuencias o *inserts*, permite barajados y hojaldrados muchos más finos que los de la narrativa o el teatro. (2011, 68)

Para marcar la diferencia entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo, efectivamente, el cine dispone de varios procedimientos en términos de producción técnica, como el *zoom in* o el primer plano de asignación. La “indiferenciación” de la imagen a la que se refiere Gamerro equivale a lo que Deleuze llama “indiscernibilidad”, la ausencia en ciertas películas (como en *El año pasado en Marienbad*) de un punto fijo ya sea de un narrador o de un tiempo objetivo que señale al personaje que vio, soñó, recordó o alucinó, y posibilite así asignar el tiempo subjetivo a ese personaje.²⁶

Respecto al apunte de Gamerro sobre la posibilidad de que el cine efectúe “barajados y hojaldrados mucho más finos que los de la narrativa o el teatro”, esto se adhiere a la noción de *pliege*, que cita y prolonga la de Deleuze, e implicaría “oposición, encuentro o cruce” entre planos ontológicos. Pero el aporte decisivo del autor argentino para nosotros es que entiende que se debe ir más allá del binarismo y el hojaldrado barroco de polos opuestos, ya “que los pliegues barrocos pueden involucrar dos, tres o más planos simultáneamente”, y pone el ejemplo de *El Quijote*, obra en la que la realidad interactúa con las alucinaciones librescas y los sueños; o un filme como *Don't look now* (1973), del británico Nicolas Roeg, cuyo montaje alterna “imágenes que corresponden a las percepciones del protagonista, a sus recuerdos y a sus visiones proféticas” (2011, 18), una clase de imágenes subjetivas y varios tiempos/mundos objetivos.

brújula” de Borges; *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni, basada en “Las barbas del diablo”, de Cortázar; *El crimen de Oribe* (1950), de Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, sobre “El perjurio de la nieve”, de Bioy Casares; *La invención de Morel* (1967), de Bonnardot; *El sueño de los héroes* (1997), de Sergio Renán, sobre las ficciones barrocas de Bioy Casares (2011, 68).

²⁶ En el cine se puede asignar un tiempo subjetivo a una escena en la que hay un narrador-narratario o movimiento en *zoom in* de la cámara hacia el cuerpo o el rostro del personaje.

2. Cine neobarroco y cuerpo opulento

El pliegue del cuerpo opulento reaparece y actúa como el hilo conductor de las películas de nuestro corpus. Como hemos referido, Carlos Gamerro elabora una lista bastante exhaustiva de posibles *pliegues* en tanto intercambios o mezclas de polos opuestos “de los que la realidad se compone” (2011, 18). Y habíamos llamado la atención al hecho de que en esa lista no aparezca otra de las dualidades capitales para la edad barroca y el siglo XVII teológico: el cuerpo del ascetismo virtuoso opuesto al cuerpo de la carne que desea; cuerpos que en ciertas obras del barroco se aproximaron para formar su propio *pliegue*, las esculturas de Bernini constituyen muestras de ello.

Ese pliegue regresa en una escena que, con explicables variaciones, aparece en *Deseos* (México, 1977-1983), *La mansión de Araucaíma* (Colombia, 1986), *Santa Sangre* (México, 1989), *Barroco* (México, 1989), *Yo, la peor de todas* (Argentina, 1990), *El evangelio de las maravillas* (México, 1998), *Combate de amor en sueños* (Portugal, 2000), *Madeinusa* (Perú, 2006), *Blak Mama* (Ecuador, 2009), *La pasión de Michelangelo* (Chile, 2013). Esa escena de unos cuerpos religiosos que gozan eróticamente va a ocurrir en espacios dominados por una ornamentación recargada o lo que Deleuze “jaula de vidrio” del sistema de adorno ([1985] 2005] 116, 166). Aquí las celdas, sacristías, criptas, iglesia, teatro, gabinete de lectura o de grabados del Barroco en dichas películas se equiparan con el templo, la biblioteca, el teatro, el circo, la pista de baile, lugares abundantes en objetos y personajes; pero también son escenas con su propia ornamentación de los cuerpos actorales, con su propio “modelo textil, tal como lo sugiere la materia vestida” (1989, 155) que evita el desnudo. Entonces, cuerpos eclesiásticos en acciones eróticas filmadas en lugares ceremoniales adornados y vestidos con su propio modelo textil para evitar el desnudo sería la fórmula abarcadora para definir el *cuerpo opulento* de películas en las que a lo largo de su metraje exhiben otros estilemas derivados del tiempo subjetivo, la imagen cristal y la imposibilidad, como vamos a ver.

3. Variaciones del cine neobarroco: lo llano y lo lleno

Este análisis se interesa por el cine neobarroco en tanto aborda el cuerpo opulento, elemento intersecante de las diez películas, aunque se diferencian por el volumen de estilemas neobarrocos, por la presencia de procedimientos de la estética neobarroca al que recurren, por lo que se vuelve necesario una clasificación de dichos filmes. Esa variabilidad de grado o volumen de estilemas usados con intencionado afán de estilo

estaría condicionada por la cercanía o el distanciamiento que nuestras películas establecen ya sea con el cine de formato clásico realista de base aristotélica, o ya sea el cine de formato moderno. Como hemos anotado, Deleuze (1983, 1985) enfoca su estudio sobre la imagen-cine justamente a partir de la distinción entre cine clásico de la imagen-movimiento y el cine moderno de la descripción y el tiempo subjetivo, dentro del que se incluiría el cine neobarroco²⁷. Vamos a dividir los diez filmes de nuestro estudio en tres grandes campos en atención a las variaciones en el uso estilístico de los estilemas neobarrocos: los del neobarroco llano y los del neobarroco lleno, dominado por cierta impureza el primero y más puro el segundo. Dentro del neobarroco llano, vamos a revisar a su vez dos subgrupos: los filmes que están más cerca del cine clásico de base aristotélica y los que están más cerca del cine de formato moderno. Esta posibilidad de variaciones del cine neobarroco, tomando como base su relación con el cine de formato clásico, registra varios antecedentes, y precisamente en el orbe de la estética barroca hay algunas sugerencias al respecto.

Affonso Ávila (1971) estima que la eclosión de la literatura barroca del siglo XVII resultó de un lenguaje de “variáveis matizes e gradações”, de matices variables y gradaciones; consecuentemente, plantea dos grandes líneas conductoras de esa escritura: la que se apoya en la ambigüedad y la paradoja, y que por su tendencia denotativa sería propia de la narrativa y el teatro; y una segunda, la de la “traslação metafórica” que privilegia lo connotativo y que sería propia de la lírica (1971, 57). Severo Sarduy, en *Barroco* (1974), también llama la atención sobre la “diversidad de los estilos barrocos”, diversidad tanto en sentido sincrónico (geografía de su expansión en el siglo XVII), como diacrónico (barroco histórico y neobarroco contemporáneo). De lo dicho por los dos autores se desprende la posibilidad de pensar que tanto el barroco como el neobarroco no son campos estéticos unificados, sino, al contrario, su norma sería la variación y diversificación, cuando dicha estética se actualiza en artes concretos y obras de autores concretos, aunque siempre bajo los principios de “vontade estética de jôgo”, voluntad estética de juego (Ávila 1971), o de la “superabundancia y el desperdicio” (Sarduy 1974,

²⁷ Otro autor que define el cine moderno en términos de subjetividad y manejo del tiempo es Adrian Martin, para quien igualmente la modernidad cinematográfica, que arranca en la posguerra y se prolonga hasta finales del siglo XX, se asienta en el rechazo al clasicismo, nuevas formas narrativas, la presencia del cuerpo y del gesto (la psicología, la intensidad emocional, la intersubjetividad), el despliegue de relaciones temporales y de lugar o espacio, la mostración de la representación misma (2008, 20-24).

100) o el *horror vacui* como “saturación sin límites [...] proliferación ahogante” (Sarduy 2000, 1402).

Al respecto, Bolívar Echeverría apunta que en “cuanto al estilo que corresponde a esta voluntad de forma enrevesada, la barroca, es claro que no puede ser uno solo” (1998, 92) y señala la innegable (y conflictiva) relación de lo clásico con lo barroco, en tanto el segundo sería un descongelamiento, exasperación o un *re-formar* del canon clásico. También Víctor Tapié sostiene que no se puede hablar de barroco sin referencia a lo clásico, pues la Francia del siglo XVII “ofrecía un rostro doble: clásico y barroco” ([1972] 1991, 28). Y ya hemos indicado que el crítico argentino, Carlos Gamerro, en *Ficciones barrocas*, distinguía dos maneras de literatura barroca: la escritura barroca y la ficción barroca; de Góngora y Quevedo la primera, y la de Cervantes. Para especificar más las variaciones del arte barroco, Gamerro indica un tercer estadio: la síntesis de escritura y ficción barroca en la obra teatral de Calderón de la Barca (2011, 22-25). Este mismo espíritu de variación del neobarroco literario latinoamericano del siglo XX, lo encontramos en el estudio del crítico ecuatoriano Santiago Cevallos, autor que, en su libro *El Barroco, marca de agua de la narrativa latinoamericana*, distingue tres formas del barroco escrito: barroco manifiesto, barroco como manifestación y el barroco latente (2012, 29), cada uno con sus rasgos, autores y sus campos de expansión. El autor se adhiere a la tesis de que el neobarroco es, finalmente, un campo inestable y susceptible de clasificaciones o subdivisiones. En definitiva, lo dicho por estos teóricos abona la idea de que el barroco implica un sistema estético en variación, variabilidad que estaría condicionada por factores geográficos, históricos y culturales.

Llevando lo dicho sobre el impulso de variación de la estética barroca al terreno neobarroco del cine, hallamos que, en efecto, la diversificación señalada por autores tan disímiles en sus perspectivas sobre el barroco y el neobarroco como Tapié ([1972], 1991) y Echeverría (1998) puede aplicarse a nuestro corpus, sobre la base de la relación (tensa/armónica) entre el clasicismo, modernidad cinematográficas y el estilo neobarroco.²⁸ Por supuesto, la noción de clasicismo de la que hablamos es muy particular en el campo del cine, aunque se relaciona con la noción de arte clásico evocada por

²⁸ Esta relación (tensa/armónica) entre el clasicismo, modernidad cinematográfica y neobarroco deja por fuera de este estudio las relaciones entre neobarroco y posmodernismo, acaso más propicias para el estudio del neobarroco anglosajón, como lo proponen Omar Calabrese en *La era neobarroca* (1987) y Antonio Domínguez Leiva en su ensayo “El barroco cinematográfico. De Caligari al Cyberpunk” (2013). Este último acuña el concepto de *filme-concierto* como expresión del *horror vacui* en la era posmoderna ([2004] 2013, 1230). En parecida dirección va el trabajo de Monika Keska: *Un Ilustrado en la Era neobarroca* (2009).

Echeverría (1998) y Tapié. La idea de lo clásico, del orden, equilibrio y armonía, en la corta historia del cine, se materializó en un tipo muy concreto de películas: el cine clásico hollywoodense. Efectivamente para la teoría y la historia del cine, el período clásico del cine norteamericano (1915-1941)²⁹ estableció un canon compositivo del guion (historia contada) y del discurso (forma de contar) que se volvió hegemónico en el cine occidental (cuya influencia se ejerce hasta hoy en día), y es el resultado de los principios dramáticos que Aristóteles propuso en su *Poética* (IV ane.). Como lo expresa el teórico español Mario Onaindia en *El guion clásico de Hollywood*: “El cine clásico de Hollywood sigue de una manera bastante rígida las convenciones de la narrativa occidental sistematizadas y puestas en vigor ya por Aristóteles en su *Poética*, basándose en sus estudios de la tragedia griega clásica” (1996, 60). Por eso se habla de guion de base aristotélica y de clasicismo del cine, dada su capacidad de supervivencia e influencia, basada en una estructura arquetípica que, según Fernández García, la hallamos en cerca del 95 % del cine que vemos: “La estructura clásica o aristotélica” por arquetípica es invariable: punto de arranque, exposición, punto de giro, desarrollo, preclímax, clímax, clímax, desenlace (2014, 78).³⁰

A ese cine, asentado sobre un guion de *arquitraba*, tomando el término de Robert McKee (2011, 67), del que resulta la película de imagen-acción, Deleuze opuso el cine del tiempo, de la descripción y el tiempo del cine moderno, dentro del cual distingue esa parcela de directores encabezados por Orson Welles, Resnais, Fellini, Ophüls, Renoir, Visconti, y que nosotros asumimos como cine neobarroco. La entrada del tiempo y la descripción le habría permitido al cine moderno capturar el tiempo de manera directa y no indirecta como lo hacía el cine clásico, aparece allí la metalepsis y el *flashback*.

Entonces, a partir de la relación entre la composición clásica de base aristotélica y la de la modernidad cinematográfica con los estilemas barrocos o, entre el realismo del tiempo objetivo clásico de diégesis única, la multidiégesis del tiempo subjetivo moderno y el sistema de adorno/bifurcación de tiempo subjetivo/duplicación de imagen-cristal/incomposibilidad barrocos, se pueden prefigurar “variaciones

²⁹ David Wark Griffith con *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916) habría sido quien funda el cine clásico, pues en esas dos películas ya está definida la narrativa cinematográfica; y Orson Welles, con *Ciudadano Kane* (1941), a la vez clausura el clasicismo de la imagen-acción e inaugura el cine moderno de la imagen-tiempo.

³⁰ Esta estructura continua, causal y progresiva es la base del realismo cinematográfico del cine clásico y su narratividad de acciones y tiempo objetivo; a nivel de discurso implica un narrador omnisciente y montaje narrativo de plano-contraplano, que garantiza la continuidad de las acciones en el espacio y en el tiempo (Gardies 2014, 55).

neobarrocas”. Nuestra propuesta es que, dentro del corpus de estudio, habría un primer bloque de películas neobarrocas llanas, una suerte de neobarroco de primer grado, de diégesis única, que estarían más cerca del canon clásico, tan cerca que logra insertar en la dramática y la dramaturgia de una película de base aristotélica ciertos procedimientos neobarrocos, o sea, sobre una base estructural realista de tiempo objetivo colocan componentes como el sistema de adorno y algunas variantes de la imagen especular, sería el caso de *La pasión de Michelangelo* y *Madeinusa*. Un segundo bloque incluye películas de formato moderno o bifurcaciones de tiempo-subjetivo sobre el que se inserta el sistema de adorno, la duplicación de imagen-cristal y sus variantes (efectos especulares, claroscuro, metacine, teatro dentro del cine, escenarios ceremoniales, adornos y teatralidad, y sus efectos de indiscernibilidad), como es el caso de *La mansión de Araucaíma*, *Santa Sangre*, *Yo, la peor de todas* y *El evangelio de las maravillas*. En estos dos bloques estaríamos ante el neobarroco cinematográfico llano.

Diferente es el neobarroco lleno o de segundo grado, decididamente ortodoxo con respecto a la estética barroca; sus películas funcionan con muchos más estilemas, ya no únicamente los del adorno y las variantes de imagen-cristal, sino también con los de una exacerbación del tiempo subjetivo y objetivo: la imposibilidad de mundos y tiempos que convergen en una película, una escena o, lo más extremo, en un plano. *Deseos*, *Barroco*, *Santa Sangre*, *Combate de amor en sueños* y *Blak Mama* exhibirían ese neobarroco cinematográfico pleno que se aleja definitivamente del modelo clásico y su realismo de tiempo objetivo, y a la vez toma distancias del cine moderno porque usa deliberadamente varios estilemas neobarrocos que colocan al filme en la inexplicabilidad del tiempo.

4. Neobarroco llano: clásicos y neobarrocos. *La pasión de Michelangelo* (2013), un neobarroco de primer grado

¡María, bendito sea el fruto de tu vientre!
 ¡María, bendita sea tu perdición!
 RAFAEL CORKIDI (1977)

Vamos a comenzar nuestro recorrido analítico de las películas neobarrocas de primer grado o llano por la más reciente en términos temporales: *La pasión de Michelangelo* (2013), del chileno Esteban Larraín, acaso el más frugal en términos de uso de estilemas barrocos, pero que indudablemente los desarrolla. Se caracteriza por ser un filme de corte político que no esconde su afán de revisar y criticar hechos muy concretos de la historia chilena. Pero la política y la cultura chilenas (como la

latinoamericana en general) no se pueden entender sin el componente religioso y la dictadura de Pinochet no estuvo exenta de ese elemento. Hacia 1983, la oposición popular y de izquierda contra la dictadura se expresa en las calles de sus principales ciudades con marchas de protesta, cacerolazos y consignas antigubernamentales, con la respectiva respuesta estatal de represión, encarcelamientos y toque de queda.

Coincidentalmente, en el pequeño poblado de Peñablanca ocurre un fenómeno religioso por demás sorprendente y muy publicitado: la Virgen María ha aparecido y habla a través de un joven vidente, envía un mensaje previsible de paz y amor, pero con el añadido de un no rotundo a los cacerolazos y, para colmo, pide orar por el presidente/dictador. Como concluye el crítico Francisco Simon, el mensaje progresista de la derecha chilena de esos años se filtró “a través de una Madona que se presenta para confirmar que la privatización y la externalización de los recursos nacionales no ha sido en vano; su palabra virginal solicita a la comunidad paciencia y solidaridad, que la economía para todos va a chorrear” (Simon 2013). Fue así como desde las fuerzas del poder se instrumentalizó la religión y la fe popular como estrategia política. Treinta años después de aquellos sucesos de Peñablanca, el director chileno Esteban Larraín y su guionista, José Román, ficcionalizan el evento en el cine, colocan en el centro del drama a la figura del joven vidente, el adolescente Miguel Ángel Poblete, protagonista y a la vez víctima de la maquinaria teológico-política de la dictadura de Pinochet.³¹

La pasión de Michelangelo cuenta la historia de Miguel Ángel, un adolescente de 14 años, desde el inicio discretamente amanerado, que se asume vidente y, por tanto, afirma ser el portavoz de la Virgen de la Inmaculada Concepción, que se le aparece en el pequeño pueblo de Peñablanca. Pero, además, la “Mamita” le ha conferido poderes de milagrero y sanador de enfermedades espirituales y corporales. A ese pueblo es enviado el padre Ruiz-Tagle, representante de la oficialidad católica, con la misión de llevar a cabo la investigación canónica y verificar la autenticidad de las apariciones. Hasta ahora, todo ha ido bien con el espectáculo teatral de las apariciones, en el que el padre Lucero (el párroco local) es el guía y maestro de ceremonias de la puesta en escena que protagonizan la Virgen y el adolescente, ante multitudes que acuden al lugar de las

³¹ El culto a la Virgen de Peñablanca acompañó los cinco últimos años de la dictadura de Pinochet, de 1983 a 1988. Luego de los trágicos acontecimientos que desbarataron el culto, el joven se perdió en el anonimato, pero reapareció a la luz pública en 2006, travestido y bajo el nombre de Karol Romanoff, quien murió en el hospital de Peñablanca en 2007. Hasta su muerte, siguió asegurando que veía a la Virgen (Larraín 2013, créditos finales de la película).

apariciones. Desde los primeros planos de presentación de los personajes y del evento, el espectador puede percibir que entre el párroco y el adolescente hay una tensión, una incomodidad. Ruiz-Tagle sigue su investigación, un tanto infructuosa al principio. El narrador omnisciente abunda en la información que da al espectador: informa sobre la vida privada del vidente, de su homosexualidad, su entrenamiento teológico/actoral en Santiago (la capital) a cargo del cuerpo de seguridad, y de los motivos de su conflicto con el padre Lucero, conflicto que llega a su desenlace cuando rompe su colaboración en el espectáculo de las apariciones y nos enteramos de la pedofilia del sacerdote.

Hacia el tercer acto del filme, el adolescente se cambia de nombre, y ya solo y rebautizado como Michelangelo, comienza a actuar apoyado por su propia cohorte de amiguitos del pueblo, entre ellos, su amante. Justo allí comienzan a revelarse las inconsistencias de su rol como médium: los feligreses se dan cuenta de la superchería y esto provoca que el joven entre en una crisis de identidad. Abandonado por las fuerzas de seguridad del Estado y por los creyentes del pueblo, denunciado por la oficialidad religiosa y los escépticos y rechazado por su orientación sexual, Michelangelo colapsa a tal punto que pierde las referencias y se “confunde”, ya no puede distinguir entre su rol como actor y su rol como personaje, y termina asumiéndose como la Virgen María.

Ruiz-Tagle, quien ha contemplado con escepticismo toda la puesta en escena y poco a poco ha ido desentrañando el complot (con la ayuda del fotógrafo del pueblo), asiste a la crisis del joven, cambia de actitud, se pone de su lado e intenta ayudarlo, y lo salva *in extremis* de ser linchado. Al final, él –tan escéptico y decepcionado de su vocación y su rol como policía de la oficialidad eclesial– también termina preso de la duda o la “confusión”, pues en su visita final o de despedida al santuario de las apariciones, cree ver al joven vidente transfigurado en un Cristo escarnecido y obrando un milagro. Esta escena es la única en tiempo subjetivo: entendemos que el milagro que mira está ocurriendo en su consciencia, en la que la duda lo lleva a preguntarse: ¿qué tal si el joven en efecto veía a la Virgen? Con esta duda, Larraín opta por un final abierto.

Estamos frente a un filme realista, con un guion de base aristotélica, cuya trama avanza linealmente sin tiempos subjetivos, salvo la indicada escena final, desde el punto de arranque hasta el desenlace; el que resuelve las dos tramas, la principal, del conflicto de Miguel Ángel (luego Michelangelo) y la secundaria, la pesquisa del sacerdote/detective. El montaje va articulando el desarrollo de la trama y subtrama, característico del guion clásico, “de manera que el logro del objetivo de un personaje aparezca como la mejor vía para acceder al objetivo de la trama” (Onaindia 1996, 73);

solo en la medida en que Ruiz-Tagle delata la superchería de las apariciones se produce la implosión teológica y psicológica del joven vidente. Sin embargo, el cierre de la película es por demás inquietante. En la escena final, tanto el detective, un personaje que cree asistir a un milagro, como el espectador son sometidos a lo que Deleuze llama la “confusión” ([1985] 2007, 99) y Plasseraud la “doute hyperbolique”, la duda hiperbólica del barroco (2007, 62) que ocurre en la cabeza del personaje, a la manera que le ocurre a don Quijote.

En el plano del contenido, de la historia contada y su estructura, hallamos uno de los componentes de la imagen-cristal señalada por nosotros como clave del neobarroco cinematográfico: la metadiégesis, la formación por duplicación de una segunda diégesis dentro de la primera. Recordemos que en la lista que Deleuze incluye dentro de las variantes de la imagen-cristal, ciertamente no asoma la ceremonia religiosa y menos todavía en forma de una aparición divina, lo que acaso constituye una de las diferencias capitales entre el neobarroco europeo y el latinoamericano, pues en este, el tema religioso es fundamental. En la lista de rasgos temáticos y visuales, de personajes y figuras del cine barroco de Plasseraud, tampoco hay rastros de lo religioso, salvo la del sacerdote, junto al mago y al contador de historias (2007, 16).

Lo que sucede con el procedimiento compositivo de la duplicación de imagen-cristal es un reflejo o una prolongación en que “la imagen óptica actual cristaliza con ‘su propia’ imagen virtual, sobre un pequeño circuito interior” ([1985] 2007, 98), lo que acontece en la diégesis del filme siempre se “refleja en una obra de teatro, en un espectáculo, un cuadro o, mejor aún, en un film dentro del film” (Deleuze [1985] 2007, 107). Por supuesto, la duplicación que se produce en la diégesis por la aparición del teatro, película o espectáculo trae a colación antecedentes propios del barroco del XVII; recordemos el *Hamlet* shakespereano, obra en la que la función de teatro que se representa como metadiégesis (segunda diégesis) refleja la trama de la diégesis principal.³² En términos cinematográficos, están los ejemplos del cine de Max Ophüls (principalmente *Lola Montes*, en la que la vida de la heroína se narra en la carpa de un circo, alternado con varios *flashbacks*) y de Fellini (en *Fellini 8½* se produce una película dentro de la

³² Esta falta de prolongación o reflejo en la metadiégesis de lo que ocurre en la diégesis ficcional se señala en el capítulo III de la segunda parte de *El Quijote* como un error del autor de la primera parte, en la que “su autor puso en ella una novela titulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene nada que ver con la historia de su merced del señor don Quijote” ([1605-1615] 1990, 447). En *Hamlet* también existe esa continuidad o plegado propiamente barroco.

película, y en esa película metadieética se cuenta el mismo drama que el realizador vive en la “realidad” de la diégesis). El hecho de que Deleuze analice bajo la óptica de la imagen-cristal la obra de directores neobarrocos, que en términos generales no se interesaron por temas religiosos, explica que un evento religioso no asome en su catálogo de las variantes de la imagen-cristal. A no ser que lo asumamos como un “espectáculo” ([1985] 2007, 107), pues es posible que, sin forzar los conceptos, la aparición de la Virgen y la manera en que está cinematografiada sea otra posibilidad de un espectáculo segundo como puesta teatral metadieética que continúa o refleja la trama principal: las dos tratan de las apariciones.

En efecto, el espectáculo visual y sonoro de un santuario cercado, en el que offician el Padre Lucero y Miguel Ángel, rodeados por una multitud que entona cánticos, reza y, al hilo de las sugerencias del vidente, también “ve” a la Virgen que aparece entre la nubes (aquí la producción decidió trabajar con efectos especiales), funciona como una teatralización, una puesta en escena, en un escenario con unos personajes (principales y extras), unos vestuarios y un guion (metadiégesis) que en conjunto reflejan y prolongan las manifestaciones de fe que ocurren en todo Chile y que los medios se encargan a su vez de reespectacularizar en la diégesis de la película. Ese conjunto teatral forma un contraste con el espacio geográfico, un monte, y el componente humano que lo rodea, pobladores de un asentamiento rural. Pero si en *Ophüls* (también podemos recordar la ópera que se interpreta en *Ciudadano Kane* o la obra de teatro incluida en el *El año pasado en Marienbad*) el despliegue visual y sonoro ocurre en interiores, en la película de Larraín, más en la línea de Fellini,³³ el espectáculo religioso transcurre en exteriores, y allí la dirección de arte de la película va a diseñar la “jaula de vidrio” del teatro de las apariciones y sus sistemas de adorno. Lo que interesa subrayar, en términos neobarrocos, es la manera en que el evento de la aparición ocurre en esa metadiégesis del santuario y que en ella prolonga el drama psicoteológico que Miguel Ángel está viviendo del santuario hacia afuera: entre los dos espacios ficticios hay un pliegue, una continuidad de diferencias evanescentes entre la oposición teatro/mundo (Gamerro 2011, 18).

En lo tocante a los temas de *La pasión de Michelangelo*, vamos a comentar aquellos aspectos neobarrocos de lo religioso/erótico y el de la “confusión” del pliegue

³³ Deleuze afirma que “existen lugares en los que lo que hay que ver está dentro: célula, sacristía, cripta, iglesia, teatro, gabinete de lectura o de grabados. El barroco inviste esos lugares para extraer de ellos la potencia y la gloria” (1989, 42). Los exteriores, para Deleuze, no se acreditan como espacios de barroquización. Fellini, en cambio, es uno de los cineastas neobarrocos que más ha trabajado en exteriores sus monumentales puestas en cámara. Algunos cineastas latinoamericanos, en este aspecto, siguen a Fellini.

ficción/verdad o actor/personaje. Respecto al primero, recordemos que el sacerdote/investigador descubre que Miguel Ángel es huérfano, que vivió en la calle y que desde entonces está en busca de su madre. Este pasado traumático ha sido aprovechado y canalizado por el poder eclesial del padre Lucero y el poder gubernamental (que lo someten a un proceso de adoctrinamiento) para conducirlo a crear un *alter ego* vidente, capaz de ver y hablar con la Virgen, y de poner en escena sus dotes de médium en un lugar estratégico: un monte en un pueblo rural. Pero su infancia y adolescencia no han estado solamente marcadas por la orfandad, su vida en las calles y el adoctrinamiento en la fe mariana. La película sutilmente lo sugiere como víctima de la pedofilia del padre Lucero, el párroco rural, lo que explicaría la tensión y ruptura entre ellos y el amaneramiento que caracteriza a la gestualidad del protagonista, así como la presencia de su inseparable amigo íntimo, en realidad su amante.

Lo anterior nos coloca en la senda de la escena religioso/erótica, la escena del “cuerpo opulento”. Hemos dicho ya que *La pasión de Michelangelo* es una película de corte político/religioso, a la que potencialmente le hubiese bastado desarrollar lo que muestra la trama de Miguel Ángel y la subtrama del padre Ruiz-Tagle para provocar las lecturas y reacciones que pretendía en sus espectadores: el hecho de cómo la religión puede convertirse en un eficaz instrumento de persuasión política, sobre todo por parte de las derechas conservadoras y productadura. Los guionistas fueron más allá, y decidieron tocar el espinoso tema de la sexualidad en la institución religiosa y de esa decisión temática deriva la escena que va a unir a esta película con las otras de nuestro corpus, la escena del cuerpo opulento. La pedofilia que dramatiza la escena religioso-erótica de esta película es por demás lacerante, aspecto que, como veremos, la distancia totalmente del cuerpo opulento gozoso de las demás películas aquí estudiadas. En este marco vamos a entender la atenuación o sutileza con que es tratada esa única escena erótica del filme (como se muestra en la figura 1), aquella en la que Miguel Ángel, casi como un desafío de la víctima a su victimario, se baja su prenda interior y muestra sus genitales al padre Lucero: la cámara encuadra en planos posteriores los rostros de los personajes y acentúa la risa burlona de Miguel Ángel.



Figura 1. Toma en primer plano de la mirada del cura a los genitales del joven. Imagen de *La pasión de Michelangelo*

En ese momento, el espectador entiende el porqué de los rasgos físicos y gestuales del protagonista, su previa conducta hostil hacia Lucero y asume lo no mostrado hasta ahora, lo elidido: la pedofilia de la que ha sido víctima. Importa destacar también que la escena del cuerpo opulento, cuando el sacerdote es sugerido como lujurioso, ocurre en el jardín del convento y que los dos personajes están vestidos. La cámara muestra el gesto de los rostros, pero nunca vemos la zona genital del adolescente que queda fuera de campo. Estamos ante una atenuación extrema por recurso de la elipsis, que usa el fuera de campo (lo que queda fuera de cuadro) para neutralizar la dureza de la escena. Este aspecto, la elisión o atenuación en la mostración, va a repetirse como un patrón general del erotismo neobarroco: el desnudo nunca aparece.

Siguiendo a Gamerro y su noción de *pliegue* aplicada a la ficción barroca (que, como hemos dicho, la toma de Deleuze y la lleva al terreno de la literatura barroca y neobarroca), apreciamos que los opuestos religión/eros forman un *pliegue* en la medida en que los dos polos se intercambian o se mezclan al punto de volverse indiscernibles, pues ya no se puede distinguir con certeza dónde termina lo religioso y dónde comienza lo erótico o, como lo plantea Gamerro, ocurre el efecto barroco en tanto un “compuesto caleidoscopio, siempre cambiante, que surge de todas estas combinaciones y entrecruzamientos” (2011, 18), y otra vez el ejemplo que pone de este compuesto caleidoscópico de opuestos que se interpenetran en la poética de Cervantes y su personaje don Quijote y su oscilación entre realidad/ficción.

Puestos a buscar modelos del pliegue religión/eros en el siglo barroco hallamos varios ejemplos, y quizá el paradigmático esté en la literatura mística de siglo XVI que se volvió obra de arte en el XVII; estamos hablando de Santa Teresa de Ávila (1515-1582). En el capítulo XXIX/14 de *El libro de la vida* (1562-65), la monja narra uno de sus arrobamientos místicos en estos términos: “No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto” (29); se notará el juego oximorónico de la cita, que primero intenta salvar la oposición, al negar el polo corporal, y la inmediata inclusión de lo corporal, y no poco sino “harto”, para restituir el cruce, la combinación, el pliegue espíritu/cuerpo en el goce místico. Si seguimos el hilo a este personaje y a este pliegue del goce místico en la escultura religiosa del XVII, llegamos a la representación de ese momento cumbre del goce místico, religioso/erótico en *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-51) y *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* (1671-74), del escultor italiano Gian Lorenzo Bernini, obras que muestran en mármol a los cuerpos erotizados de las santas durante la transverberación o matrimonio místico con la divinidad. Una lectura contemporánea importante de ese pliegue es la perspectiva psicoanalítica de Kristeva y su concepción de esa divinidad como esposo, “fantasma encarnado” o “fantasma de la humana masculinidad de la divinidad”, y concluye que tal matrimonio no puede ser sino una “masturbación gigantesca” (2008, 93). A esa “masturbación” o acto erótico que retorna en nuestras películas nosotros la hemos llamado *cuerpo opulento* o pliegue erótico/religioso del que, como veremos a lo largo de este estudio, hay varios ejemplos más, en igual tesitura gozosa; aunque ciertamente retorna con variaciones (y una de ellas, no tan gozosa, como el caso de los personajes de la película de Larraín, que trata del tema de la pedofilia en la Iglesia católica).

Un segundo componente temático utilizado en esta película que remite a la estética barroca es el de la *confusión* o duda hiperbólica que Plasseraud indica la padecieron tanto Descartes como Segismundo y Próspero (2007, 63-64), sin olvidar a don Quijote, y que en nuestra ficción fílmica afecta por igual al joven vidente y al sacerdote/investigador. Deleuze ubica este pliegue como una variación de la imagen-cristal que explora lo claro y lo opaco, y el actor de cine es quien mejor encarnaría esa oposición: “el actor es un ‘monstruo’ o, mejor dicho, los monstruos son actores natos”; y el actor que encarna a un monstruo es doblemente actor porque su personaje desempeña un rol dentro de la ficción, el rol del malo; pero en esta cadena de actuaciones el actor puede perder las referencias: “cuanto más actual y límpida deviene la imagen virtual del rol, más pasa a las tinieblas la

imagen actual del actor” ([1985] 2007, 102). El personaje de Miguel Ángel, que al inicio de la película está consciente de estar representando un rol como vidente, semejante al que desarrolla un actor con su personaje y para el que ha sido y está siendo cuidadosamente preparado por los aparatos de seguridad del Estado y por el padre Lucero, poco a poco, y debido a la presión de todo el espectáculo del cual es figura protagónica, comienza a deslizarse, a plegarse, desde su condición de actor/persona al de su personaje/vidente. Entonces, si al inicio del filme es consciente de la diferencia de comportamiento entre el Miguel Ángel de la vida ordinaria, cuya pareja es homosexual, y el de su rol como vidente, cuando estalla la crisis de fe de su audiencia y comienza a desmoronarse el espectáculo de las apariciones, entra en un proceso de indiferenciación, de *confusión* entre los roles, al extremo de que cambia de nombre (pasa a llamarse Michelangelo), y ya no puede diferenciar entre persona/personaje, entre la ficción/verdad, entre teatro/mundo. El joven termina asumiéndose como la encarnación de la Virgen María, a la manera en que Alonso Quijano se asume don Quijote. Aquí están los pliegues que Gamarro incluye en su lista de “distintos planos de los que la realidad se compone” (2010, 18).

Del mismo modo que el cuerpo opulento es perfectamente rastreable en la estética barroca del siglo XVII, también lo es el tema de la confusión o pliegue ficción/realidad y teatro/mundo. El caso de *El Quijote* es ejemplar, como sostiene Borges: “Cervantes se complace en *confundir* lo objetivo con lo subjetivo, el mundo del lector con el mundo del libro” ([1952] 2012, 208; énfasis añadido). Deleuze habla de la confusión que “está solamente ‘en la cabeza’ de alguien” ([1989] 2007), ya que este tipo de indistinción o pérdida de referencias es subjetivo y siempre ocurre en la cabeza de un personaje de ficción, que en este caso es representado por el actor Miguel Ángel Poblete, personaje vidente dentro de la ficción. Así, cuando Miguel Ángel, ya convertido en Michelangelo, se entera de que ha perdido el apoyo del Estado y del padre Lucero emprende su empresa privada y asume totalmente su rol como vidente, instaaura su propia guardia santa, su traje, su maquillaje (peluca y estigmas), su guion y escenografía, y entra en ese estado de limpidez virtual de la confusión con el fin de hacerse justicia a sí mismo y convertirse en el eje del teatro de las apariciones. Pero su militancia no dura mucho porque el colapso psicológico viene imparable, debido a su juventud e inocencia: apenas ha cumplido dieciséis años.

Cuando finalmente Miguel Ángel es librado de ser linchado y sale de escena, el padre Ruiz-Tagle entra en esa zona de confusión, de indistinción, y con él nosotros, los

espectadores. Durante el desarrollo del filme nos enteramos de que la fe del padre no es tan firme como cabría esperarse de un experto en derecho canónico y asuntos internos de la iglesia. Frío y escéptico como un funcionario, inicia el proceso de investigación y asiste a todo el drama de Miguel Ángel y la superchería del espectáculo milagroso, hechos que a primera vista reafirmarían su escepticismo y apagada fe. Pero hay un cambio de actitud cuando decide ayudar al joven, y más todavía en la última escena, cuando regresa solo al santuario y bajo una pertinaz lluvia cree ver a Miguel Ángel, ahora convertido en un Cristo escarnecido, obrando un milagro. En este momento, el filme da un giro irónico e inesperado: ¿una ilusión fruto de su deseo de recuperar la fe o acaso la expresión de su misericordia por la víctima inocente de toda esa maquinaria político-teológica que viene de presenciar?, ¿el milagro está sucediendo en su cabeza o allí frente a él? Difícil saber si se acepta que la tesis del filme es mostrar que todo lo actuado en cuanto la aparición ha sido una impostura. En todo caso, Larraín construye un final no conclusivo, en el que la duda frente a la realidad y su carácter ilusorio se instalan tanto en el personaje como en el espectador.

Proponemos que la imposibilidad de responder a las preguntas planteadas arriba provoca que el espectador se vea involucrado en el mundo ficticio de la película. Nada nuevo si pensamos que otra de las estrategias barrocas ha sido justamente la de involucrar al lector o espectador en el mundo del personaje, pues allí reposa el “terror y deleite (metafísicos, ambos) que estas ficciones engendran: la invasión, a la manera de *Las meninas* de Velázquez, del espacio del lector por el de la obra” (Gamerro 2011, 51). La duda hiperbólica que se traduce en la pregunta ¿qué tal si en efecto Michelangelo podía hablar con la Virgen? ya estuvo presente en el siglo XVII: “Sea por el sueño, las alteraciones de la memoria o a causa de la locura, el hombre barroco siente la experiencia del carácter ilusorio de la vida” (Plasseraud 2007, 62). Al salir de su ficción, el personaje sigue instalado en el terrero de la duda, pues, como se anota en el epílogo de la película, el vidente antes de morir todavía insistía en que podía ver y hablar con la Virgen. La película juega y oscila entre lo verdadero y lo falso, un juego barroco por excelencia.

Deleuze, en *La imagen-tiempo*, al abordar a Orson Welles le dedica un capítulo sugestivamente llamado “Las potencias de lo falso” en el que ya no trata el tema de la descripción cristalina, sino de su correlato, la narración cristalina. Comparando el cine clásico con el de la imagen-tiempo, explica que en el primer caso se “trata de una narración verídica, en el sentido de que aspira a la verdad, aun en la ficción” ([1985] 2007,

173); esto es, que el guion de base aristotélico y el lenguaje estandarizado son recursos destinados a reforzar el realismo y la veracidad de una verdad. Pero las cosas cambian con la narración cristalina neobarroca. Aquí es cuando Deleuze establece relaciones entre Leibniz y Borges, Nietzsche y Welles, lo que equivale a decir entre el barroco y el neobarroco, y señala a Leibniz y su intento realizado en el siglo XVII de salvar la verdad recurriendo al tiempo y resolver la paradoja de los “futuros contingentes”.³⁴

Esta vieja paradoja plantea el problema de la verdad a nivel del tiempo y ya no del ser, la existencia o lo eterno. Leibniz la afronta y la resuelve así: “la batalla naval puede producirse o no producirse, pero que esto no ha de darse en el mismo mundo: ella se produce en un mundo, no se produce en otro mundo, y estos dos mundos no son posibles, pero son ‘composibles [*compossibles*] entre sí’; solo dividiendo el mundo en mundos posibles es dable resolver la paradoja en tiempos y mundos diferentes; de ahí que inventa la noción de “imposibilidad” [*impossibilité*] (muy diferente de la contradicción), para resolver la paradoja que deja a salvo la verdad: lo que procede de lo posible no es lo imposible, sino lo imposible; y “el pasado puede ser verdadero sin ser necesariamente verdadero” (Deleuze [1985] 2007, 177). En un mundo Adán peca y en otro mundo, imposible con el primero, Adán no peca, es la fórmula del barroco leibniziano fruto de la presión teológica que se ejerce sobre él. En el neobarroco, ya sin la presión teológica, las cosas cambian. En este sentido, dice Deleuze:

La crisis de la verdad conoce así una pausa, más que una solución. Pues nada nos impedirá afirmar que los imposibles pertenecen al mismo universo [...] Esta es la respuesta de Borges a Leibniz: la línea recta como fuerza del tiempo, como laberinto del tiempo, es también la línea que se bifurca y no cesa de bifurcarse, pasando por ‘presentes imposibles’, volviendo por ‘pasados no necesariamente verdaderos.’ ([1985] 2007, 177)

De ese modo, las bifurcaciones del tiempo narrativo abren la posibilidad de que los opuestos sean posibles ahora sí en un mismo mundo, fórmula del neobarroco, de los imposibles (mundos y tiempos) que convergen y se cruzan en la misma escena y en que la verdad es totalmente puesta en suspenso; y continúa Deleuze:

Surge así un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante [...] plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso.

³⁴ Si es ‘verdad’ que una batalla naval ‘puede’ producirse mañana, cómo evitar una de las consecuencias siguientes: o bien lo imposible procede de lo posible (pues si la batalla tiene lugar, ya no puede ser que no tenga lugar), o bien el pasado no es necesariamente verdadero (pues la batalla podía no tener lugar) ([1985] 2007).

El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba en provecho de la nueva narración. No hemos hablado de quien al respecto es el autor capital, Nietzsche, quien bajo el nombre de ‘voluntad de potencia’ sustituye la forma de lo verdadero por la potencia de lo falso, resuelve la crisis de la verdad, quiere liquidarla de una vez por todas, pero, contrariamente a Leibniz, en provecho de lo falso y de su potencia artística, creadora. ([1985] 2007, 178)

Entonces, la potencia de lo falso es la presencia en presente de diferencias inexplicables e indecidibilidad de lo verdadero y lo falso en pasado. Larraín introduce la potencia de lo falso en su filme porque la inexplicabilidad e indecidibilidad surgen de la última escena. El sacerdote detective encarna, como otros personajes que conoceremos más adelante, la crisis de verdad propia de las narraciones neobarrocas de lo falso, de la indecidibilidad entre lo verdadero y lo falso, de lo falso como potencia artística y creadora.

Otro aspecto relacionado con los personajes de las potencias de lo falso explica el cambio de nombre o metamorfosis del personaje de Miguel Ángel a Michelangelo. Si la narración verídica “es unificante y tiende a la identificación de un personaje (su descubrimiento o simplemente su coherencia), la potencia de lo falso es inseparable de una irreductible multiplicidad. ‘Yo es otro’ ha reemplazado a Yo=Yo” (Deleuze [1985] 2007, 180-181); de donde “Yo es otro” es una fórmula que la podemos aplicar con toda justeza a nuestro personaje y su transformación final en Michelangelo, que no para allí: terminará asumiéndose como la Virgen.

La fórmula neobarroca de “Yo es otro”, antes de Rimbaud y del siglo XIX, posee también una raigambre barroca. Rousset la llama *metamorfosis*, cuyos emblemas para el ballet barroco francés habrían sido Circe y Proteo, bajo la fórmula de “el hombre multiforme en un mundo en metamorfosis” ([1953] 2009, 17). Sarduy habla de *travestismo* como “pulsión ilimitada de metamorfosis” y *transformación* ([1982] 2000, 1266). Para las mutaciones constantes de los personajes durante el desarrollo dramático, Plasseraud prefiere hablar de identidad múltiple y, usando un lenguaje contemporáneo, compara dichas mutaciones con *des multiples vies qui constituent l’existence du schizophrène*, las múltiples vidas que constituyen la existencia del esquizofrénico, (2007). En todo caso –ya como Circe o Proteo (dioses del transformismo), como travestismo o identidad múltiple–, la metamorfosis está en Cervantes cuando el personaje de Dorotea, en el capítulo XVIII, comienza siendo un mozo vestido de labrador, luego es Dorotea y después la princesa Micomicona. Ciertamente, la diferencia en la densidad del transformismo varía y puede ir desde los cambios de nombre, maquillaje/disfraz o el uso de ropajes diferentes, y llega a los cambios corporales/personalidad, como indica Sarduy

en *La simulación* ([1983] 2000). Para el caso de nuestro personaje, el vidente sufre los tres niveles: cambio de nombre, cambio de vestuario y cambio de personalidad, pues termina asumiéndose como la Virgen María, y llega a usar una peluca femenina para presentarse como ella.

Dentro del plano de la expresión o discurso del filme, tocaría primero abordar el aspecto de la enunciación o el tipo de narrador del filme. Al respecto, solamente cabe decir que, dado que es un filme de formato realista clásico, su narrador es omnisciente y, por tanto, carece del multiperspetivismo narrativo de las películas de neobarroco lleno, en las que este tipo de narrador cede la voz narrativa a uno o varios personajes como ocurre con los seis narradores delegados de *Ciudadano Kane*. Pero si poco hay que decir respecto a la enunciación, hay mucho que analizar en lo tocante a los espacios pictóricos, arquitectónicos y fílmicos.

En efecto, a nivel del espacio cinematográfico se revela la vocación neobarroca de la película de Larraín. Pero antes hay que referirse a un tópico que involucra exclusivamente al cine y que es de enorme importancia para el neobarroco cinematográfico: la dirección de arte porque, en el caso del cine neobarroco, allí se produce –en términos de creación de espacios y cosas– la proliferación y saturación espacial y corporal sobre la base del sistema de adorno o voluntad de lujo. La función general de la dirección de arte cinematográfica consiste en crear “un espacio tridimensional, un mundo de formas, colores, luces y sombras que rodee a los personajes y a la vez los defina, donde el director del filme pueda mover a los actores de un lado a otro” (Gentile, Díaz y Ferrari 2011, 139); y la construcción de ese espacio se subdivide en pictórico (para trabajar la luz y el color) y arquitectónico (para trabajar escenografía, vestuario y maquillaje).

De entre los estudiosos del barroco, Deleuze señala la importancia de la luz y el color en su fórmula del arte barroco como un “sistema luz-espejo-punto de vista-decoración interior”; y en el neobarroco cinematográfico, Schroeder Rodríguez señala al color o, más bien, la paleta de colores del espacio pictórico del filme y su amplitud como marca visual del NCLA neobarroco. Con ello, al hablar de *Frida, naturaleza viva* (1983), de Paul Leduc, como parte del neobarroco antiimperialista, y de *Frida* (2012), de Julie Taymor, como parte del neobarroco imperialista, el autor asevera que “ambas cintas son neobarrocas en tanto ambas ostentan una rica paleta de colores” (2011, 20), porque sus espacios pictóricos en cuanto a color, luces y sombras han implicado especial cuidado y relevancia.

Consignemos también que el director y diseñador de arte planifican la cromática, las luces y sombras, y que el fotógrafo del filme (y su equipo de iluminadores) las llevan a término. Entonces, color, luces y sombras definen la paleta de colores con la que aparecerá el filme, paleta que en el cine neobarroco es capital ya por la amplitud cromática o ya por el aspecto clave que es el claroscuro para las películas del neobarroco lleno. En *La pasión de Michelangelo*, la cromática del espacio pictórico ha sido diseñada por el director de arte, Sebastián Muñoz, y ejecutada por el fotógrafo Tevo Díaz y su equipo de iluminación. Su propuesta fotográfica ha debido moverse entre el realismo del mundo exterior al santuario y el ilusionismo del espectáculo que ocurre en el teatro de las apariciones, con los interiores de algunas casas y conventos; y también ha debido ajustarse a las exigencias realistas que demanda la representación de una barriada pobre y el estilismo visual, cromático y de formas, que es una multitud transida por el espectáculo de formas y colores en un acto milagroso que ha demandado una cromática bastante amplia de colores apagados para interiores y brillantes para exteriores.

Schroeder Rodríguez habla también del neobarroco cinematográfico y sus “escenarios colmados de objetos” (2011, 20), refiriéndose a lo que nosotros llamamos espacio arquitectónico. El diseño de este espacio está marcado por la siguiente idea: “la escenografía cinematográfica se valió de los recursos provenientes de otros ámbitos para llevar a cabo la ambientación de sus obras, tales como el teatro, la ópera y la decoración. Más tarde, utilizó también recursos provenientes de la arquitectura” (Gentile, Díaz y Ferrari 2011, 203), herencias a las que habría que añadir los aportes de la cosmética (para maquillaje y peinados), la moda (para el vestuario) y el diseño (para el maquetado). Durante el proceso de producción, esta sección arquitectural está a cargo del departamento de arte con su respectivo director general y el escenógrafo principal, cuyo resultado visible en la película son las locaciones de la acción, habitaciones con sus decorados, utilería, vestuario y maquillaje. Y ya vueltos sobre *La pasión de Michelangelo*, en la escenografía del espacio arquitectónico confluyen lo que Deleuze llama, respecto al barroco, los lugares de la potencia y la gloria atravesados por el sistema luz-espejo-punto de vista-decoración y un modelo textil barroco que involucra a los vestuarios de los personajes (1989, 42 y 155).

Dentro de la noción de imagen-cristal y su sentido especular o de que ciertos elementos de la diégesis crean una segunda diégesis (mediégesis) que repite o prolonga a los de la diégesis principal, Deleuze señala un escenario, una pista de baile o de circo, un

teatrino; son esos espacios segundos (metadiégesis) en los que los personajes “aprimados se agitan, actuantes y actuados [...] ejecutando sus proezas en el interior de un diamante o de una *jaula de vidrio*, bajo una luz irisada” ([1985] 2007, 116; énfasis añadido). Esa jaula de vidrio (segunda diégesis o metadiégesis) repleta de adornos debe también ser diseñada y construida por el departamento de arte sobre la base de mantener la continuidad entre esa jaula y el espacio exterior (diégesis) de donde provienen (y a donde volverán) los personajes. Una película neobarroca, por consiguiente, debe diseñar y construir varios mundos. Por supuesto, el contexto histórico en el que está ambientada la historia de *La pasión de Michelangelo* (un país subdesarrollado en los años ochenta) y el realismo que impone las exigencias de su formato clásico han frenado la explosión de ese sistema de adorno y sea abundante o iridiscente como los de Welles, Ophüls o Fellini.

Derivado de lo anterior, hay que destacar que la fabricación del neobarroco cinematográfico se vincula íntimamente con el tema presupuestario. El santuario de Larraín, adornado con todos los exvotos posibles, apenas semeja al interior de una iglesia pueblerina, pero a su manera hay una barroquización de dicho espacio. Así también, ni el traje con que aparece Miguel Ángel transformado en Michelangelo ni la peluca que luego usa para actuar en el rol de la Virgen llegan a la suntuosidad de la escenografía y la cosmética del cine neobarroco euronorteamericano; y quizá, como será habitual en otras películas del neobarroco llano, la modesta barroquización del espacio arquitectónico de la película de Larraín muestra más un aspecto *kitsch*, al modo en que Monsiváis le otorga a este término, en tanto marca del barroco popular o arte de lo pletórico: “El *Kitsch*, *apoteosis* del más falso de los falsos barrocos, le apuesta a la ilusión de vivir en un *set*” (1994, 302). Nótese cómo el mexicano extrema y duplica el efecto de imitación falsificada que ejecutaría el gesto *kitsch* a partir de un barroco ideal o verdadero, que suponemos es el de la cultura elevada y su alta costura (que para el cine sería el cine neobarroco de alto presupuesto), y obsérvese también lo ilusorio que resulta toda imitación falsificada, pero que genera la sensación de vivir en un *set*, o lo que es lo mismo, en un espectáculo. En la práctica y observando las materias, colores y formas del santuario y sus personajes, ya sea por razones presupuestarias o por cumplir con el realismo que persigue el filme, su baja costura lo coloca en las antípodas de la lentejuela, la peluquería y la *haute couture* de los filmes de Max Ophüls o del neobarroco lleno de *Combate de amor en sueños*, y más lejos todavía del elevado presupuesto de las películas neobarrocas de Peter Greenaway como *El libro de Próspero* o *Eisenstein en Guanajuato*.

Finalmente, hay que preguntarse qué quiere decir Larraín con su película o ¿qué significan su personaje y su drama?, ¿qué nos están diciendo del contexto en que han sido realizados? Nosotros hemos propuesto emplear la noción de alegoría como el medio para comprender el proceso constructivo e interpretativo de un filme neobarroco llano y lleno, cada uno con su alegoresis específica. Para Craig Owens, la alegoresis interpretativa supone que “un texto se lee a partir de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser esa relación” (2001, 205); y luego advierte que el cine en general tendría una afinidad con la alegoría dado que “compone narraciones a partir de una sucesión de imágenes concretas, lo que lo hace especialmente adecuado al carácter pictográfico esencial de la alegoría”, consecuentemente los “*westerns*, las historias de gánsteres, la ciencia-ficción representarían las verdaderas alegorías del siglo XX” (2001, 230). Si asumimos que el carácter pictográfico de una película del neobarroco llano como *La pasión de Michelangelo* se asienta en una fuerte base realista y clásica, como ocurre en un *western* o en una película de gánsteres, entonces podríamos buscar en ella su costado expresivo, el significado alegórico o relación fragmentaria, intermitente o caótica que pueda establecer con otros relatos y con su contexto.

Nos atenemos a lo que propone Owens (2001) sobre la alegoría tradicional, que la conceptualiza como una actitud y como una técnica, una percepción y un procedimiento, tanto modo de interpretación como manera de composición; distinción que también Eco (siguiendo a Pépin) plantea: “tanto la antigüedad como la Edad Media tenían más o menos explícitamente clara la diferencia entre una alegoría *productiva* o poética, y una alegoría *interpretativa* (que podía plasmarse tanto sobre textos clásicos como textos profanos)” (1997, 74). Lo expuesto supone que, a la manera de la alegoría antigua y medieval, una película del neobarroco llano y su fuerte base aristotélica/pictográfica puede asumirse como un texto en el que un director de cine ha “compuesto” o dramatizado una serie de acciones y de personajes que a su vez pueden ser interpretados como si se refirieran a otra cosa que a sí mismos. Para el caso de Larraín, ese otro texto al que se refiere la película es el relato histórico, pues escenifica y figura un evento de la historia chilena reciente focalizado en el tema religioso, al que lo vincula con la instrumentalización de lo religioso por parte de los aparatos de seguridad del Estado en complicidad con la oficialidad eclesial y guardando, por supuesto, el tono crítico y francamente acusatorio.

En el orden de la alegoresis barroca, Benjamin sostiene que “igual que en la palabra, lo alegórico también se manifiesta en lo figural y en lo escénico. Es en los

entremeces, con sus cualidades personificadas, las virtudes y los vicios encarnados, donde esto alcanza su apogeo, sin que de ningún modo se limite a ello en lo absoluto” ([1925] 2006, 410). Queremos, entonces, para esta parte del análisis aprovechar el “limitado” tema de la personificación, según Benjamin, y dejar las demás marcas de la alegoría barroca (que focaliza el tema de la fragmentación) para las películas de tiempo subjetivo, la imagen cristal y la imposibilidad. Hemos advertido que el cine hereda elementos de todas las artes, principalmente del teatro en tanto puesta en escena de un drama con personajes, por ello es posible llevar al análisis otra de las afirmaciones de Benjamin sobre el teatro barroco alemán: “que casi cualesquiera personajes puedan incluirse en el cuadro viviente de una apoteosis alegórica” ([1925] 2006, 411); o sea, que los tipos de personaje de ese teatro (como el rey, el cortesano, los niños o la muchachas) pueden tener igual estatuto alegórico que las personificaciones de abstracciones como la Lujuria, la Virtud o la Dama Mundo, al escenificar conflictos que expresan hechos y fenómenos del relato histórico.

En ese sentido, *La pasión de Michelangelo* plantea una narración que gira en torno a dos tramas: la historia pública y privada Miguel Ángel Poblete, el vidente, y la del padre Ruiz-Tagle, enviado por la oficialidad eclesial a investigar los entretelones de las apariciones de Peñablanca. Siguiendo las indicaciones anteriores acerca del estatus alegórico de los personajes que no se cierran sobre sí mismos, sino que se abren al mundo histórico para expresar sus hechos o fenómenos (aunque esa relación sea “fragmentaria, intermitente o caótica”, como dice Owens), proponemos que el conflicto y el drama tanto de Miguel Ángel como del padre Ruiz-Tagle pueden leerse como escenificaciones de la religiosidad popular y el control que la iglesia oficial mantiene sobre ella y que la víctima de su imposible y forzado ideal ascético es la infancia. De este modo, la escena del cuerpo opulento también funciona como un radical y elocuente manifiesto crítico del filme tanto contra la pedofilia que la Iglesia católica trata de ocultar a toda costa.

Pero hay algo más que decir sobre el personaje del padre Ruiz-Tagle y su crisis interior. Afectado por lo que le ocurre al joven vidente y a la comunidad de creyentes (víctimas de una superchería muy bien planificada) y por la misión inquisidora que se le ha encomendado, toma consciencia de cómo la fe de un adolescente (el pueblo creyente) es abusada, manipulada e instrumentalizada por poderes laicos y eclesiales, frente a los que él es impotente. Todo esto parece llevarlo por un camino inesperado: la confusión, ya como vuelta a la fe o al menos a la duda: ¿y si en efecto la Virgen ha aparecido? El hombre de la verdad (que personifica el sacerdote/detective), presa de la duda, entra al

terreno de la potencia de lo falso y abandona lo que Deleuze llama el “sistema del juicio” de la moral, en el sentido de que “el hombre verídico no quiere otra cosa que juzgar la vida; erige un valor superior, el bien, en nombre del cual podrá juzgar, ve en la vida un mal, una falta que hay que espiar; origen moral de la verdad” ([1985] 2007, 186). Entonces el sacerdote, que representa al tribunal de la verdad moral y su sistema de juicio, deja el tribunal y entra en la ambigüedad, en la duda, suspende el juicio y pasa a la solidaridad, a la complicidad, o sea, al mundo del afecto y la “evaluación inmanente”, como insiste Deleuze a propósito de la potencia de lo falso en Welles: del “afecto como evaluación inmanente en lugar del juicio como valor trascendente: ‘yo amo o yo detesto’ en lugar de ‘yo juzgo’” ([1985] 2007, 186). El sacerdote/detective se pone del lado del afecto (yo amo), de lo bueno y, añade Deleuze “lo bueno tiene solo un nombre, ‘generosidad’, y este es el rasgo con que Welles define a su personaje preferido, Falstaff, y también constituye el rasgo que se supone dominante en el eterno proyecto de don Quijote” ([1985] 2007, 191). Hemos expuesto ya la manera en que Deleuze critica el sistema de lo verídico y apuesta por la duda, la ambigüedad, únicas posibilidades para la bondad y la generosidad de un confundido como don Quijote. Con sus personajes, Miguel Ángel y Ruiz-Tagle, Larraín parece decirnos que alcanzan el mismo estatuto que *El Quijote* porque los dos plantean una puesta en cuestión de las verdades dadas, de la moral y sus tribunales que juzgan la vida, a fin de entrar a habitar los estados intermedios, las zonas de indecidibilidad a las que es propensa, como vamos viendo, la ética y la estética neobarrocas, allí donde se suspende el juicio moral, se impone la evaluación afectiva (yo amo, yo odio) y lo falso se vuelve potencia artística y creadora.

5. *Madeinusa*: un neobarroco festivo en los Andes

La película peruana *Madeinusa* (2006), de Claudia Llosa, es la segunda de este capítulo dedicado al neobarroco llano, y con ella entramos en el mundo indígena quechua de los Andes peruanos. Varios de sus contenidos se explican como consecuencia de la violencia político-militar que Perú vivió durante los convulsos años ochenta. Al respecto, el crítico peruano Ricardo Bedoya, en su ensayo “Perú, películas para después de la guerra”, señala: “La película no necesita nombrar la experiencia de la violencia política para situar su historia en un medio en el que coexisten la autoridad feudal, que incluye un derecho de pernada incestuoso, la superstición, la pobreza, la presencia de la muerte y muchos componentes constitutivos, casi los fermentos de la guerra pasada” (2008, 163).

Este clima feudal y de posguerra se concentra en un tema por demás provocador: la particular interpretación e inversión de una comunidad indígena o campesina acerca de los dogmas y calendario cristianos, concretamente, los correspondientes a la Semana Santa a la que, dando un vuelco a preceptos, la comunidad la convierte en tiempo santo festivo y carnalesco elidiendo su carácter luctuoso: “Tiempo de dolor que se convierte en un carnaval, cuando la población puede hacer lo que desee a espaldas de Cristo, sin juicio permanente ni su mirada” (Bedoya 2008, 164). Convertir el luto en carnaval, núcleo teórico que desarrolla, articula una narración audiovisual polémica que se inscribe en la más bien limitada producción cinematográfica latinoamericana que enfoca lo indígena o campesino.

Este tema de la interpretación invertida cuenta con una larga historia que comienza en la Colonia. Abunda la literatura disponible sobre la acción evangelizadora en el Nuevo Mundo y destaca sobre todo aquella que repasa la mentalidad española y jesuita que diseñó métodos y estrategias muy concretos de conquista y evangelización, al hilo de los dictados de la Contrarreforma, ya sea por vía del sincretismo o sustitución de creencias o por vía de la educación de las élites indígenas, con el objetivo de romper la transmisión de la herencia cultural e implantar la cristiana.³⁵ Octavio Paz, en los primeros capítulos de su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), brinda algunas pistas sobre el proceso de colonización y sus avatares en el siglo XVII, el siglo barroco. Propone la tesis del sincretismo (como sustitución de creencias) y la educación de las élites como esenciales en el proceso de colonización, sustentada en la idea de que “en las creencias antiguas de los indios ya había vislumbres de la verdadera fe, sea por gracia natural o porque el evangelio había sido predicado en América antes de la llegada de los españoles y los indios aún conservaban memorias confusas de la doctrina” ([1982] 2010, 58). En el análisis de *Medeinusa*, esta idea de “memorias confusas de la doctrina” será clave en la línea de las inversiones de esa doctrina en el siglo XX por parte de una comunidad campesina.

Uno de los estudiosos interesados en la mentalidad indígena durante la Conquista y la Colonia ha sido Serge Gruzinski, quien también nos ayudará en el análisis e interpretación de *Medeinusa*. El autor, desde la iconología y la semiótica, ha hecho importantes aportes para la comprensión del proceso de colonización, no solo desde la

³⁵ Véase la entrevista al profesor Alcir Pecora. 2012. *Padre Antônio Vieira e a Educação Jesuítica*. Cursos Livres Univesp TV, História do Brasil. São Paulo: Brasil. Video de YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=vEiszpcFKB0>.

perspectiva del conquistador, sino desde la del conquistado, que es la que nos interesa. En *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* plantea la tesis de que “la imagen constituyó un instrumento de referencia, y luego de aculturación y de dominio, cuando la Iglesia resolvió cristianizar a los indios desde la Florida hasta la Tierra del Fuego”, y que la implementación de ese proceso supuso una verdadera “guerra de las imágenes” entre los dos bandos, guerra atravesada por un estado general de “*confusión* que desencadenó la Conquista”; en ese contexto de confusión, “los indígenas organizaron su respuesta, que fue ante todo defensiva; así, por todos los medios, trataron de ocultar sus dioses al invasor” para someterlos a una especie de “clandestinidad”. Pero hubo otra respuesta, “la de los sincretismos o acomodados”, cuando “los indios instalaron en medio de sus ídolos las cruces y las vírgenes que les habían dado los españoles, jugando a la *acumulación*, a la juxtaposición, y no a la sustitución”, produciendo con ello un “entrecruzamiento de creencias”, en cuyo seno se produjeron las “primeras *desviaciones*, que anunciaron muchas otras ([1990] 2006, 59-70; énfasis añadido). La guerra de imágenes llegó a generar *confusión*, *acumulación* y *desviaciones* en la interpretación de las imágenes religiosas, idea que Llosa recupera para su guion.

A propósito de vuelcos conceptuales, el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (1998), en el terreno de la teoría sobre el barroco americano, elabora su propia tesis para explicar el mestizaje cultural, concretamente en la América del siglo XVII, para lo que analiza el código comunicativo. Según Echeverría, “las circunstancias del *apartheid* llevan necesariamente a que el uso cotidiano del código comunicativo convierta en tabú el uso directo de la significación elemental que opone lo afirmativo a lo negativo”; dicho tabú, en el caso del habla y especialmente en el uso de la oposición “sí”/“no”, implica que este uso “está vedado a los interlocutores ‘en *apartheid*’ ”; esta situación de limitaciones de uso va a generar muy particulares situaciones lingüísticas entre los miembros de la cultura dominante y la subordinada, ya que el “subordinado está compelido a la aquiescencia frente al dominador” y carece de acceso a la significación “no”. Pero el dominador tampoco es soberano, pues está impedido de disponer de la significación “sí” cuando “va dirigida hacia el interlocutor dominado”; de tal manera que ninguno de los dos puede afirmar o negar directamente porque hacerlo sería “proponer la identidad enemiga como sustituto de la propia” (1998, 54-55). En este punto, el autor coloca su noción de *códigofagia*, a través “de la cual el código de los dominadores se transforma en un proceso de asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido”, en tal

virtud “la estrategia del mestizaje cultural es sin duda barroca [...] La expresión del “no”, la negación o la contraposición a la voluntad del otro debe seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por inversión” (1998, 56). Con ello, Echeverría insiste en la idea del proceso de inversión o vuelco de códigos (de síes que quieren decir “no”) que el dominado efectúa del código dominador, así como la supervivencia de las ruinas de su propio código, que es lo que va a explicar el mundo al revés del Tiempo Santo de la película que estamos analizando.

En el campo cinematográfico, la historia y el pensamiento indígena del Nuevo Mundo han captado muy poco interés por parte de los realizadores y con frecuencia fueron visionados en la imagen cinematográfica dominante de forma negativa; la muestra es el *western* hollywoodense. Entre los pocos casos que invierten esa visión negativa están el *Pequeño gran hombre* (1970), de Arthur Penn, retrato positivo, realista y bien fundamentado sobre prácticas y creencias de los indígenas norteamericanos, y esto porque la película pretendió reivindicar la tradición de descrédito que el cine norteamericano había construido acerca de los indígenas. Otra película anglosajona que explora al indio sudamericano es la británica *La misión* (1985), de Roland Joffé, que retrata favorablemente los asentamientos jesuitas en Paraguay, mirada positiva que también se extiende a los indígenas, aunque estos aparezcan solo como telón de fondo de la aventura jesuita. Quizá otro llamativo hito sea *500 Nations* (1995), miniserie documental televisiva producida por Kevin Costner, que explora la historia de varias tribus nativas de Norte y Centroamérica antes de la llegada de los conquistadores; en ella enfoca sobre todo su riqueza cultural y vida cotidiana. Esta película vino después de la celebrada *Bailando con lobos* (1990), ambientada justo durante el proceso de conquista y exterminio, en la que Costner buscó trazar un retrato constructivo del indígena norteamericano.

El cine latinoamericano de corte indigenista o que explore la mentalidad nativa durante la Colonia o en otras épocas no abunda, aunque destacan importantes ejemplos: *El último malón* (1918), del argentino Alcides Greca, un insólito docudrama anterior de *Nanook* (1922), de Flaherty, que recrea el exterminio de los indios mocovíes del Río de la Plata; la brasileña *Qué sabroso era mi francés* (1971), de Néstor Pereira Dos Santos, que vuelve sobre el tema del canibalismo en la tribu amazónica de los tupinambás, idea que fue retomada por la movida tropicalista y el *Cinema novo* de los sesenta y setenta, como una reivindicación del ser brasileño y su cultura. Otro filme que muestra el lado indígena y a la vez denuncia la maquinaria doctrinal católica es *Nuevo mundo* (1976), del mexicano Gabriel Retes, película que fue censurada debido a su nada piadoso enfoque de

la aparición de la Virgen Guadalupana al indio Juan Diego; la historia que cuenta acusa directamente a las órdenes religiosas de haber contribuido no solo doctrinalmente, sino por vía de las armas, al exterminio nativo. De 1985 es *Túpac Amaru*, del peruano Federico García, una ficción sobre el truncado intento de resucitar el Tahuantinsuyo.

En este orden de visibilizar el mundo indígena americano está también *Cabeza de Vaca* (1990), de Nicolás Echeverría, que trata sobre el proceso de indianización del cronista Álvaro Cabeza de Vaca, quien vivió varios años con los indígenas del Golfo de México; la película subraya en el filón espiritual, mágico y curativo del chamanismo nativo y su íntima relación con la naturaleza. Otra película de muy buena factura que retoma y relea el tema de la conquista en relación con lo religioso y con una actitud crítica o anticatólica es *La otra conquista* (México, 1998), de Salvador Carrasco, que pone en imágenes los temas del exterminio y la suplantación de divinidades como medio evangelizador, estudiadas por Paz y Gruzinski.

Jorge Sanjinés es posiblemente el realizador indigenista más importante de América Latina, y miembro activo de lo que fuera el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta. Su obra ha pretendido explorar “sujetos fílmicos nada comunes hasta entonces: el campesinado indígena y los obreros de la industria minera boliviana”, y además, ha debido adecuar tanto el lenguaje del cine como la filmación a la particular psicología y a los modos intrínsecos de los sujetos humanos” (Ruffinelli 2013, 173). A lo dicho habría que agregar que la relación de Sanjinés con el campesinado indígena boliviano del siglo XX se concretó bajo las premisas marxistas de revolución, liberación y nacionalismo, lo que implica la existencia una marca política en su obra: “Es cierto que no todo su cine puede ser categorizado como indigenista, lo que no equivale a decir que el conjunto de su filmografía no pueda ser vista como una obra política” (Espinoza y Laguna 2011, 33). Lo que ponen en escena sus películas son las relaciones de poder, abuso y explotación de la clase burguesa o mestiza sobre el indígena campesino. *Ukamau* (1966) trata sobre la violación y asesinato de una joven esposa a manos de un mestizo y la venganza del esposo; *Yaguar Mallcu* (1969) sobre la esterilización de mujeres campesinas por parte de sectas norteamericanas; *Llocsi Caimanta* (1977) nuevamente pone la cámara sobre los conflictos de una comunidad indígena con antinatalistas extranjeros que llegan como parte de una secta protestante. Como se ve, el ámbito del cine de Sanjinés es el dominio público/político y la denuncia de los poderes blanco-mestizos que atentan contra el modo de vida indígena.

Sintomáticamente, recién en *La nación clandestina* (1989) Sanjinés introduce la cámara en la vida privada/íntima de sus personajes, aunque sin abandonar el orbe de lo político, para escenificar la diferencia cultural entre campo y ciudad, entre lo campesino indígena y sus valores ancestrales y el mundo mestizo con sus corrupciones. Todo el sistema de creencias puestas en escena es, en este sentido, “una apuesta por la validez propositiva del mundo indígena aymara en tanto paradigma de organización de la nación alternativo al esquema occidental” (Espinoza y Lagna 2011, 34). El director, de ese modo, entabla una defensa y reivindicación de la pureza relativa de las creencias y las prácticas inherentes a dicho grupo nativo. En cambio, Claudia Llosa, ya en este inicio de siglo, no va por ese ideal de pureza, sino del mestizaje, por ofrecer una visión de la mezcla de códigos o intercambio de fragmentos, y trata al mestizaje como copiado o códigofagia, repetición infiel que produce desviaciones e inversiones con resultados de lo más insólitos.

En esta dirección, la película peruana *Madeinusa* (2006) supone otro particular intento de exploración de la cultura indígena actual (devenida campesina), pero que a la vez nos permite rastrear el pasado de la conquista y la colonización, desde la llegada de los españoles y la imposición de su cultura y creencias religiosas, por cuanto pone en escena fragmentos o ruinas de aquel intercambio, del mestizaje cultural en el ámbito concreto de lo religioso y lo erótico. Como sostiene Bedoya: “*Madeinusa* reelabora sentimientos que no corresponden necesariamente a la verdad de las mitologías y creencias andinas, pero que le dan al mundo descrito una dimensión que, alejándose del realismo de primer grado, registra el sentido primitivo de un modo de vida ligado a la tierra” (2008, 163). Esto significa que la no correspondencia entre la historia contada y el relato historiográfico no desautoriza sus contenidos, más bien, en tanto ficción que trabaja con “figuraciones, símbolos, imágenes y recreaciones primitivas y ancestrales” ofrece “un relato fiel no a la superficie de la realidad comprobable de mundo andino, sino al trasfondo de una entraña llena de contradicciones” (2008, 163). Con ello, la película va por esos rastros ancestrales, esos fragmentos que desde antaño hasta nuestros días corren por debajo no solo de la cultura campesina de los Andes, sino de todo el territorio latinoamericano y que se exhiben como patrón de la contradicción e inversión.

Para cualquier espectador, lo primero que llama la atención es que la película de Llosa se focalice en una fiesta popular religiosa. Esto es así porque la fiesta religiosa y su significado funcionan dramáticamente como el depósito vivo no solo del presente, sino del pasado, de usos y costumbres heredadas del complejo y contradictorio mestizaje

cultural vivido en los Andes. Y dentro de la fiesta popular, lo sustancial del guion es la dramatización del vuelco de valores, la puesta al revés de dogmas y rituales que la catolicidad ha impuesto para las celebraciones de la Semana Santa, entendida como celebración luctuosa del sacrificio de Cristo. Toda esta carga luctuosa de la liturgia va a sufrir una inversión, pues ese “tiempo santo” doctrinal, sacro y doloroso, sufre un giro inverso hacia un tiempo santo campesino, asumido y vivido como un carnaval festivo, erótico y de derroches; en ese punto radica la astucia de la interpretación invertida, “Es el tiempo en que Cristo yace muerto y es ‘incapaz’ de enterarse del desafuero comunal. Tiempo de dolor que se convierte en carnaval” (Bedoya 2008, 163). El luto de la preceptiva católica se ve reinterpretado y vivido como su opuesto o reverso gozoso, en el que emergen el desafuero festivo, alcohólico, alimenticio y erótico, cuyo punto más alto es la permisión del incesto y el cambio de parejas.

De este modo, el carnaval neobarroco de la película y su erotismo retoman prácticas y usos que acaso ya estuvieron vivos en la Colonia. Paz, respecto a la Nueva España, dice que esa sociedad, sumisa a los mandatos de la Iglesia, también llegó a estar “sacudida por extraños delirios a un tiempo fúnebres y lujuriosos” ([1982] 2010, 53); con lo que se entiende que el enemigo del ideal ascético, el lujurioso cuerpo erótico, estaba allí, infatigable, aunque disfrazado de religión; o de misticismo, como propone Carlos Espinoza Fernández de Córdova: “las místicas coloniales se comunican con su esposo por medio de la visión, la imaginación, la memoria, imágenes religiosas, el dolor corporal, secreciones corporales, y el coloquio”, y por ello “vocabulario del placer empapa la escritura mística: gozo, afecto, hermosura, delicias”; y más a favor de nuestra argumentación sobre el erotismo de *Madeinusa*, añade que el régimen colonial barroco “de alguna forma impone una lógica cultural que, a pesar de los sucesivos esfuerzos de extirpación, continúa vigente” (1994, 164-166).

Lo que plantea la película es que en ese gigantesco proceso de mestizaje iniciado en la Conquista, el rol nativo no fue para nada pasivo, sino todo lo contrario, muy activo; en efecto, en el intercambio entre lo ajeno (del dominador) y lo propio (del dominado) este último elaboró respuestas insólitas y sorprendentes, lo que dio como resultado creencias y prácticas de vida acordes con esas inesperadas interpretaciones. Gruzinski sostiene que en el proceso de transferencia y aprendizaje cultural la creciente “iniciativa indígena y la calidad de la copia indígena” fueron las que unas veces llevaron a superar al original y otras a la “desviación”, fruto de interpretaciones confusas, pues “aunque los

religiosos no tuvieran conciencia de ello, la representación indígena tendía a desviarse de modelo” (2000, 100). De las interpretaciones confusas, entonces, resultaron copias desviadas, vuelcos, inversiones en todos los órdenes, y fueron fundamentales en el proceso occidentalizador, aspecto que se dramatiza y figura la película.

Como habíamos anticipado, el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (1998) afirma que en “la España americana del siglo XVII son los dominados los incitadores y ejecutores primeros del proceso de códigofagia a través del cual el código de los dominadores se transforma a sí mismo en el proceso de asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido”. Los subordinados inventaron un proceso barroco para “hacer que el código vigente, que les obliga a la aquiescencia, les permita sin embargo decir “no”, afirmarse pese a todo”; se trata de un proceso lingüístico de inversión, mediante el que afirmando en realidad se niega:

[La] estrategia del mestizaje cultural es sin duda barroca, coincide perfectamente con el comportamiento característico del *ethos* barroco de la modernidad europea y con la actitud barroca del posrenacentismo frente a los cánones clásicos del arte occidental. La expresión del “no”, de la negación o contraposición a la voluntad del otro tiene que construirse de manera indirecta y por inversión. Debe hacerse mediante un juego sutil con una trama de “síes” tan complicada que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirle el sentido, de convertirla en una negación. (1998, 55-56)

Solo en la medida en que la afirmación del subordinado se extrema, al punto de la inversión de sentido, alcanza la negación de la voluntad del dominador y la consiguiente afirmación de su propia identidad; se trata de una cadena de afirmaciones para negar, negación de la cual resulta su propia afirmación. Si llevamos a la película de Claudia Llosa estas interpretaciones confusas, copias desviadas, inversiones y afirmaciones que ocultan la negación de lo dominante, notamos que la actitud de los personajes de *Madeinusa* es barroca, pues al luto de la Semana Santa, sobre todo el contenido que refiere a la pasión y muerte de Cristo, le han dado el vuelco hacia el carnaval, y así el rito mortificante se ha vuelto fiesta pagana.

Entramos con ello en el tópico barroco del *mundo al revés*, de la parodia, de las inversiones que Sarduy trata como una “operación barroca”, cuando defiende el carácter paródico del barroco latinoamericano contra el calificativo de “género menor” con que Robert James se refiere a una parodia hecha por Góngora a partir de un romance de Lope. Planteamos que las inversiones del relato cristiano que *Madeinusa* ejecuta entran en ese orden de la parodia y sus puestas al revés. La argumentación de Sarduy viene muy a

propósito, ya que su defensa de la dimensión paródica del barroco se la puede aplicar perfectamente a nuestra película:

[S]olo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, esta pertenecería a un género mayor [...] puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas *desfiguración* de otras obras. ([1972] 1999, 1393-1394; énfasis añadido)

La película, leída en filigrana, revela que la cadena de textualidades del cristianismo se “desfigura” por la parodia de la puesta en escena y sus personificaciones. No es el único texto desfigurado y parodiado; también el relato de usos y costumbres de varios lugares y festividades populares se somete a desfiguración o retextualización: por ejemplo, el tapete de flores que rodea al relojero cita a una costumbre brasileña, como veremos cuando abordemos el tema del espacio arquitectónico.

¿Cuál es el argumento de *Madeinsua*? Estamos en el pueblo andino de Manayaycuna, en la sierra norte del Perú. Es Semana Santa, en las vísperas del Viernes Santo, y el pueblo se dispone a la llegada del “Tiempo Santo” que, cronológicamente y según el santoral y la costumbre, inicia a las tres de la tarde del viernes y se cierra a las seis de la mañana del Domingo de resurrección.

El *traveling* a la derecha con que comienza la película es abundante en información: se nos muestra un medio rural andino y una casa de adobe. Una campesina adolescente coloca rodenticida en polvo alrededor de la casa; el hallazgo desagradable de una enorme rata muerta y el desprecio con que la joven la agarra y la lanza fuera de campo anticipan un relato trágico (exigencias del guion clásico de base aristotélica: si se saca un arma al inicio, alguien morirá más adelante). Enseguida, un primer objeto elaborado con el sistema de adorno barroco: la caja de recuerdos de la joven Madeinusa, repleta, variada y colorida. Estamos en la vivienda de una familia de indígenas campesinos que hablan kechwa y español. Se nos informa también que en la casa hay moscas y piojos.

Dos hermanas, Madeinusa, la mayor, y Chale, la menor, hablan sobre la madre ausente, quien ha huido a Lima mucho antes del anterior Tiempo Santo. El tercer personaje es Cayo, el padre, quien entra en cuadro y en la casa, ya en la noche, totalmente ebrio. Notamos que hay una sola cama en la casa y el padre se acuesta entre las dos hijas. Inmediatamente, empieza el acoso incestuoso a Madeinusa; ella se resiste: “porque todavía no es Tiempo Santo” –dice–, por lo tanto, *Él* (Dios o Cristo) lo vería todo y sería pecado. Deben esperar la llegada del Tiempo Santo. Un plano inserto del rostro de Chale

revela que está despierta e incómoda. Mañana, exteriores: llega un anciano con una gran indumentaria; es el relojero, quien instala en medio de la plaza su particular cronómetro manual con el que irá marcando el inicio, los avances y el fin del Tiempo Santo (viernes a domingo). Un extraño (gringo), un limeño, también llega al pueblo.

Los festejos del Tiempo Santo comienzan con la tradicional elección de la Virgencita Inmaculada. La joven Madeinusa se ha vestido de Virgen Inmaculada porque va a participar en el concurso. Antes de que ella llegue a la iglesia, donde acicalan a las demás candidatas, sucede el primer cruce de miradas entre ella y el gringo limeño que vaga por el pueblo. El concurso lo gana Madeinusa Machuca, cuyo padre, Cayo Machuca, es el alcalde y mayordomo de la fiesta, ha “arreglado” el concurso y le dice a la otra hija, Chale, que el próximo año ella será la escogida. Nos enteramos de que el limeño, quien trabaja para una minera, está de paso, pero nadie escucha sus razones; es detenido y encerrado porque “en este pueblo no se permiten invitados”. El río ha tapado el puente y no hay ningún pueblo a cuatro días de camino.

Volvemos a la casa. El padre, en un ataque de ira y en un intento por borrar el fantasma materno, quema la caja de recuerdos de Madeinusa. Ella, intrigada por el extranjero, lo visita en su celda (establo) donde lo han encerrado. Enseguida vemos cómo la nueva inmaculada es ricamente ataviada como la reina del mundo y llevada en andas en una procesión hacia el templo del pueblo, acompañada por un cortejo de santos, feligreses, músicos y pirotecnia. La procesión llega a la plaza central donde, alrededor del relojero, se ha dispuesto una suerte de rayuela de flores, sobre la que pasa la procesión. En la iglesia asistimos al acto religioso eje del Tiempo Santo (estamos en viernes) que consiste en el descendimiento y cegamiento de Cristo crucificado, que es desclavado, bajado de la cruz y del altar mayor y, sobre sus ojos, la nueva Virgen Inmaculada coloca una venda. Esta ceremonia da inicio al jolgorio y regocijo general, como Dios ya no ve, se pone el *mundo al revés* e inicia un dionisíaco carnaval en pleno luto cristiano.

Por montaje alternado, vemos que el limeño rompe la precaria puerta de su encierro y escapa. Madeinusa lo sigue y ofrece ayudarlo a escapar del pueblo. En la noche del viernes siguen las celebraciones. Hay una procesión nocturna por el pueblo, con el Cristo vendado y la nueva Inmaculada, que se acompaña con música festiva y pirotecnia. Durante esta procesión ocurre un evento crucial: Madeinusa se baja del carro alegórico y se aleja de la procesión para encontrarse con el limeño. Ella le cuenta que ya es Tiempo Santo, que *Él* está muerto y no puede *ver* nada, por lo que “ya no hay pecado”. En ese momento ocurre el desfloramiento de Madeinusa/Virgen Inmaculada, mientras la fiesta

sigue su curso; ellos están vestidos y de pie. Durante el acto erótico, ella ve en la casaca del limeño escrito su nombre: *made in usa*, y le pide que la lleve a Lima. Pero hay testigos y en el fragor de la fiesta, Don Cayo se entera que la niña ha sido desflorada.

Sábado en la mañana. El conflicto entre las hermanas se agudiza a tal punto que, por orden del padre, Chale cose el calzón de Madeinusa al vestido y, enojada, le corta la trenza. Este corte se continúa con la ceremonia en la alcaldía, en la que los principales del pueblo cortan la punta de la corbata a su compañero de asiento en presencia del gringo, previo a la entrada de alegres mujeres que elegirán al hombre con quien se acostarán esa noche. Pero las consecuencias del desfloramiento están pendientes. Mientras en las calles los festejos siguen encendidos, el alcalde alcoholizado, celoso y herido recibe en su casa la visita del gringo (quien busca a Madeinusa). Los dos suben al atilillo de la casa del alcalde, donde se guardan todos “los obsequios de la virgencita” (pues “es mejor que piensen que ella se los lleva al cielo”) y donde el padre ha encerrado a la hija mayor. En ese sitio se produce el enfrentamiento, el alcalde le ofrece al gringo un regalo, entre los que cuenta la muchacha, pero él lo rechaza y accidentalmente rompe lo que le ofrece el alcalde. La ofensa es grave.

Afuera la fiesta parece estar en su apogeo, ya que la música de los metales, la pirotecnia y el baile se escuchan nítidamente. Madeinusa logra escapar. Se junta con el gringo y se dirigen a un lugar para esperar el bus que llegará al siguiente día. Pero ella se acuerda de su fetiche materno (los aretes que se salvaron del acto destructivo del padre) y decide regresar por ellos. Entra a la habitación y al ver a su padre ebrio, indefenso y dormido decide envenenarlo (en su cabeza están las ofensas a su madre, la destrucción de la caja y la rotura de varios recuerdos). La cámara nos muestra los restos de la fiesta. El relojero marca las seis de la mañana del domingo, fin del Tiempo Santo. Pero adentro, el acto del envenenamiento lo han presenciado el gringo y Chale. En un giro absolutamente irónico, las dos hermanas se reconcilian y culpan del crimen al limeño y gritan por ayuda. Plano final: Madeinusa va como pasajera en el camión que días antes trajo al gringo. Se va a Lima, presuntamente a reconciliarse con el fantasma de su madre.

El primer aspecto que consignamos de esta película es su carácter realista, su base aristotélica, como *La pasión de Michelangelo*, porque funciona sobre el arco de un guion de formato clásico, lineal y continuo, en el que hay un conflicto que progresa desde un primer giro (que establece el conflicto) hasta el desenlace en el clímax. Este “diseño

clásico”³⁶ es explicado por Robert Mackee en *El guion, arquitraba* como una estructura que “implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible” (2011, 67).

Destaquemos, entre otros aspectos, la observación de Mckee sobre el “tiempo continuo” del diseño narrativo clásico porque esto significa que dicho modelo no posee bifurcaciones ni duplicaciones de ninguna clase, ni tiempo subjetivo ni variantes de lo que Deleuze llama imagen-cristal, ni la imposibilidad propia más bien del neobarroco lleno. *Madeinusa* es un relato continuo de diégesis única que no presenta bifurcaciones de tiempo subjetivo como en el caso de *La pasión de Michelangelo*. Es cierto que dentro de su duración objetiva y continua hay evocación del pasado, pero esta evocación se resuelve en los diálogos (la madre ausente que se fue a Lima, quien es sujeto de añoranza y que al final es el objeto deseado que impulsa a la protagonista a dejar el pueblo). La película es tan obediente a su base aristotélica que ejecuta correctamente el mecanismo de la pinza (anticipación y resolución de una situación): apenas comenzado el relato, el veneno y la rata muerta anuncian que habrá un envenenamiento y que alguno de los personajes iba a morir.

Este guion, dentro de su estructura clásica de base aristotélica, además opera con otro recurso narrativo arquetípico, el de la llegada de un extraño, o en los términos de Jordi Balló y Xavier Pérez, la llegada del *intruso destructor*. Dichos autores reflexionan sobre el motivo del “intruso en casa” o de “la invasión de un hogar estable por parte de un intruso destructor” (1998, 84); motivo de enorme tradición en el cine, pues abundan personajes que llegan, entran a un hogar (o a una comunidad), comienzan siendo positivos y poco a poco adquieren una dimensión negativa. En este caso, el limeño es ese cuerpo extraño que arriba para destruir el orden natural y sin variación de unas existencias entregadas al calendario religioso y previsto por los usos y costumbres del universo campesino y creyente. Como en los ejemplos maestros de *Ossessione* (1943), del joven

³⁶ La idea de lo clásico en el terreno cinematográfico se vincula con la perfección (orden, armonía y belleza), influencia y persistencia de un modelo compositivo que del guion pasa a la película, y que ha durado y domina en todas las geografías. Mackee lo expresa así: “arquitraba: *arqui* -en su sentido etimológico de “eminente por encima de los demás del mismo tipo-”, por ello es que “La arquitraba es la carne, las patatas, la pasta, el arroz y el cuscús del cine mundial. Durante los últimos cien años ha sido la base de la gran mayoría de películas que han encontrado un público internacional” (2011, 67-69). En efecto, como ya hemos señalado más arriba, el guion clásico opera como estructura de casi todo el cine, dejando muy poco espectro para el cine moderno, experimental, y mucho menos para el neobarroco.

Visconti, *Susana, demonio y carne* (1951), de Buñuel, o *Intruso* (1993), de Aranda, el gringo llega para desencadenar un conflicto ya en germen entre los personajes que están a punto de ingresar en el Tiempo Santo y su mundo al revés.

En *Madeinusa* el personaje del limeño funciona, además, como una personificación alegórica de lo urbano y, por consiguiente, va a definir el contraste entre la visión del mundo andino con la del ciudadano. El gringo, de hecho, no termina nunca de entender el giro barroco de las leyes de Tiempo Santo y su inversión de valores y dogmas, justamente porque el vuelco de toda creencia y práctica que ejecuta este carnaval en el corazón del luto de la cultura cristiana ha planteado conductas y hechos totalmente opuestos a la dogmática católica internalizada por un ciudadano.

Así como no hay bifurcaciones de tiempo subjetivo, en esta película igualmente escasean las variantes de la imagen-cristal (solo hay una, el espectáculo de la procesión religiosa) o de la imposibilidad. Si miramos con atención a los cineastas y películas del neobarroco euronorteamericano, caemos en cuenta de que en ellos hay una dimensión laica irrenunciable, lo religioso aparece muy escasamente. En *Fellini, 8½* (1963) o en *Las tentaciones del doctor Antonio* (1970), en las que más sustancia religiosa coloca Fellini, no se incluye el tipo de ritos o ceremonias que pongan en escena lo que el neobarroco latinoamericano y, concretamente, el tema de las apariciones de la Virgen (y sus manifestaciones públicas), medular en *La pasión de Michelangelo*, o el de la coronación y procesión religiosa, crucial en *Madeinusa* y en otras películas de nuestro estudio.

Dentro de las variantes de la imagen-cristal y sus duplicaciones encontramos el teatro (*El año pasado en Marienbad* o *La carroza de oro*), el espectáculo circense (*Lola Montes*) o el baile dentro del cine (*Madame de...*), como eventos que, al ser filmados o al aparecer dentro de la película (abriendo una metadiégesis dentro de la diégesis), “cristalizan, entran en un circuito que nos lleva constantemente de la una a la otra, forman una sola y misma ‘escena’ donde los personajes pertenecen a lo real y sin embargo juegan un rol” (Deleuze [1985] 2007, 117). Para explicarlo mejor, la duplicación cristalina supone que los personajes entran y salen del espectáculo al que asisten, pasan de la diégesis a metadiégesis, transgreden la barrera que separa la vida real del personaje (diégesis), su existencia en la pista o el escenario donde bailan o actúan (metadiégesis), así se forma un *pliegue* propiamente neobarroco entre diégesis y metadiégesis. Genette llama *transgresión* a ese pasaje en que los personajes operan entre el espacio ficcional de primer grado y el de segundo grado, pues “los niveles de la diégesis solo son franqueables

en la dimensión ficcional” (2004, 72), y eso se verifica en la ficción cinematográfica neobarroca como continuidad del drama de la diégesis a la metadiégesis.

Proponemos, a propósito de la diégesis y metadiégesis y su trasgresión/continuidad, que en el cine neobarroco latinoamericano la procesión religiosa, y no solo la pista de baile o circense, se erige como ese espectáculo (metadieético) que por derecho propio asume el rol de la imagen virtual que repite a la actual o real (diegética), y en la que “todo lo real, la vida entera se ha vuelto un espectáculo” (Deleuze [1985] 2007, 117). La procesión religiosa reitera especularmente el drama de la diégesis, en tanto que es espectáculo y, como lo circense o el número de baile, se basa en un guion, posee una estructura, un escenario, personajes, ceremonias, música y vestuario característicos.

El Código de Derecho Canónico de 1917 indica que bajo “el nombre de sagradas procesiones se han de entender las solemnes rogativas que hace el pueblo fiel, conducido por el clero, yendo ordinariamente de un lugar sagrado a otro lugar sagrado, para promover la devoción de los fieles, para conmemorar los beneficios de Dios y darle gracias por ello” (290, 1). Bien sabemos que esa noción eclesiástica en la práctica se carga de una serie de componentes “paganos” que llevan la procesión religiosa al nivel de un espectáculo festivo laico. En la película, una vez que Madeinusa ha sido electa como la Virgen Inmaculada (casi como en concurso de belleza), comienza la procesión. Ella preside la ceremonia sobre un carro alegórico bien adornado que ha salido de la iglesia del pueblo, avanza por sus calles y alrededores hasta que regresa a la misma iglesia; el cortejo avanza entre cánticos y fuegos pirotécnicos; estar en la procesión es estar en la exhibición de un espectáculo hecho para ser mirado. Resulta muy significativo que en el transcurso de esa celebración ocurra la escena del cuerpo opulento.



Figura 2. Plano en claroscuro en la que el limeño desflora a la joven inmaculada. Imagen de *Madeinusa*

El punto culminante del *mundo al revés* que el Tiempo Santo instaura en esta película es el desfloramiento de Madeinusa, que hemos traído en la figura 2. Esta escena prolonga el hilo tendido entre las películas del corpus que estamos analizando bajo el horizonte del neobarroco cinematográfico, una de cuyas marcas claves es el cuerpo opulento. En esta escena no es cualquier personaje el que es desflorado, sino Madeinusa/Virgen Inmaculada, y en el contexto específico de una procesión religiosa que ella preside. Como en *La mansión de Araucaíma*, *Yo, la peor de todas* y *El evangelio de las maravillas*, que analizaremos más adelante, la presencia de este cuerpo a la vez religioso y erótico implica una serie de condiciones vinculadas con el estado de esos cuerpos, el vestuario y el escenario que acoge su acto erótico. Madeinusa/La Inmaculada, quien intuye que el gringo es su única posibilidad de viajar a Lima para buscar a la madre, en este momento crucial que es la procesión, baja del carro alegórico y se aleja para encontrarse con el limeño en una calleja aledaña (sin poder eludir a ciertos testigos); cuando lo encuentra, le cuenta que ya es Tiempo Santo, que *Él* está muerto y no puede *ver nada*, por lo que “ya no hay pecado”. Entonces ocurre el desfloramiento, ellos están vestidos y de pie, mientras a pocos metros la procesión sigue con su espectáculo. Ese pasaje de Madeinusa del espacio sagrado de la procesión al profano de la callejuela es también, en términos de Genette, una transgresión puesto que es la metadiégesis la que el personaje abandona, para pasar a la diégesis y buscar a su pareja erótica. La película de Llosa nos plantea una transgresión de espacios que a la vez involucra una profanación.

Un aspecto más acerca de la historia o del plano del contenido con que *Madeinusa* filia aún más a la estética neobarroca llana es el tema de la fiesta, celebración que está condicionada por el tema religioso y que a su vez está presidida por el tópico barroco de la *voluntad de lujo*, “ostentación y espectacularidad”, según María Paz Aguiló Alonso, cuando habla de la fiesta barroca callejera y de los aspectos de su decoración (1994, 297). Y es que fiesta y barroco han convivido largamente, como lo indica Gruzinski:

Al ser beatificada Santa Rosa de Lima en 1671, la procesión salió de la catedral para ir al convento de Santa Catalina de Siena, reunió las estatuas cubiertas de joyas de San Ignacio de Loyola, San Pedro Nolasco, Santa Teresa, San Agustín, San Felipe de Jesús y San Francisco. Al llegar la procesión al convento, de él salió la Virgen ‘para recibir a su querida Rosa y a su Padre Santo Domingo’. Era el colmo de la antropomorfización y de la animación de las imágenes en medio de la exaltación festiva [...] henos aquí en las antípodas del mundo protestante, que en la acumulación de las fiestas denunciaba la marca de la superstición de la idolatría, pero es ello, justamente lo que permitía al modelo barroco penetrar en el mundo indígena y mantener duraderamente el consenso de las creencias y las prácticas. ([1990] 2006, 142)

La exaltación festiva y acumulación de fiestas de marcado matiz religioso marcó al barroco. Esta relación se invierte en el neobarroco cinematográfico: lo pagano se impone y domina al componente religioso que es apenas un pretexto para el desafuero festivo, más evidente aún si se piensa en el aspecto profanatorio del cuerpo opulento. En términos de realización cinematográfica, los adornos festivos que la dirección de arte ha diseñado para la película nos colocan en el núcleo de la voluntad de lujo y adorno neobarroco insertado en un relato realista.

Dejemos la parte dramática y pasemos a la dramaturgia o discurso de *Madeinusa*. Como hemos hecho hasta aquí, seguimos destacando el rol y trabajo de los autores y ejecutores del arte de la película, claves de la visualidad neobarroca y sus espacios pictórico y arquitectónico, pues son quienes generalmente no aparecen en los estudios ni análisis de películas, pero que para nosotros resultan fundamentales porque crean el lujo y sus excesos y configuran el sistema de adorno cinematográfico.

Llosa trabajó con Eduardo Camino Solís como director general de arte³⁷ y en la fotografía con Raúl Pérez Ureta, los dos encargados de definir el espacio pictórico de un filme con muchos y variados ambientes, tanto interiores como exteriores. Se recurrió a una casa rural, una iglesia, oficinas de un pueblo, una plaza, un bosque, todos ellos

³⁷ El cine es un arte colectivo. Bien mirado, casi sin excepción, los estudios cinematográficos destacan a las figuras del director y el fotógrafo. Pero la estética barroca implica adorno y ostentación, un esmerado trabajo en la escenografía. Por eso hemos querido destacar los nombres propios que han colaborado con el director para crear los espacios neobarrocos del filme.

marcados por las exigencias de la fiesta religiosa y marcados por un cromatismo bastante extenso. Puesto que se trata básicamente de un filme realista, en el que están insertados elementos barrocos, es de esperar que domine la porción de luz y color realista; pero hay otro tipo de iluminación y color, que es el que vamos a comentar.

La luz de una película es una construcción, ya que es elegida, medida y ejecutada a fin de que participe en “el desarrollo de la historia que el realizador cuenta dominando las emociones producidas por la luz, su efecto sensible en los cuerpos y los rostros, en los decorados y los objetos” (Loiseleux 2008, 8). Dicha construcción en la estética barroca se dispara a niveles superiores a las exigencias realistas, a tal punto que, lo plantea Plasseraud, entre “los barrocos igualmente la luz se tiñe de colores químicos que no emanan de fuentes naturales” (2007, 47). Dicho de otro modo, la calidad de la luz del barroco se delata porque es eminentemente artificial y no está justificada escenográfica o realísticamente, como sí lo está en iluminación realista; el claroscuro del barroco es un artificio que por puro afán estético distribuye luces y oscuridad sobre personajes y objetos. Esta artificialidad estética ocurre con los efectos lumínicos que la dirección fotográfica de *Madeinusa* consigue en ciertos interiores. Son ejemplares las escenas del templo, previos al concurso y las del descendimiento de la cruz, con sus saturados tomates y naranjas golpeando los brillantes trajes de las candidatas a Virgen Inmaculada, apenas “justificadas” por las bandejas de velas votivas. Raúl Pérez Ureta ha hecho un delicado trabajo con las velas, tules, peinados y rostros, ya que ha instalado como fondo las paredes laterales de la nave y sus santos de escayola o el pan de oro del altar y sus nichos llenos. Sin fuentes de luz artificial y coloreada, esos efectos hubiesen sido imposibles.

En el orden del espacio arquitectónico o de la arquitectura y escenografía (escenarios, objetos, trajes), se mantiene la división entre la porción realista y la barroca. Es evidente que en términos de locaciones y arquitectura se aprovecharon y adecuaron casas, templo y calles reales, y allí se trabajó la escenografía barroca. En este sentido, sobresale el altillo de la casa de Cayo Machuca, el alcalde. La dirección de arte, a cargo de Camino Solís, efectúa un trabajo de ambientación que sobrepasa lo realista y entra al dominio del artificio y voluntad de lujo barroco, ya en el cine neobarroco prima la norma de la descripción cristalina, de la situación óptica pura que reemplaza a la acción motriz; por ello la presencia escenográfica se impone a la acción dramática del clasicismo. La saturación y proliferación caracterizan al altillo, un lugar exuberante donde el alcalde almacena (o, mejor dicho, se guarda para sí mismo) los obsequios que sus conciudadanos

ofrendan a la Virgen Inmaculada. Un plano secuencia inicial recorre lateralmente y nos muestra las existencias; imagen que, aunque a diferente escala, recuerda al amontonamiento del plano secuencia con que cierra *Ciudadano Kane*. Pero la forma en que están dispuestos los obsequios remite más bien al amontonamiento fortuito del barroco más popular y *kitsch* de los exvotos; y que a su manera es una instalación, diseñada y ejecutada por el departamento artístico. Resulta comprensible que esta instalación sea ortodoxa, motivada por el catolicismo y la cultura popular campesina que condiciona su composición; la que se completa con la *performance* actoral de los tres cuerpos, sobre todo el de Madeinusa, quien está sentada y casi confundida o mimetizada entre los exvotos que saturan con sus colores y materias.

Pero en la película hay dos objetos más que se aproximan a la calidad de objetos artísticos y a la instalación del arte contemporáneo, dotados a su vez de determinada carga semiótica. El primer objeto es la caja de recuerdos de Madeinusa, en la que guarda ropa, fotos, aretes, perfumes, flores secas, cintas, etc., que le recuerdan a su madre. Por lo abigarrado y chillón de sus contenidos, la caja también nos recuerda al sistema de adorno neobarroco, pero *kitsch* de *Blak Mama*. En el segundo objeto, que está en exteriores, hay que destacar el trabajo plástico de la figura del relojero y su “reloj” manual: esa sola composición es elaboradísima tanto en forma como en su significado. Entre nuestras películas, ninguna hará un intento tan rebuscado de sugerir el paso del tiempo objetivo, propio del relato realista, tiempo objetivo que en *Madeinusa* debe contemplar la duración del estado alterado que impone el Tiempo Santo; dicho tiempo santo es cronometrado por un individuo, un anciano, sentado sobre un mueble de madera, que dispone de unas fichas numeradas para indicar la hora. Esta instalación primera va a ser expandida luego, cuando al relojero y su peculiar cronómetro manual se lo coloque sobre un tapete hecho de flores y otras materias, que sugieren dibujos y figuras del simbolismo religioso.³⁸ La instalación en su conjunto es una figuración alegórica del tiempo o de la manera en que el ser humano intenta capturar el tiempo y su fracaso en el intento: el hecho de que varias veces el anciano relojero se quede dormido e ingiera unos cuantas copas de alcohol expresa mucho sobre la condición humana y su tosca tecnología que intenta medir un elemento tan abstracto como el tiempo. Un relojero dormido o ebrio expresa mucho también sobre los desafueros del tiempo santo carnavalesco en que transcurre la comunidad.

³⁸ En Brasil se llaman *tapetes de rua* a estas elaboraciones hechas por los fieles para celebrar la fiesta de Corpus Christi (junio de cada año). Contienen dibujos y figuras tanto de orden religioso como laico. Los materiales con que se elaboran incluyen vegetales (hierbas y flores) y objetos reciclados.

Respecto al espacio fílmico y la escala de planos, añadamos simplemente que si en exteriores la cámara no brinda concesiones al exceso paisajístico (que siempre es una tentación para el virtuosismo fotográfico), en interiores hay solamente dos intentos de construir profundidad de campo barroca, pero sin plano secuencia. Recordemos antes, a propósito de la profundidad de campo, que ya en el siglo XVII la composición pictórica rompe con la perspectiva lineal que mostraba un espacio en profundidad, y propone otra composición en profundidad en que:

[U]n elemento de un plano remita directamente a un elemento de otro plano, cuando los personajes se interpelen directamente de un plano a otro, en una organización según una diagonal o según una brecha que ahora da privilegio al segundo plano y lo comunica directamente con el primero. El cuadro se “ahueca” interiormente. Entonces la profundidad pasa a ser profundidad ‘de’ campo, mientras que las dimensiones del primer plano adquieren una dimensión anormal y las del plano de fondo se reducen, en una perspectiva violenta que une tanto lo más lejano y lo cercano. (Deleuze [1985] 2007, 146)

Todo esto a propósito de la profundidad de campo en *Ciudadano Kane*, modelo de la reposición de la profundidad de campo barroca en el cine, manteniendo la idea de que los espacios o términos son escenas dispuestas en fondo, y que entre ellas hay implicaciones o continuidades: el drama del primer término se relaciona con el del segundo o con el del tercero, como ocurre en la escena del intento de suicidio de Susan Alexander (en primer término el frasco de veneno; en segundo, Susan en su lecho, y en tercero Kane y la enfermera). Llosa lleva esta composición a la entrada de la iglesia en momentos en que los feligreses sacan al Cristo vendado: en primer término, la plaza y los vendedores, el segundo de Cristo en andas, y el tercero el interior del templo. Este evento, que en el montaje narrativo habría sido mostrado con planos cortos sucesivos, se presenta en una sola toma en profundidad de campo barroca. La otra profundidad de campo, pero con perspectiva central (que la volveremos a ver en *Yo, la peor de todas*) está en la escena del corte de corbatas, en la que vemos en primer término la mesa que preside el acto y muy al fondo la puerta: en el trayecto, las tangentes se van cerrando hacia la puerta, en ellas están sentados los hombres que van a cortar sus corbatas. Por supuesto, los dos tipos de profundidad son meros artificios de puesta en escena y composición fotográfica.

En *Madeinusa* predomina la puesta en escena clásica realista. Pero en las escenas religiosas prima cierta teatralidad –como ya hemos indicado a propósito de la procesión religiosa– que se haría extensiva a todas las escenas con tinte religioso, incluso el concurso de la elección de la Virgen Inmaculada, parte del cual transcurre en la iglesia, donde las jóvenes concursantes están vestidas y adornadas como aspirantes a ser la

Inmaculada; en varias escenas los personajes se mueven y actúan como si estuvieran representando una obra teatral y en un set teatral, en consonancia con el tópico barroco del mundo como teatro. Monika Kaup, al referirse a la teatralidad de la puesta en escena de *Yo, la peor de todas*, llama *stage tableau* o *hyperrealist mise-en-scène* del neobarroco, pues “consiste en una sucesión de tales cuadros teatrales. Cada escena [...] es representada en su propio escenario teatral”.³⁹ En definitiva, aunque *Madeinusa*, debido a su base realista, no lleva al extremo su teatralidad, sí presenta este tipo de cuadros teatrales en la elección de la Inmaculada.

Finalmente, ¿qué nos quiere decir *Madeinusa*? Tiempo Santo se puede leer como una inversión del luto y lamento en carnaval, fiesta, desafuero y permisión que pulverizan las normas de contención y recogimiento de la ascética Semana Santa católica. Esta alteración se puede explicar a partir de las raíces de lo que Gruzinski (2000) llama el “caos” de la Conquista o el “choque” de culturas que indudablemente produjo un mestizaje asentado sobre desorientaciones, inestabilidad e interpretaciones erróneas, ya que uno de sus resultados fue la inversión de sentido. Las imágenes de esta película escenifican y personifican alegóricamente la interpretación equívoca (o vuelco interpretativo) que persiste en ciertos ritos de la fiesta popular, pervivencia que, como es de suponer, se mueve en las oposiciones binarias de luto/carnaval y de lo ascético/erótico. La celebración comienza con el *Te deum* y la misa matinal, para acto seguido transcurrir con música, baile, pirotecnia y finalizar con el derroche alcohólico y erótico del Tiempo Santo. La heredad colonial está aquí, dice Llosa; y también lo barroco, dado ese juego de inversiones que propone como entrada al carnaval del mundo al revés.

Eugenio D’Ors había ya vinculado barroco y carnaval, y explica “que, así como Anteo al contacto con la tierra, la cultura venga a refrescarse en la aguas vivas -vivas y turbias- del Barroco Carnaval, vacaciones de la historia”, debido al carácter de excepción, aventura, evasión “y autorización de la locura” ([1935] 2013, 100), dicho de otro modo, habla de barroco/carnaval como una cultura de agua viva/turbia o licencia para la locura del mundo al revés. En este orden, Maria Lúcia Montes subraya que una verdadera *cultura da festa, barroca em suas matrizes* impregna la cultura popular actual de Brasil. La autora analiza esa *herança barroca* en un minucioso recorrido por las fuentes y fiestas del período colonial (s/f), y establece la extraordinaria continuidad del “rito de inversión”; *povo-de-santo, povo-de-festa*, rito de inversión de lo santo en fiesta que, en el caso

³⁹ En el original inglés: “Consists of a succession of such stage-like tableau. Each scene [...] is staged on its own tableau set” (2012, 223).

concreto del carnaval, escenifica una inversión “escabrosamente pagana”, que empata perfectamente con los rituales de inversión del Tiempo Santo que propone *Madeinusa*. Sin embargo, no todo es paraíso en el Tiempo Santo.⁴⁰

Bolívar Echeverría (1998) nos ayuda a poner una nota de equilibrio o de balance en el análisis del Tiempo Santo carnavalesco de la película al hablar de la estilización de la vida cotidiana que el *ethos* barroco impuso en el siglo XVII; el autor plantea una dualidad entre tiempo de lo cotidiano (de producción, reproducción y consumo) y el tiempo de lo extraordinario (de composición y recomposición de lo humano). Dentro de esa dualidad propone al juego, la fiesta y al arte como posibilidades de ruptura de la vida cotidiana productiva, puesto que en ellas se concentraría “la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y reconstrucción de la ‘naturalidad de lo humano’, de la necesidad de su presencia contingente” (1998, 189). El tiempo de la ruptura abriría las posibilidades tanto de destrucción como de reconstrucción, lo cual implica que la fiesta barroca tendría una doble faz, paraíso y catástrofe, porque el tiempo extraordinario ostenta las dos posibilidades: “el tiempo de la amenaza inminente y absoluta anulación de la identidad o como el de la plenitud absoluta, de la posibilidad efectiva de realización de la misma, del cumplimiento de sus metas e ideales” (1998, 187), la fiesta puede llevar al paraíso o a la catástrofe, porque sin muertos no hay carnaval. Esta doble posibilidad se cumple en esta película. Si por un lado asistimos a las consecuencias gozosas que abre el Tiempo Santo, como juego de inversiones que propone la entrada al carnaval y la profanación, por otro lado, asistimos a la muerte y aniquilación de dos personajes. La vida plena junto a la catástrofe; el paraíso/infierno o vida/muerte a la manera de nuevos pliegues barrocos no contemplados en la lista de Gamero como posibilidades de plegado de “distintos planos de los que la realidad se compone” (2011, 18).

Pero además hay otro pliegue que merece ponerse de relieve: lo público/privado, ya señalado en *La pasión de Michelangelo*, porque el drama de nuestros personajes, tanto festivo como doloroso, se escenifica en sus mundos públicos y privados y afecta a sus relaciones externas y a su mundo íntimo, puesto que hay una continuidad entre lo que ocurre en la plaza pública o la iglesia con lo que ocurre en la casa hogar de los Cayo.

⁴⁰ Véase Maria Lúcia Montes. s/f. “Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira”. En Comunidad Virtual de Antropología. http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre_o_arcaico.pdf.

Benjamin, quien concibe a la alegoría bajo “la decisiva categoría del tiempo”, “del movimiento dialéctico” y, por tanto, de “la amplitud mundana, es decir histórica” ([1925] 2006, 382-383), especifica que bajo tal amplitud mundana de la alegoría, la significación implica a “todo lo humano”, ya que “en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no solo la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia del individuo” ([1925] 2006, 383); luego la significación alegórica expresa oblicuamente la vida histórica a la vez que la de cada individuo, lo público de esas vidas y la vida privada. *Madeinusa* apela a esa referencia significativa de lo humano, que vive unas relaciones tanto públicas como privadas –la cámara va de la casa a la plaza– y entre las dos hay condicionamientos, lo que acontece en la casa rebota en lo que acontece en la plaza y viceversa.

Hemos visto que el concepto básico de la película es la inversión. En este marco, la inversión de lo sacro hacia lo profano de la escena del cuerpo opulento, cuando Cristo es vendido y su ley puesta entre paréntesis y la Virgen es desflorada por un mestizo, implica también una profanación o una doble profanación. Giorgio Agamben define la profanación en relación al uso y en oposición a lo sacro, y afirma que si en el derecho romano “consagrar (*sacrae*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba restituirlos al libre uso de los hombres”; así “profanar, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres”; si la “negligencia” es una “una actitud libre y ‘distraída’ frente a lo religioso, profanar “significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular”. Y el autor llega a la siguiente conclusión: la profanación implica “una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indispensable y separado pierde su aura y es restituido al uso” (2005, 97-102). Vista desde aquí, la tesis de Llosa parece ser la de llevar algo o alguien del orbe de lo sagrado al orbe de lo profano, llevarlo de la negligencia para devolverlo a la profanación, al libre uso de los hombres. De esta manera, ley y virtud se descolocan de su orbe sagrado (templo y teología que prohíben el cuerpo y el eros), pierden su aura y se llevan hacia el dominio del uso por parte de las mujeres y los hombres, uso que incluiría el tiempo festivo y dentro de él, el erótico. A ese acto profanatorio que significa el Tiempo Santo –como apertura a la plenitud del carnaval, de la fiesta y el placer– podríamos llamar un *eros neobarroco*, erotismo que asoma como otro concepto medular del alegorismo de las películas estudiadas, y que retoma la idea de Sarduy sobre el erotismo neobarroco como “juego, pérdida, desperdicio, placer” ([1972] 1999, 1402).

Capítulo segundo

Neobarroco llano: modernos y neobarrocos

1. Cine moderno y neobarroco

En esta parte vamos a abordar las películas que, sobre una base moderna de tiempo subjetivo (generalmente en pasado, ya de recuerdos, sueños o ensoñaciones) mezclado con el tiempo objetivo (o punto fijo en presente), insertan ciertas variantes de la imagen-cristal e implementan el sistema de adorno. Recordemos que la modernidad cinematográfica implica “un cine de vidente, ya no es un cine de acción”, de películas en que “la situación ya no es sensoriomotriz como en el realismo, sino ante todo óptica y sonora”, y que “transforma las acciones en descripciones ópticas y sonoras puras”, que a su vez pueden ser de dos tipos: “las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico o mental” (Deleuze [1985] 2007, 13-21). La descripción comprende entonces, en el plano objetivo y real, escenarios y objetos del mundo diegético del filme y, en el plano subjetivo, bifurcaciones hacia el pasado asignables a un personaje.

Un grupo muy concreto de películas está regido por las variantes de imagen-cristal (cuyo modelo es la imagen especular, e incluye el cine, teatro, pintura, espectáculos, claroscuro dentro de la película) y por su capacidad de duplicar los elementos de la diégesis, duplicación que en algunos casos va a llegar hasta la indiscernibilidad: el espectador ya no puede distinguir qué es lo real diegético y qué es el reflejo especular. En ese marco estudiamos filmes de tiempo objetivo o punto fijo en presente, en los que ocurren bifurcaciones de tiempo subjetivo, a la vez que hay duplicaciones cristalinas/especulares y su sistema de adorno. El filme referencial que reúne esas características es *Ciudadano Kane*, con la aclaración de que en la película de Welles los fragmentos de tiempo subjetivo son abrumadoramente mayoritarios con respecto al tiempo objetivo, en nuestras películas el tiempo objetivo en presente se impone a las bifurcaciones de tiempo subjetivo hacia el pasado.

2. *La mansión de Araucaíma* (1986) y el neobarroco tropical

Si moras en esta casa no plantes plegarias.
ÁLVARO MUTIS (1986)

El domingo 28 de febrero de 2016,⁴¹ en *El país.com.col*, apareció la noticia de que treinta años después, la película colombiana *La mansión de Araucaíma* (1986), del director caleño Carlos Mayolo, sería al fin homenajeada en el Festival de Cine de Cartagena de ese año. El redactor de la nota destacaba, entre otros aspectos, la manera en que el paso de los años la ha ido convirtiendo en una película de culto y, lo que resultaba más curioso todavía, el hecho de que la obra narraba una historia inscrita en lo que se había dado en llamar el *gótico tropical*. La explicación de este último detalle es que el filme fue resultado de la adaptación del relato homónimo de Álvaro Mutis, quien lo había subtulado: *Relato gótico de tierra caliente* (1973).⁴² El subtítulo a su manera fue la respuesta de Mutis a Luis Buñuel, quien a inicios de los años setenta habría asegurado al narrador colombiano que era imposible ambientar el estilo gótico en el trópico a causa de la exuberancia del paisaje americano. Mutis recogió el guante y escribió el relato con vistas a que fuera el guion de un filme del género gótico, mas, sostiene el autor: “Finalmente el proyecto fracasó y lo único que quedó fue el nudo de un cuento. La casa y la atmósfera son del lugar de origen de mi familia, en El Tolima. Los personajes son los más personales y profundos para mí, y son completamente inventados”.⁴³

Lo dicho por Mutis nos autoriza a poner en duda la filiación gótica de la novela y más aún de la película, y Paul Lenti, en su comentario sobre la película en el libro *South American Cinema. A critical Filmography*, arriesga que “*La mansión de Araucaíma* puede en última instancia ser categorizado como un ‘filme de arte’, quizá un tanto deliberadamente *elaborado*”.⁴⁴ Lo que vamos a argumentar aquí es que, coincidiendo con el comentario de Lenti, los rasgos de filme de arte son fundamentales para adherir la película a la estética neobarroca. En este sentido, no podemos obviar que, en un texto más reciente, el crítico colombiano Oswaldo Osorio insiste en la tesis de que la película sí

⁴¹ Véase: Cruz Hoyos, Santiago. Febrero 28 de 2016. *La mansión de Araucaíma, historia de un filme de culto*. En *El país.com.co*. < <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/mansion-araucaima-historia-filme-culto>>.

⁴² *La mansión de Araucaíma y otros relatos* es la colección de cuentos que Mutis publicó en 1973.

⁴³ En el original inglés: “The project eventually fell apart and the only thing that remained was this nub of a tale. The house and the atmosphere are from my family’s state in El Tolima. The characters are my most personal and profound and are completely invented” (Lenti 1998, 255).

⁴⁴ En el original inglés: “*La mansión de Araucaíma* can ultimately be categorized as an ‘art film’ that is a little too deliberately crafted” (1998, 256; énfasis añadido).

pertenecería al gótico tropical, en razón de “la oscura depravación de sus personajes, por su pasado vergonzante, por los perversos rituales de secretos significados y por los crímenes que finalmente acontecen”, aunque a renglón seguido reconoce que todo lo que sucede en la película acontece “en medio de la exuberancia y el colorido de una mansión en medio de un paisaje cálido y fértil, paradisíaco”, y que allí, en ese “aberrado paraíso y su destrucción, reina el goce, el juego picaresco, y el desenfreno carnal” (2013, 171). Este aberrado paraíso, que nosotros identificaremos como erotismo y hedonismo neobarrocos, Carlos Mayolo ha trasladado al guion, la puesta en escena y la puesta en foto, propositivamente y como *amplificaciones* de lo que está en la novela. Planteamos que el realizador colombiano estaba muy consciente de apostarle al juego y la complejización de la voluntad de lujo, el tiempo subjetivo y las variantes de imagen-cristal (pinturas, poemas, teatro y cine dentro de su película), aunque estas amplificaciones estén asentadas sobre un relato mayoritariamente de tiempo objetivo en presente.

En definitiva, resulta dudoso que Mutis haya llevado el gótico de *El castillo de Otranto* (1764) o de *El monje* (1796) a suelo caliente, duda que también se extiende a la película resultante. Y, aunque la trama de la novela y la película en efecto narran un crimen horrendo, no asoman varios componentes estilísticos del gótico clásico de inicios del romanticismo, aquel subgénero del relato fantástico construido a partir de rezagos de los métodos represivos del cristianismo y sus tribunales inquisitoriales, así como de las presiones del naciente estado moderno.⁴⁵ La poética del narrador colombiano toma giros más bien realistas trágicos y, por supuesto, neobarrocos: en lugar de un castillo, las acciones ocurren en una casona de hacienda, donde la naturaleza se impone por su abundancia, crea un ambiente tropical, paradisíaco, ciertamente invasivo, pero nada amenazante ni terrorífico; paisaje tropical y una amplia paleta de colores que más bien propician el goce sensual y estético, el desenfreno y el ocio, aspectos que quizá son más nítidos en la película.

⁴⁵ En este marco, la sensibilidad romántica habría construido relatos de “ilimitado terror” y “suspense palpitante”, más de historia que de psicología, más de tipos al servicio de una trama que de personajes. La poética del gótico implica relatos impulsados por un enigma, cierta carga de nocturnidad, presencia de lo imposible en el ámbito de lo posible, escenografía terrorífica (castillo), la búsqueda del exceso por el terror y la maldad, la explotación del miedo por vía del dolor y la amenaza de muerte, la presencia de fantasmas, aparecidos y muertos que regresan para vengarse, así como el ineluctable peso de la culpa y el pecado; cuentan también sus personajes arquetípicos del villano y el caballero, la *femme fatal* y la virginal (López Santos 2010). El ambiente de la película y su amplia paleta de colores y objetos es todo lo opuesto a la nocturnidad gótica.

Así, los componentes del realismo temático trágico y estilístico del neobarroco son estilemas que Carlos Mayolo traslada (amplifica) en el proceso de adaptación, con soluciones propiamente cinematográficas. Como vamos a ver, en la estructura general del guion de *La mansión* destacan las bifurcaciones del tiempo subjetivo (básicamente sueños), cuya historia incluye los temas del cuerpo opulento y del pliegue barroco de la confusión o pérdida de referencia entre realidad y ficción (en la línea de Segismundo y don Quijote o de Michelangelo y el padre Ruiz-Tagle); también destacaremos cuatro variantes de la imagen-cristal. Luego revisaremos, desde la óptica del sistema de adorno, los espacios pictórico, arquitectónico y fílmico enriquecidos gracias al prolijo trabajo de la dirección de arte.

La película cuenta la historia de un extraño y heterogéneo grupo de habitantes de una no menos singular casona de hacienda, agrícola y azucarera. El filme abre con la presentación de Ángela, la futura e ingenua *femme fatal* (el cuerpo extraño que involuntariamente va a alterar el paraíso que se vive en la casona) e inmediatamente vamos a las escenas del rodaje de un comercial en que ella participa, y la repentina aparición (en forma de un rápido plano inserto) de una pintura con el tema de la expulsión del paraíso. Luego la cámara nos lleva a los exteriores de la casona, no sin antes mostrarnos su silencio, bajo una abundante vegetación. En el caserón viven Camilo, neurótico e impotente, expiloto de una compañía de fumigaciones agrícola, llegado aquí tras un accidente de su avioneta; Cristóbal, el sirviente negro, que se ocupa de las cosas prácticas y también de asuntos eróticos; el fraile sin nombre, jesuita en ejercicio, lleva la contabilidad, pero es también un fornicador y, paradójicamente, afecto a la automortificación, su reino es la biblioteca; un mercenario (interpretado por el propio Mayolo) que vigila todo lo que entra y sale de la mansión con su perro guardián; la Machiche, hembra voluminosa y dadivosa con todos, es la administradora de placer; y está don Graciliano, el dueño de la hacienda, que va a la bancarrota y ni siquiera se entera (o no quiere enterarse), viejo poeta, sátiro o pederasta, pero gozador, melómano, amante del arte que va dejando sus decadentes poemas en las paredes de la mansión. El ambiente general está lleno de un hedonismo ocioso e irresponsable de personajes que desperdician sus horas entre la comida *gourmet*, la etiqueta, los baños en leche y flores, la música de Wagner, la erudición, los libros, y, por supuesto, el eros desenfrenado; una suerte de tiempo suspendido, pero susceptible de acabarse en cualquier momento.

Este apartado y bullente paraíso en tierra caliente, que en su época dorada derrocha tiempo y dinero, apenas se ve alterado por las discordias comprensibles entre cuatro

varones que se disputan los amores de la mujerón, Machiche. Pero todo cambia repentinamente con la llegada casual de Ángela, la actriz del rodaje visto al principio, quien luego de un primer desconcierto general es, aparentemente, aceptada en la hedonista cofradía, a tal punto que entra a formar parte de los juegos estéticos y eróticos del grupo. Todos quieren con ella, incluso el jesuita, y Machiche es dejada de lado. La mujerón no puede soportar la competencia de la advenediza y lúbrica jovencita y urde un plan de aniquilamiento, propicia incluso un lance lésbico con tal de emboscar a la joven, para que las cosas vuelvan al orden. A la maquinación de la mujerón se une don Graciliano. Finalmente, el círculo se cierra en torno a la joven. En el clímax, sintiéndose acorralada y malquerida por todos, la muchacha se suicida. El aviador culpa a Machiche y la asesina; el sirviente apenado y enardecido mata al aviador. Las dos escenas de cierre muestran la sepultura de los tres cuerpos en una fosa colectiva y la consecutiva fuga de los sobrevivientes.

En lo que concierne a la macroestructura del filme, señalemos que, sobre un guion lineal y realista, que se despliega desde la exposición hasta el clímax y desenlace, se insertan varios componentes neobarrocos: bifurcaciones y duplicaciones que multiplican la diégesis. El argumento de *La mansión* exhibe bifurcaciones de tiempo subjetivo en forma de tres sueños, uno de Machiche, otro del cura jesuita y otro de Ángela. Aún así, la mayor parte del filme es tiempo objetivo en presente, en el que los personajes viven su conflicto a partir de la llegada de Ángela, mecanismo dramático bastante frecuente en el cine, conocido como la llegada del extraño o del “intruso destructor”: “la llegada del inoportuno visitante no hará más que traer desgracias”, como dicen los dramaturgos Balló y Pérez (1998, 73), y que ya lo vimos en *Madeinusa*.

La linealidad estructural se altera por las bifurcaciones del tiempo subjetivo en forma de sueños. Como indica Deleuze, una de las marcas medulares del cine moderno son las bifurcaciones en forma de dialéctica entre una imagen actual y otra virtual; por ejemplo, en las imágenes-recuerdo la “relación de la imagen actual con imágenes-recuerdo aparece en el *flashback*”; pero para el caso de las imágenes-sueño, indica que “la imagen virtual que se actualiza no lo hace directamente sino que se actualiza en otra imagen, y esta cumple el papel de imagen virtual actualizándose en una tercera y así hasta el infinito” ([1985] 2007, 82-83). En la imagen-sueño habría, pues, un desarrollo que ocasiona que una imagen “derive” de otra imagen, que un objeto se convierta en otro, que un lugar devenga otro a partir de sus semejanzas formales o

analogías (como la luna, la nube, el ojo y la navaja de *El perro andaluz*). Y con respecto a la composición técnica de la imagen-sueño, Deleuze señala dos alternativas; la *concreta*, sobria, de cortes simples, de personajes u objetos concretos que derivan unos de otros de plano a plano; y la *abstracta*, que usa “medios ricos y recargados, fundidos, sobreimpresiones, desencuadres, movimientos complejos del aparato, efectos especiales, llegando hasta lo abstracto” ([1985] 2007, 84). Mayolo prefiere la vía abstracta.

La modernidad que Mayolo le imprime a *La mansión* está en que bifurca su relato con imágenes-sueño, las que son claramente asignables a un personaje de acuerdo con la gramática cinematográfica: los personajes que recuerdan, sueñan, ensueñan o piensan son encuadrados por la cámara, ya sea en plano medio o primer plano, ya al inicio o al final del sueño, o *zoom in* para de esta manera guiar al espectador. Claramente, los sueños contruidos por Mayolo pertenecen al orden de la abstracción, ya que, en el caso del sueño de Machiche, se trata de una cámara móvil que sigue a la soñante, hay un piano que repite incesantemente un acorde con un saxo que lo acompaña y la iluminación se enrarece por el uso de filtros; Machiche incluso habla con Camilo (aunque no se entiende lo que dicen) a propósito de su impotencia. Pero, de pronto, se insertan dos procedimientos que no enumera Deleuze y que aparecen en este sueño: el plano secuencia (que ocupa todo el sueño) y la profundidad de campo (de dos y tres términos, sobre todo al final, cuando los actores son colocados en línea hacia el fondo), una pintura “dentro” del sueño y la abundancia de objetos y cuerpos (mesas, velas, sábanas, instrumental quirúrgico), y Mayolo traslada a la composición del sueño aspectos de la estética cinematográfica neobarroca. Terminado el sueño, por corte directo, vemos a Machiche dormida y retornamos al tiempo objetivo diegético. A los tres sueños les une el empleo de varios recursos que definen su visualidad como lo que Deleuze llama *abstracción onírica*. Pero, en esta película, junto a las bifurcaciones encontramos duplicaciones cristalinas.

Vamos a detallar a continuación las variantes de la imagen-cristal a las que apela la película de Mayolo: espejos, pinturas, poemas, cine y teatro dentro del cine. Genette, en la literatura, incluye dentro de las posibilidades de duplicación metadieética a las pinturas presentes en la diégesis (2006, 15); pero es el espejo el modelo general de la imagen que refleja una imagen real, duplicando el espacio cinematográfico. En la dirección de arte de Miguel González (director de arte de la *Mansión de Araucaíma*), abundan espejos y pinturas que a su manera organizan otra diégesis que refleja a la principal, allí donde don Graci y sus compañeros viven su jovial negligencia. Al buscar referentes en el arte visual del barroco histórico, nos encontramos con el de Velázquez en

Las meninas (1656), cuadro en el que la pintura duplica por partida doble a la pintura no solo por lo que el personaje Velázquez pinta en el lienzo a su derecha, sino por los cuadros que están en la pared, a sus espaldas, en un gesto metapictórico, y en el espejo que refleja a los reyes. Dos pinturas que en la película van a asomar con insistencia son copias de cuadros con el motivo de “la expulsión del paraíso” y “la piedad”, que dialogan perfectamente con lo que les ocurre a los personajes que finalmente serán expulsados del paraíso de Mucanaíma: la pintura con el motivo de la expulsión del paraíso es lo primero que la cámara encuadra en la escena en que Machiche inicia el complot contra Ángela.

En esa tradición visual barroca también hallamos espejos, son referentes de ello *La Venus del espejo* del mismo Velázquez o el *Narciso* (1597-1599), de Caravaggio (pintura en la que el agua duplica especularmente a Narciso). En el cine neobarroco euronorteamericano, en el que los espejos y pinturas desempeñan un rol de imágenes cristalinas, tenemos como referentes a Orson Welles, en *Ciudadano Kane* y el laberinto de espejos en el que entra Kane, luego de que su esposa lo abandona; y casi todo el cine de Max Ophüls, lleno de espejos que duplican el mundo diegético.

No resulta casual, por tanto, que la película de Mayolo comience con Ángela mirándose en un espejo y en la escena del cuerpo opulento aparezca una pintura con el tema de la piedad, y luego siguen varias escenas que repiten el juego de reflejos picturales y especulares. De hecho, hay una escena al final del segundo acto en la que Machiche comienza a urdir el plan de aniquilamiento de Ángela: ella, al lado izquierdo, habla en dirección a la cámara a don Graci; detrás de ella, a la derecha, vemos un espejo que la repite de espaldas y, más a la derecha, a don Graci que aparece de frente; entendemos que Graci está a la derecha, junto a la cámara. El otro ejemplo de juego especular nos lleva a la habitación de Machiche, poco después de la escena anterior, cuando ocurre la escena lésbica entre Machiche y Ángela, capturada con dos planos secuencia. Todo comienza con una pintura que muestra dos sílfides semidesnudas al borde de un lago, una recostada al borde mientras otra toca un caramillo; hay un espejo ovalado que las repite al fondo y la cámara se encarga de mostrarnos esa duplicación. Deleuze, al hablar de la imagen-cristal, explica: “Cuando las imágenes virtuales proliferan, su conjunto absorbe toda la actualidad del personaje, al mismo tiempo que el personaje ya no es más que una virtualidad entre las otras” ([1985] 2007, 100), con esta idea entendemos que la escena lésbica entre Machiche y Ángela y la escena reflejada por la pintura y el espejo forman un circuito de intercambios, que van de la una a la otra. Un antecedente de esta estructura

es la escena de *Ciudadano Kane* en la que el protagonista, luego de que su esposa lo dejara, cruza de frente dos espejos que crean un laberinto.

Monica Keska, en su libro *Peter Greenaway: un ilustrado en la Era Neobarroca* (2009), postula dos tipos de *tableau vivant* que colocados en una escena provocarían lo que llama el “efecto cuadro”, muy practicado por ciertos cineastas neobarrocos. Hay “efecto cuadro” cuando las pinturas aparecen en el decorado “ofreciendo claves para su comprensión”, como es el caso del afiche con la pintura *Las meninas* en *Qué cosa son las nubes* (1967), de Pasolini (2009, 108); en nuestra película sería el caso de la pintura con que abre la escena lésbica anotada de *La mansión* que ofrece las claves eróticas de lo que pasa en la escena entre Machiche y Ángela. La segunda variante sería el *tableau vivant* o “representación de cuadros famosos con actores”, y que en cineastas neobarrocos como Pasolini, Fellini, Greenaway y Jarman “cumplen la función de un juego metalingüístico entre cine y pintura, una reflexión sobre la representación” (2009, 110), un juego metalingüístico que revela el diálogo de la obra actual con obras anteriores.

De lo planteado por la autora, nos interesa su apunte sobre el juego metalingüístico entre cine y pintura, como gesto neobarroco alineado con la noción deleuziana de imagen-cristal (la imagen virtual que duplica y prolonga a una real). Estimamos que el *tableau vivant* que construye la película resulta singular en el juego neobarroco que propone el director. Dicho cuadro vivo consiste en un espacio exterior a la mansión que podríamos llamar también el teatro de las abluciones de don Graci; en él, el personaje culto y poeta del grupo, como remembranza cultista, repone en escena y en el jardín de su casa los míticos baños de las sílfides de la pintura ya citada en el jardín de la casa, ritual al que usualmente asisten Cristóbal y Machiche. Este baño al aire libre, de vegetación, frutas, leche, orfebrería y agua se muestra al espectador varias veces, de acuerdo con el acompañante de turno del viejo sátiro. Proponemos que en ese cuadro viviente se produce un gesto barroco por excelencia de la película, no solo porque duplica el hedonismo que reina en la diégesis, sino porque de él resulta otro pliegue cuando se juntan naturaleza y cultura. En ese teatro de las abluciones confluyen elementos de la naturaleza y la cita a una pintura de la tradición que sugiere el mismo tema de los baños al aire libre y se visibiliza la intertextualidad o parodia de la obra, otro tópico de la estética barroca.

Indiquemos que el cuadro vivo más estéticamente logrado es aquel en que vemos a Ángela en la ceremonia de iniciación y aceptación en el grupo, y es además su primera escena amorosa con Machiche, a la que asiste don Graci como maestro de ceremonia: las

dos mujeres juegan con el agua y sus cuerpos mientras él chupa un mango. El cuadro viviente remite en términos intertextuales a toda la tradición de las pinturas de ninfas y sílfides tomando un baño, pero también al *bodegón* barroco que, según Deleuze, implica el cuerpo, la materia textil y los elementos: “Basta con considerar de qué modo la relación del vestido y del cuerpo va a ser ahora mediatizada, distendida, ampliada por los elementos” tales como agua, aire, tierra y fuego, de ahí que la “receta del bodegón barroco es la siguiente: paño, que crea pliegues de aire o de nubes densas; tapete, con pliegues marítimos o fluviales, orfebrería, que arde en pliegues de fuego; legumbres, champiñones y frutos confitados en sus pliegues de tierra” (1989, 156-157). El cuadro viviente de Mayolo recurre al elemento agua/leche como el articulador de cuerpos desnudos o vestidos (mojados), con los arbustos, frutas, vajilla y hasta una iguana que mira la escena. Allí está el trabajo de Miguel González que aporta los referentes culturales que recontextualiza el filme: la intertextualidad viene a insistir que el cine pertenece a un sistema de imágenes que son actualizadas, pero con variaciones.

Aquí simultáneamente ocurre otro giro de tuerca, otra proliferación barroca: el multiperspectivismo en el sentido de los lugares de mirada. Desde la casona y desde cada uno de sus aposentos, los cuatro varones “miran” hacia el cuadro viviente del jardín, asisten a él desde su respectiva posición como un espectáculo abierto a un público espectador; por tanto, hay un juego de miradas al que incluso el espectador asiste gracias a la posición de la cámara subjetiva, pues unas veces miramos lo que el personaje mira y desde donde mira, y otras veces miramos al personaje en el acto de mirar todo el juego erótico del cuadro viviente. Volveremos sobre este tema cuando abordemos la enunciación narrativa. Por ahora, añadamos que este juego intertextual y multiperspectivismo del *tableau vivant* efectivamente provoca lo indicado por Keska acerca de la “reflexión sobre la representación” (2009, 110). El juego de citas y miradas que Mayolo implementa dentro de su ficción, en efecto, invita a una reflexión sobre la relación de la mirada con las otras artes (pintura, teatro, cine) y una reflexión del espectador sobre esos espectáculos visuales, pero ahora desde la cámara de cine. Esa relación consiste siempre en el mismo dispositivo, un lugar ceremonial, un objeto y la mirada, pero, como en este caso, la mirada no es pasiva, sino todo lo contrario, se erotiza, es una mirada ávida, que quiere tocar, estar o entrar en el espectáculo. La pintura da a *La mansión de Araucaíma* su archivo de imágenes y el sistema de producción cinematográfica ofrece motivos para la repetición barroca y la reflexión.

La mansión de Araucaíma contiene una variante más de la imagen-cristal: lo metacinematográfico, por medio del que “de pronto el filme se toma por objeto en el proceso de su constitución o de su fracaso en su constitución”. Deleuze insiste en que el cine moderno emerge ante la crisis de la imagen-acción y “era fatal que el cine pasara por melancólicas reflexiones hegelianas acerca de su propia muerte: no teniendo ya historia que contar, se tomaría a sí mismo por objeto y ahora solo podría contar su propia historia ([1985] 2007, 107 y 108).⁴⁶ En el filme de Mayolo, la escena del cine dentro del cine aparece en la apertura y el final del primer acto, con una composición bastante compleja. La referencia a la manera en que arranca *Ciudadano Kane* es evidente,⁴⁷ aunque Mayolo cambia de género, y opta por mostrar en su película el rodaje de un comercial. Sin embargo, en ese aparente sencillo rodaje de un comercial dentro de un filme de ficción salta a la vista, otra vez, el afán de complejizar, de barroquizar, de jugar con las formas. En la primera escena conocemos a Ángela, quien está en su camerino, y nos enteramos de su tedio y ganas de escapar de su trabajo. Vamos al rodaje, que lo dirige Luis Ospina.⁴⁸ Frente a la cámara principal (del narrador extradiegético) vemos aparecer a la cámara intradiegética (que registra la actuación de Ángela en el comercial). Enseguida, la cámara extradiegética muestra la toma interior de la cámara intradiegética (vemos las gráficas del cuadro) que registra a Ángela actuando: ella viene desde el fondo, sobre una bicicleta, un campesino se cruza y la toma falla; escuchamos al director que ordena ¡Corte! Luego del corte vamos a un plano en que nuevamente observamos (en la cámara extradiegética) a todo el equipo de rodaje que lamenta la falla y a Ángela que sale del campo de toma de la cámara intradiegética, avanza hacia el espacio profílmico del comercial, pasa frente a la cámara extradiegética hasta perderse tras el espacio profílmico para dirigirse luego a su camerino. Y entonces pasamos a los planos de presentación de la mansión. Casi en los mismos términos, esta escena se repetirá más adelante; la falla en la escena será el pretexto perfecto para que Ángela abandone el rodaje y se encamine hacia la casona a cumplir su inesperado rol de *femme fatal*.

⁴⁶ Ejemplos de ese “contar su propia historia” serían *El moderno Sherlock Holmes*, de Keaton, y *El hombre de la cámara* (1929), de Vertov, hasta *El estado de las cosas* (1982), de Wenders.

⁴⁷ Recuérdese que la película de Welles, luego de los planos iniciales que narran la muerte de Kane, continúa con la proyección de un reportaje televisivo o documental en una sala de prensa, en la que conocemos al periodista/investigador que pesquizará la misteriosa palabra *rosebud*.

⁴⁸ El Grupo de Cali es el nombre de un movimiento literario, poético, teatral y cinematográfico que estuvo activo durante los años setenta y ochenta en Colombia; sus cabezas más visibles fueron el novelista Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo. John King detalladamente analiza el primer corto documental realizado por Mayolo y Ospina, en el que ya se evidencia su afán de juego con el cine dentro de cine, cambios de narrador, etc., usados como herramienta de crítica política (1994); el corto documental en cuestión es *Agarrando pueblo* (1977).

Este rodaje de un comercial dentro de la película supone una imagen virtual (metadieética) que repite a la real (la película que estamos viendo y su diégesis), y en el momento en que la cámara extradieética se introduce o coincide con el encuadre de la cámara intradieética para ver a Angélica actuando, supone que hemos entrado en el espacio metadieético. Deleuze llama a esa coincidencia en el encuadre de la primera y segunda cámara *indiscernibilidad de la imagen-cristal* porque “tiene dos caras que no se confunden [...] la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva, ella no suprime la distinción de las dos caras, sino que la hace inasignable, *pues cada cara toma el papel de la otra* en una relación que es preciso calificar de presuposición recíproca o de *reversibilidad*” ([1985] 2007, 98-99, énfasis añadido). Los dos encuadres se funden en uno solo, hay continuidad entre diégesis y metadiégesis, cada una ha tomado el papel de la otra, son diferentes por unos instantes y son reversibles por otros momentos. Aunque sea por unos segundos, vemos en pantalla un plano que un espectador atrasado no sabría si asignar al narrador extradieético o al metadieético. En su ayuda y en la nuestra solo están los cuadrantes del lente de la cámara metadieética, que en ese breve plano ayudan a distinguir las dos caras.

Pero eso no es todo, porque el paso de Ángela de la escena filmada, su entrada en el espacio profílmico del rodaje y su marcha hacia el camerino implican algo más. Genette, como ya hemos señalado, emplea el concepto de *transgresión* para referirse al hecho de que una vez establecidos los mundos extradieético (del narrador), diegético (personaje) y metadieético (en este caso, la segunda diégesis, la imagen del comercial que muestra a Ángela en bicicleta), ya sea el narrador o el personaje rompen y atraviesan dichos límites valorados como sagrados en la representación clásica realista; en el cine moderno y neobarroco “lo propio de los dispositivos metadieéticos es atraer su transgresión” (1996, 42), y es lo que ocurre con Ángela, que literalmente transgrede los límites entre el espacio diegético y metadieético y produce una continuidad en los dos mundos o un plegado dos mundos: el real (diégesis) y el ficcional (metadiégesis) dentro de la película.

Un aspecto más a propósito de lo metacinematográfico. Hay una escena cerca del inicio del tercer acto en la que tras una copiosa cena los integrantes de la cofradía hedonista participan del juego que llaman el escondite inglés, que consiste en el absurdo de que “todos se esconden y nadie busca”. Esta última frase, que es dicha por don Graci mirando pícara y directamente a la cámara, se conoce en el cine como “ruptura de la

cuarta pared” porque el personaje se ha dirigido al espectador, violentando el pacto de ficción mediante el cual el mundo del personaje y el mundo del espectador deben mantenerse tajantemente separados (según la ficción realista). El origen barroco de esta transgresión o puesta en continuidad entre el espacio ficcional y el real está por supuesto en el siglo XVII, en la ya citada pintura de Velázquez, *Las Meninas*, en la que el pintor – personaje de la pintura– mira directamente hacia afuera del cuadro, hacia el espacio ocupado por nosotros los espectadores (en el que se supone que están los modelos que pinta, los reyes) y, por tanto, virtualmente, también podemos ser el modelo que pinta el artista. Carlos Gamerro, al aludir a la capacidad del arte barroco de establecer continuidades o *pliegues*, explica que la pintura renacentista intentó crear una imagen del mundo de manera mimética por vía de la perspectiva, y que el “cuadro barroco, en cambio, proyecta un hiperespacio que abarca el plano de la realidad, enlaza en un continuo la representación y lo representado” (2011, 26). La ruptura de la cuarta pared en la escena que comentamos establece ese continuo representación/representado, implica al espectador directamente, al modo velazqueño, con el mundo de la ficción y, en consecuencia, lo compromete más allá de lo esperado, hasta producir una cierta “inquietud” metafísica como dice Borges: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que, si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” ([1952] 2012, 210-2011). Así de inquietante resulta esa mirada de don Graci, nos compromete con ese juego bizarro y perturbador en el que todos se esconden (incluso nosotros) y nadie busca.

No solo espejos, pinturas y cine instauran ese juego especular y duplicador que abarca la imagen-cristal. La riqueza de recursos barrocos de la película incluye a la poesía, aquellos poemas que escribe don Graci y que va pegando en las paredes del caserón y que todos (y nosotros) leen. Ni Genette en su libro *La metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) –que estudia la metalepsis y su carácter duplicador tanto en la literatura como en el cine– ni Deleuze en su lista de variantes de la imagen-cristal creen que el poema sea capaz de duplicar (de crear una segunda diégesis) y reflejar a la diégesis principal. Resulta extraño porque en *El Quijote* hay innumerables sonetos y otros tipos de poemas que son cantados o leídos por los personajes (incluido el mismo don Quijote) no solo en la diégesis principal, sino dentro de la metadiégesis, recuérdese *La novela del curioso impertinente* de los capítulos XXXIII y XXXIV, una primera metadiégesis dentro de la que sus personajes leen sonetos que forman otro mundo y abren de ese modo una segunda metadiégesis. Un

poema, vale decirlo, es un universo por sí mismo, que con o sin personajes construye su propio mundo, recortado sobre la diégesis principal. Mayolo ejecuta este gesto cervantino con la serie de poemas que don Graci va pegando en las paredes de la casona con lo que consigue que el personaje se asemeje a don Quijote, ya porque sufre la pérdida de referencias o confusión de planos ontológicos (como vamos a ver), y porque, como el Caballero de los leones, en sus horas vagas también es lector y “poeta”.

Respecto al teatro dentro del cine, indiquemos que hay una pequeña escena en que Machiche, famosa exactriz de tablado, hace una demostración a Ángela como parte de su plan de seducción y aniquilamiento. Machiche usa su bata de dormir, pero improvisa un vestuario y comienza a pronunciar el diálogo de una obra que, según dice a su rival, la hizo famosa y apetecida por los hombres. Ciertamente, la performance no llega a cumplir el mismo rol que en el *Hamlet* shakespereano, pero está allí como una muestra de la capacidad lúdica duplicante del director.

En lo que respecta a los temas de la historia que narra *La mansión de Araucaíma*, queremos destacar algunos puntos imbricados en la estética neobarroca: el cuerpo opulento y el pliegue de la pérdida de referencias entre la realidad y la ficción, que perfectamente podríamos llamar el motivo Quijote o Segismundo, ya que en la ficción barroca del siglo XVII ellos encarnan al personaje confundido entre dos dimensiones ontológicas.

Como venimos insistiendo, el tema que recorre todo nuestro corpus y que sirve de hilo conductor es lo que hemos propuesto llamar el cuerpo opulento. Evidentemente, la repetición de esa escena implica comprensibles variaciones de un filme a otro, si bien mantiene como constante la escenificación del pliegue religión/eros. Si en *La pasión de Michelangelo*, la escena en que un personaje del orbe cristiano se ve involucrado en una acción erótica revestía un matiz trágico, en la *Mansión de Araucaíma* dicha escena, al contrario, como en *Madeinusa*, se imbuje de un tono gozoso, aunque a la larga produzca consecuencias funestas. En este filme, la escena del cuerpo opulento, que se muestra en la figura 3, marca el inicio de un breve romance entre Ángela y el sacerdote jesuita (que dura varias escenas e incluye una pesadilla de arrepentimiento). Se nos muestra a la joven entrando a la biblioteca del cura mientras este lee; ella inmediatamente va al lecho y comienza el acto amoroso, al tiempo que un coro de música religiosa los acompaña desde la banda sonora y aparece el plano inserto de una pintura con el tema de la piedad. Mientras se entregan al acto erótico, el que es narrado sin un desnudamiento total y sin

insistir en el encuadre a los cuerpos, ocurre algo inesperado: ella se desdobra y se sienta en una mesita de la biblioteca, con un pequeño libro en sus manos (en primer término, se ve una biblia abierta y resulta claro que el libro que reposa en sus manos es también de carácter religioso), y desde allí se ve a sí misma yaciendo con el sacerdote. La cámara vuelve a ella, que aparece deslizado el libro hacia su zona genital, un viento sopla sobre las páginas de la biblia y observamos la expresión burlona y sensual de la doble.



Figura 3. El jesuita sobre Ángel exhibiendo las cicatrices de la autoflagelación. Imagen de *La mansión de Araucaíma*

He aquí la escena del cuerpo opulento neobarroco que ocurre en un gabinete de lectura, y es combinada (o amplificadora) con el tema del doble o del desdoblamiento. La escena posee un elevado carácter blasfemo o profanatorio, ya que no basta con el hecho de que un jesuita (conocemos la importancia del jesuitismo para la Iglesia y el barroco) sea colocado en un acto erótico, también el libro sagrado es puesto allí como testigo de todo lo que acontece; y más aún, la doble de Ángela desliza el libro sagrado hacia su zona genital con una irreverencia radical. La escena es escenificada en una biblioteca repleta no solo de libros, sino de objetos, con unos cuerpos actorales parcialmente desnudos, como ya es habitual en el erotismo neobarroco de nuestras películas.

El desdoblamiento puede leerse como una particular variante del tiempo subjetivo moderno, pues lo que estamos contemplando es una imagen-pensamiento de Ángela; ella se imagina a sí misma fuera del acto amoroso y, como espectadora, en un juego de imagen real duplicada por una imagen virtual. En la genealogía barroca el tema del

desdoblamiento ha sido teorizado por Jean Rousset, quien habla del “sosías” y sus variantes, dobles y desdobles, del teatro barroco en el que era posible “maquinar una especie de juego de escondite complicado con un juego de espejos invisibles que desconciertan a los protagonistas” ([1953] 2009). En obras como *La comedia de los enredos*, de Shakespeare, se pone en escena el tema de los dobles, pero reales y no por vía de espejos. En otras películas, Plasseraud identifica los desdoblamientos neobarrocos “con las múltiples vidas que constituyen la existencia del esquizofrénico”⁴⁹ y, retomando a Rousset, amplía y lleva el tema del sosías a películas sobre gemelos siameses como *Z.O.O.* (1985), de Peter Greenaway, o a películas de desdoblamiento múltiple en las que “un actor encarna diferentes roles en un filme”,⁵⁰ sería el caso del personaje múltiple que vemos en *Barroco*, de Leduc; pero no reporta casos específicos de desdoblamiento de un personaje que se mira a sí mismo en circunstancias tan gozosas y en tiempo presente. En Mayolo, este tema aparece fugazmente en la escena del cuerpo opulento y no llega a desarrollarse como subtrama de confusión de identidades. En todo caso, la película, al menos en una escena, retoma este tópico muy del barroco.⁵¹

En esta escena del cuerpo opulento encontramos también el inserto de la pintura con el tema de la piedad, cuyo contenido iconográfico parece totalmente reñido con lo que está ocurriendo en el lecho, pero en realidad funciona como una metáfora, en el sentido del siglo XVII, a la manera de las “agudezas” estudiadas por Gracián en *Agudeza y arte del ingenio* (1647). Plasseraud, respecto a ello indica: “La práctica de la metáfora en la época barroca traduce la fascinación y la inquietud frente a la nueva concepción del mundo, establecida gracias a los descubrimientos de la ciencia moderna”, es por ello que “el barroco tiene una aguda conciencia de la contradicción e intenta dominarla gracias a la metáfora”;⁵² tal fascinación por la contradicción, por poner juntas dos polaridades opuestas que sobrevuela la época del barroco se concreta en el arte del ingenio, en las

⁴⁹ En el original francés: “Des multiples vies qui constituent l’existence du schizophrène” (2007, 245).

⁵⁰ En el original francés: “lorsqu’un acteur incarne différents rôles dans un filme” (2007, 245).

⁵¹ Gamero, al hablar del tema del *doble* en Borges, dice que el “único tema vinculado al plegado de planos de la realidad que Borges no toma del barroco, sino del romanticismo, es el del doble”; aunque, a pie de página aclara que son “difíciles de distinguir tajantemente, por otra parte, debido entre otras cosas a la fascinación del romanticismo, sobre todo del alemán, con el barroco español, sobre todo con Calderón, como el mismo Borges señala en su *Leopoldo Lugones*” (2011, 49); con lo que la genealogía del sosías vuelve a su raíz del siglo XVII.

⁵² En el original francés: “C’est que la pratique de la métaphore, à l’époque baroque, traduit la fascination et l’inquiétude face à la nouvelle conception du monde établie grâce aux découvertes de la science moderne”; “C’est pourquoi le baroque a de la contradiction une conscience aiguë et tente de la maîtriser grâce à la métaphore” (2011, 162-163).

“agudezas”, no en el sentido de “las metáforas que reposan sobre la correspondencia o proporción entre los términos”, sino, muy al contrario, dice Plasseraud, en aquellas “que juegan con la no-proporción y la disonancia”, esto es que:

Mientras más los términos puestos en relación se alejan, mientras más se oponen y contradicen, más rica y original será juzgada la metáfora, propicia por ello a suscitar el asombro y el placer. Esa es la razón de que el oxímoron, en el que los contrarios se oponen para unirse, es la forma más buscada.⁵³

Desde esta acepción de metáfora, a la manera del oxímoron en el que “los contrarios se oponen para unirse”, se puede asumir la concurrencia en una misma escena de la imagen de ese cuerpo erotizado del jesuita y la imagen del plano inserto del cuadro con el motivo de la Piedad, la Virgen sosteniendo en brazos a Cristo moribundo. El gesto es evidentemente una irreverencia. El Cristo escarnecido en los brazos de María en la pintura yuxtapuesta al plano que muestra a los dos amantes significa la derrota de la castidad del ideal ascético cristiano, y el gesto burlón de la doble es elocuente: es ella la que goza al haber seducido al sacerdote, al haber quebrado sus votos. Justo a esto se refería Oswaldo Osorio cuando comenta que *La mansión de Araucaíma* era finalmente “una provocadora alegoría” contra ciertos poderes e instituciones de la sociedad colombiana (2013, 171).

Dejemos el cuerpo opulento y entremos a otro tema barroco que está en la historia que cuenta esta película. Se trata de la *confusión* que ocurre solamente en la cabeza de un personaje y que Plasseraud llama la “doute hyperbolique” (2011, 62). Rousset halla las raíces de la duda y confusión en el teatro barroco francés: la “tragicomedia, teatro de la precariedad es, al mismo tiempo, teatro de la duda, del héroe incierto, que se conoce en el estupor y debe reconocer que no es dueño de sí mismo ni de los elementos” ([1953] 2009, 90). El teórico argentino Carlos Gamerro es tajante cuando afirma que “No es barroca una ficción en la que el personaje sueña, sí lo es si no sabe si sueña o está despierto (como en *La vida es sueño*)” (2011, 50). Efectivamente, en la narrativa barroca las contrapartes de ese héroe presa de la duda hiperbólica que experimenta dudas con las fronteras entre realidad y ficción es don Quijote, así como el paradigma del personaje no sabe si sueña o está despierto es Segismundo. En *La mansión*, otra de las marcas del

⁵³ En el original francés: “Dans son traité de rhétorique, *Art et figures de l'esprit*, Gracien distingue les métaphores qui reposent sur la correspondance et la proportion entre les termes, et celles qui au contraire jouent de leur no-proportion et de leur dissonance. Ce sont principalement les secondes que Font l'objet de son traité. Plus les termes mis en relation sont éloignés, plus ils s'opposent et se contredisent, plus la métaphore sera jouée riche et originale, propre à susciter l'étonnement et le plaisir. C'est pourquoi l'oxymore, où les contraires s'opposent pour s'unir, en la forme la plus recherchée” (2011, 161).

personaje de don Graci es la total indiferencia y distancia que mantiene con respecto a la realidad que lo rodea y a la catástrofe que se cierne sobre todo, el deterioro corporal, la crisis económica de la hacienda y arquitectónica de la mansión (advertidas por el cura y el piloto contador). Como don Quijote, don Graci prefiere vivir en la ficción, en la fiesta, los baños, los poemas y la música de Wagner. Si todos los personajes del filme están más o menos conscientes de los límites entre lo real y lo imaginario, entre la verdad y la ficción, entre la vida cotidiana y la vida ceremonial/teatral (ilusoria que llevan), el viejo sátiro no lo está tanto, pues ha perdido las marcas y ha decidido quedarse en la ficción, gesto propio del ilusionismo neobarroco. Este personaje, entonces, sigue la línea de Miguel Ángel y el padre Ruiz-Tagle, y otros que encontraremos en nuestro estudio porque, instalados en el pliegue realidad/ficción como don Quijote, ponen en discusión del tema de la verdad. Ruiz-Tagle y el joven vidente se ven atrapados en el juego de diferencias inexplicables y don Graci parece, como don Quijote, empeñado en quedarse en un pasado de alternativas indecibles y, al igual que protagonista cervantino, finalmente deberá renunciar a sus potencias de lo falso, salir de su mundo de ficción, ceder a las presiones de la realidad y se convierte en el iniciador de una cadena de desastres y de muertes.

Hasta aquí los componentes del contenido o historia de *La mansión*. El discurso o plano de la expresión de la película suma otro buen depósito de elementos barrocos. Comenzamos con el tema de la enunciación narrativa. Ya hemos comentado algo –a propósito del *tableau vivant* que muestra los baños de don Graci– sobre el multiperspectivismo en lo que respecta a los ángulos de la mirada, a los lugares desde los que los personajes miran. Habría que añadir que la multiplicación de ángulos de la mirada implica un multiperspectivismo de la instancia enunciativa, la proliferación de narradores por vía de la cámara subjetiva, el narrador omnisciente cede por instantes la mirada narrativa a los personajes. Para Deleuze, esta proliferación de puntos de vista es propia del barroco. Para hablar de ello, en *El pliegue* emplea la noción de “escenografía-definiciones-puntos de vista”, en el sentido de que cada personaje es un “sujeto, punto de vista, sujeto de enunciación” (1989, 164); en lo narrativo, este aspecto significa distribuir los puntos de vista por los distintos personajes y, para la escena que estamos comentando, significa apelar a la cámara subjetiva. En la pintura barroca, el punto de vista pertenece a cada sujeto pintado como en el juego de miradas de *Las meninas*, en la que cada personaje mira en diferentes direcciones; el pintor se ha

encargado de subrayar esas miradas que apuntan al interior o al exterior del cuadro e incluso destaca la mirada privilegiada del personaje misterioso que desde el fondo mira toda la escena del cuadro y mira a los reyes (o a nosotros). En nuestra película ocurre ese juego de miradas, de cambios de perspectiva, marcados por una alternancia entre cámara objetiva del narrador omnisciente cinematográfico y la subjetiva del narrador/personaje delegado, o que equivale a decir que hay alternabilidad de narradores: no solo el narrador extradiegético muestra la escena, sino que esta permite que sus personajes, desde su lugar en la diégesis, compartan su perspectiva con el espectador.

Para entrar a los espacios cinematográficos (pictórico, arquitectónico y fílmico), comencemos remarcando que la imagen fílmica se diferencia de la literatura porque es capaz de narrar y describir al mismo tiempo. Esto quiere decir que el personaje en acción está provisto de unos rasgos, lleva unos trajes y se mueve en unos decorados que los miramos simultáneamente a su accionar dramático.

La mostración de personajes, escenarios, decorados, vestuario y maquillaje llega a reemplazar y constituye objetos en sí mismos, con valor por sí mismos, en una relación altamente creciente con respecto a la acción dramática que tiende a disminuir. Esta relación puede llegar al desplazamiento, pues se imponen las situaciones puramente ópticas y sonoras en el cine moderno en general, por lo que devino “cine de vidente, ya no de actante”, ya no cinético sino crónico (Deleuze [1985] 2007, 171-72), dejando de lado al personaje y su drama; cine moderno que ya no puso en valor la acción, el personaje activo y su conflicto, sino la descripción, la mostración de lo objetivo (lugares, cosas) y la duplicación cristalina, lo subjetivo y sus bifurcaciones temporales. Nosotros hemos propuesto que tal acumulación, bifurcación y duplicación narrativas van a llegar hasta sus últimas consecuencias en ese grupo de autores y películas que Deleuze agrupa bajo la noción de imagen-cristal y su correlato narrativo de las “potencias de lo falso”: Welles, Renoir, Ophüls, Fellini y Visconti ([1985] 2007). No olvidemos que con *La mansión de Araucaíma* estamos en ese neobarroco llano de la acumulación de cosas, que existen la duplicación cristalina y las bifurcaciones de tiempo subjetivo (sueños), aunque todavía se mantenga la base de tiempo objetivo mayoritario a lo largo del relato.

Si bien es verdad que la descripción literaria de ambientes y personajes en la novela de Mutis no es especialmente dedicada y acumulativa, en la adaptación cinematográfica sí es visible la proliferación objetual, debido al trabajo escenográfico del

departamento de arte. Miguel González,⁵⁴ el director artístico de la película fue y sigue siendo uno de los curadores de arte contemporáneo más importantes de Colombia desde la década de los ochenta, y eso explica la riqueza y abundancia de objetos cotidianos y artísticos, pinturas, grabados y composiciones como los bodegones y el *tableau vivant* que pueblan el espacio escenográfico. Según Gentile, Díaz y Ferrari (2011), este espacio puede dividirse en tres tipos: espacio pictórico (color, luz), espacio arquitectónico (escenografía) y espacio fílmico (planos y angulaciones, profundidad de campo, puesta en escena). En los tres tipos la estética barroca expresa su propia apariencia y particularidad.

A lo largo de nuestra exposición sobre las variantes de la imagen-cristal que Mayolo emplea, hemos sugerido la amplitud de la paleta de colores necesarios para fotografiar tanto la parte realista como las duplicaciones y bifurcaciones, sobre todo cuando hay referencias a la pintura y a las otras artes, incluido al cine y la poesía. Oswaldo Osorio, a propósito de la fotografía de la película, exhibe su propia interpretación:

Le hace más el juego a lo de ‘tropical’ que a lo de ‘gótico’, pero no lo tropical en su forma más vulgar y bullosa, sino concebido con una *estilización* y una *belleza* que se muestran acogedoras y seductoras en las escenas nocturnas, y con una exótica tranquilidad en las diurnas. (2013, 171; énfasis añadido)

Podemos atribuir la estilización y la belleza al cromatismo pictórico que ha propuesto el director de arte, conector de que en la pintura barroca de exteriores primaron “los paisajes de colores de las figuras a los fondos” (Gentile, Díaz y Ferrari 2011, 159). Acaso donde más armonía halla el filme es en la abundancia cromática expuesta en la escena del baño de don Graci con Machiche y Ángela, porque allí está el pliegue cultura/naturaleza, que alterna entre realismo (de la casona de hacienda y sus mirones) y la estilización barroca (el cuadro vivo con su intertextualidad). Esa amplitud

⁵⁴ Miguel González es el cuarto nombre que integró el célebre Grupo de Cali, tan activo en los años setenta y ochenta colombianos. Nació en Cali en 1950. Escribe sobre arte desde 1970 y pertenece a la Asociación Internacional de Críticos. Ha impartido conferencias en Latinoamérica, Estados Unidos y España, y se ha desempeñado como jurado en eventos nacionales en Caracas, Cuenca, Valparaíso, San Juan, Quito, La Paz y Santa Cruz. Es profesor de Historia de Arte en las universidades de Cauca, San Buenaventura y Denison, y en la Facultad de Artes del Instituto Departamental de Bellas Artes. Ha publicado libros sobre arte colombiano y latinoamericano. Premiado con la Catalina de Oro y el Festival de Cine de Bogotá por la dirección artística en películas y ha sido condecorado por el Ministerio de Cultura y Proartes. Recibió el Doctorado Honoris Causa del Instituto Departamental de Bellas Artes en 1999. Véase: 2010. “Miguel González. La exhibición va por dentro”. http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/la_vitrina/miguel_gonzalez.pdf.

temática demanda una paleta rica, capaz de ir desde la piel y el agua/leche de los cuerpos, hasta la vegetación y la iguana que aparece en uno de los planos.

El claroscuro tampoco ha sido descuidado por Rodrigo Lalinde, el fotógrafo. Sarduy llama *caravaggismo* al “momento cenital del barroco”, a la continuidad de los bordes entre luz y tinieblas (1974, 17). Asimismo, Plasseraud, ya en el cine, va a insistir en que el claroscuro barroco siempre delata su carácter artificial: *en apparaissant et disparaissant sans justification scénographique* (apareciendo y desapareciendo sin justificación escenográfica), e insiste en que, a diferencia del expresionismo –en el que luces y sombras estaban simbólicamente atadas a la representación de la lucha entre el bien y el mal– la sombra en la imagen barroca carece de esa dimensión moral, “es también una elección estética”⁵⁵ o sea, un efecto que vale por sí mismo, como parte del sistema de estilización del neobarroco fílmico que funciona así para las escenas de la película. Lo dicho se observa en la cena de bienvenida de Ángela, filmada en un elegante comedor; la iluminación se dirige al punto medio de la mesa y poco a poco se va degradando hacia el fondo, limitado por unas paredes rojas teñidas de sombra negra: el claroscuro sirve para realzar el rico bodegón que se ha dispuesto sobre la mesa y también en el cuadro viviente y en la cocina de Cristóbal, el sirviente de la mansión. Se nota que la presencia de vajilla y víveres, de objetos y alimentos, no obedece a una actitud realista, sino a la fórmula deleuziana del bodegón barroco “pañó, que crea pliegues de aire o nubes densas; tapete con pliegues marítimos y fluviales; orfebrería que arde en pliegues de fuego; legumbres, champiñones o frutos confitados captados en sus pliegues de tierra” (1989, 157); tampoco es que los bodegones de Mayolo llegaran a ese grado exacto de plegamientos, pero son igualmente abundantes en vajilla, verduras, frutas, hierbas, cárnicos tropicales y en el fuego del horno.

En lo que respecta al espacio arquitectónico, nada más insistir en el trabajo de investigación, gestión y arreglos de la casa y del paisaje exterior, pero sobre todo en el decorado de interiores preparado para cumplir con el barroco sistema de adorno y el modelo textil (ola hinchable, tumultuosa, burbujeante de pliegues autónomos que se ven en los mármoles de Bernini o de Aleijadinho)⁵⁶ para el vestuario, sobre todo, durante la cena. Queda claro que en la parte realista del filme el vestuario es fiel a los límites que le

⁵⁵ En el original francés: “L’ombre dans l’image baroque, n’a pas cette dimension morale... Mais elle est aussi un choix esthétique” (2007, 54).

⁵⁶ Véase el magnífico filme documental *O Aleijadinho* (1978), de Joaquim Pedro de Andrade. <https://www.youtube.com/watch?v=ytNWOMIJ1XE>.

impone la mimesis realista: sobriedad y contención; pero en lo tocante a la porción descriptiva y cristalina, que es la propiamente barroca, asistimos a un derroche de objetos, telas, ropajes, utensilios, arreglos florales, frutas; todos ellos arreglados y compuestos. Quizá nuevamente el cuadro vivo se convierta en el mejor ejemplo de la abundancia vegetal y objetual de la película, en la que destacan la leche y la iguana. Otro buen ejemplo de la riqueza escenográfica es la biblioteca del jesuita y su saturación no solo de libros, sino de otros objetos y mueblería. Y otro tanto se repite en la habitación de Machiche, repleta de imágenes, cuadros, fotos de su juventud como actriz de teatro, y un espejo asentado sobre un arreglo que parece un altar en el que ella se mira y se adora y que remite al *Narciso* de Caravaggio. En la habitación de don Graci hay incluso una colección de juguetes.

Esta abundancia que propicia la voluntad de lujo ejecutada por la dirección de arte nos lleva a dos aspectos que marcan el espacio fílmico: la profundidad de campo (con o sin plano secuencia) y la puesta en escena de corte teatral. En varios pasajes, realistas o neobarrocos, la película aprovecha para usar un procedimiento identificado con la estética visual del barroco y del neobarroco; y en el cine es Welles el que reinventa una profundidad de campo según una diagonal o una brecha que atraviesa la totalidad de los planos; la diagonal une y comunica dos o tres términos y “más allá de su realidad técnica (la zona de nitidez de la imagen en profundidad) la profundidad de campo designa al partido narrativo y estilístico que la puesta en escena saca de las relaciones que se establecen entre el primer plano, el plano medio y el segundo plano” (Gardies 2014, 40). Esto implica que la profundidad de campo barroca no solo se vincula con el alcance fotográfico, aunque lo incluye, porque demanda el uso de lentes especiales, sino con la disposición en ese espacio (en profundidad) de varios términos. Se trata de una profundidad de campo dramática, puesto que en cada uno de esos espacios o términos la acción se continúa simultáneamente, por ello esta profundidad no es asunto de espacio, sino de tiempo. Es como si el cuadro se ahuecara interiormente, de tal manera que las figuras del primer plano se agrandan anormalmente y las de los otros planos se reducen: una “perspectiva violenta que une tanto lo más cercano y lo lejano” (Deleuze [1985] 2007, 146).⁵⁷ Un ejemplo de esta perspectiva violenta y unitaria en el siglo XVII está otra vez en

⁵⁷ Deleuze, en *La imagen-tiempo*, propone que “La misma historia atraviesa el cine” y le dedica varias páginas a la profundidad de campo, principalmente en Welles, pero también en Renoir, Wyler y Stroheim. Y propone que los artificios de la profundidad de campo de tres términos en fondo mezclados con el juego de luces y sombras generan esas imágenes en que “el volumen de cada cuerpo desborda el

Velázquez, acaso el más importante precursor de la profundidad de campo, no solo en *Las meninas*, sino en *Las hilanderas* (1657), pintura con tres espacios de acción, dos “reales” (primero las hilanderas que trabajan, el segundo de las compradoras que miran un tapiz) y un tercero, al fondo, justamente el tapiz que cuenta la leyenda de Aracné; los tres términos dialogan, se comunican espacial y temáticamente

Mayolo, en su propuesta de dirección, implementa varios planos en profundidad de campo, la mayoría de dos términos, ya sea en tomas en el eje o en medios picados oblicuos, en momentos en que los personajes fisgonean a los cuadros vivos de don Graci, por ejemplo. Pero hay un plano en profundidad especialmente llamativo porque recuerda a aquel célebre de *Ciudadano Kane*, con tiro de cámara oblicuo y en medio picado, en que el Gettys, oponente de Kane en la justa electoral, asiste al mitin que se desarrolla en un teatro y mira desde la platea. En *La mansión* hay un plano semejante, en el que Machiche mira al empleado jamaiquino mientras este, en su lecho, yace con Ángela; el tiro de cámara (o ángulo de toma) es el mismo, con Ángela asomando la cabeza en el pasamano y mirando hacia abajo a los amantes: profundidad de campo barroca sin el componente del claroscuro ni el plano secuencia tan frecuente en Welles.⁵⁸

Otro aspecto relacionado con el espacio fílmico y con la dirección de la película es el tema de la puesta en escena, aspecto que en el barroco y neobarroco adquiere caracteres muy particulares. La puesta en escena (del francés *mise en scène*) es “la manera en que un realizador, en el momento del rodaje, organiza los elementos profílmicos, decorados, iluminación, actuación, evolución de los actores” en correlación con el encuadre de la cámara; es ese momento teatral que ocurre frente a la cámara y que se acaba cuando ha sido fotografiado. Como se ve, en ella participan varios responsables de la realización, de un todo que termina por “fundirse en una realidad única donde lo que fue filmado no existe sino en y por un encuadre, un todo indivisible con el que se

plano y otro se hunde en la sombra o sale de ella y expresa la relación de este cuerpo con los otros situados delante o detrás: un arte de volúmenes”, y concluye, arte de volúmenes al que “El término ‘barroco’ es directamente aplicable, y hasta puede tratarse de un neoespressionismo” ([1985] 2007, 147). De esta forma, reconoce las deudas que el cine de Welles mantiene con la pintura barroca y su profundidad de campo; y nos recuerda también el uso que los cineastas expresionistas alemanes hicieron del juego de luces y “sombras” como dualismo moral. De hecho, Lang, Pabst y Murnau pensaban que la “sombra” que emana del cuerpo o de las cosas iluminadas contenía un valor semántico-dramático, como lo muestra la película *Shadows* (1923), de Arthur Robison. Nosotros proponemos que el neobarroco trabaja artificialmente su claroscuro con luz y oscuridad, mas no con sombras.

⁵⁸ Normalmente, la profundidad de campo va complementada con el plano largo o secuencia. Mayolo también cultiva planos largos, como ya hemos indicado en el caso del sueño de Machiche, en los que combina el plano secuencia con profundidad de campo. Más adelante volveremos sobre esto porque el plano secuencia será la especialidad de Arturo Ripstein, director de *El evangelio de las maravillas*, película que forma parte del corpus de análisis.

confronta el análisis” (Gardies 2014, 33). Ese todo, que es la puesta en escena ya fotografiada, deberá pasar luego al trabajo de posproducción para el montaje, sonorización, corrección de color, etc. La puesta en escena “caracteriza la especificidad de una escritura fílmica, y entonces vale como un equivalente del *estilo* en literatura y de la manera en pintura” (Gardies 2014, 35; énfasis añadido); lo que implica afirmar que los rasgos de la puesta en escena definen diferencias estilísticas entre corrientes o directores.

Los realismos cinematográficos operan por una puesta en escena de carácter mimético verista, que es perfectamente detectable en el componente realista de *La mansión*, dominada por las reglas que impone la imitación del mundo referencial. Pero, si enfocamos la abundancia descriptiva de la película, apreciamos otra visualidad, digamos barroca, por la teatralidad, la que no solo implica al teatro dentro del cine, sino a aquel estado en que los personajes asumen un rol teatral, cuando su gestualidad y voz se vuelvan actuantes. La teatralización rompe con el realismo y lleva a la puesta en escena directo al estadio barroco y su tópico del *theatrum mundi*, “el auto sacramental *El gran teatro de mundo* Calderón ofrece una de las versiones más elaboradas del archibarroco tópico del mundo como teatro, que también inspiró la pluma de Shakespeare” (Gamerro 2011, 23; énfasis añadido). Pero ¿cómo se manifiesta ese archibarroco tópico del *theatrum mundi*? ¿Qué roles desempeñan los personajes en el gran espectáculo de la vida? El mundo como teatro consiste en la pista de baile y el circo en Ophüls, y en el plató de rodaje y los números artísticos en Fellini, allí el disfraz y la máscara cumplen su rol de potenciar las apariencias y esconder el rostro. Mayolo también teatraliza algunas escenas.

En *La mansión de Araicaíma* se presenta un segundo banquete que abre el final. En el comedor todo se ha dispuesto como una caja de cristal, destacan candelabros y cristalería, dos espejos que repiten todo desde el fondo, con música de ópera que acompaña el espectáculo. Todos los personajes están muy elegantes y las dos mujeres, en el colmo de su acicalamiento, llevan polvo blanco en sus rostros. Lo clave aquí es que ese festín es tratado como una teatralización en un escenario. En un barroco “sistema luz-espejo-punto de vista-decoración interior” hay una puesta ritual de posturas y actitudes de los cuerpos actorales. Si la teatralización en *La pasión de Michelangelo* estaba el teatro de las apariciones de la Virgen, en *Madeinusa* en la procesión y la elección de la Inmaculada, en esta película reside en ese banquete al que todos asisten, comen y

beben en un ambiente de juego, velas, flores y música exquisita.⁵⁹ Pero también en otra escena, cuando Machiche recuerda sus años juveniles en el mundo del teatro y por un momento monologa y gestualiza un viejo rol. Igual de teatrales son las escenas del cuadro viviente, donde los cuerpos que se bañan gestualizan de manera no realista, sino que posan y gesticulan como actuando un rol.

En términos de interpretación alegórica ¿cómo podemos vincular ciertos componentes del filme con su contexto histórico?, ¿a qué aspectos de la realidad se está refiriendo *La mansión*? Siguiendo el procedimiento de la alegoresis tradicional, diremos que esta película, antes que ser un relato de personajes psicológicos, lo es de personificaciones alegóricas que, aunque llevan nombre propio, figuran ciertos hechos y fenómenos de la sociedad colombiana (el amo y el sirviente serían la representación de las relaciones de clase; el sacerdote, la figuración alegórica del poder eclesial, y el guardián podría ser interpretado como el guardián del capital). Al tratar la alegoresis, el crítico colombiano Oswaldo Osorio anota que los personajes y la puesta en escena coral logran: “construir, con insinuante belleza y sensualidad, así como con *atractiva perversión*, un sólido universo que es al tiempo *infierno y paraíso*, pero también una *provocadora alegoría* a ciertas fuerzas, personajes e instancias de la sociedad (2013, 171; énfasis añadido). En la obra, la primera opción de referencia de esta “provocadora alegoría” es política, pues el aire de derrota final y de acabamiento –como resultado de los juegos eróticos y el disfrute en demasía (que llega hasta el tedio), la extrema entrega a los placeres de la comida, el juego, el arte y el ocio con olvido de los negocios– sugiere una crítica al despilfarro capitalista, a ese vivir de espaldas al mundo que ostentan ciertas clases acomodadas de la sociedad colombiana.

También hay provocación. La presencia del sacerdote jesuita y la escena del cuerpo opulento aluden directamente a la oficialidad católica, un gesto irreverente del realizador que escenifica el contraste y la incompatibilidad entre el ideal ascético cristiano (con sus exigencias de pobreza, templanza y castidad) con el deseo que impulsa a los cuerpos en el mundo de la vida. Esto es más plausible aun en términos de irreverencia y hasta de profanación si se piensa que el personaje de un sacerdote jesuita es el que yace con Angélica, un soldado de Cristo que ha sido formado en los *ejercicios espirituales*. La profanación implica “una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo

⁵⁹ Extrañamente, en esta película no se escenifica ni un solo baile; es como si en la tierra tropical del baile todos los personajes se hubiesen olvidado de bailar. ¿Se trata de un gesto de fidelidad al gótico o un guiño antipatriota e irreverente de Mayolo?

que era indispensable y separado pierde su aura y es restituido al uso” (Agamben 2005, 97-102); el cuerpo de ese sacerdote, capturado por el jesuitismo, ha sido, por el tiempo que dura esa escena al menos, restituido al libre uso de un hombre y una mujer como ocurría con el cuerpo opulento profanatorio de *Madeinusa* y va a ocurrir con la Madre del Mesías futuro de *Evangelio de las maravillas*.

Sin embargo, proponemos que hay algo más y fundamental en esta película más allá de la crítica política y eclesial ya de por sí importante, es un aspecto vinculado con el eros neobarroco y el disfrute, y está sugerido en la cita de Osorio: la película es también una “*atractiva perversión*, un sólido universo que es al tiempo *infierno y paraíso*”. La parte infernal, que ya hemos señalado, está dramatizada en los crímenes horrendos del final, y más aún, por esa pintura que, a manera de comparación o símil, aparece varias veces en la película con el tema de la expulsión del paraíso cristiano. Osorio y su dualidad infierno-paraíso nos parece una consideración que se ajusta al sistema del juicio de la moral del bien y del mal; quizá debamos salir de ese sistema del *bien* y del *mal* y entrar en el campo de la ética, que critica justamente la perspectiva moralista y nos abre un nuevo espacio para el eros neobarroco.

Ya en el período barroco, primero Lezama y luego Echeverría (1998), aunque inevitablemente en el mundo moral cristiano, descubren esa dimensión del disfrute del cuerpo y del mundo que llega incluso a la plenitud o beatitud. Para Lezama, el “señor americano” ha “comenzado por disfrutar y saborear”, explica en el ensayo “La curiosidad barroca”, para luego constatar “los intentos de falansterio, de paraíso, hecho por los jesuitas en el Paraguay” ([1957] 1993, 35 y 37). En parecidos términos, Bolívar Echeverría concibe el proyecto jesuita en América, para el que “el mundo, el siglo, no puede ser exclusivamente una ocasión de pecado, un lugar de perdición del alma, un siempre merecido ‘valle de lágrimas’; tiene que ser también, y en igual medida, una oportunidad de virtud, de salvación, de “beatitud”, aunque esto implique “el disfrute del cuerpo, pero de un cuerpo poseído místicamente por el alma” (1998, 66-67). Entendemos así que en el seno mismo de la teocracia que domina a la América del siglo XVII estaban ya establecidas, aunque limitadas por la moral imperante, las ideas de disfrute del cuerpo y del mundo.

Pero es posible salir de las limitaciones de la moral. En su estudio sobre Spinoza, *En medio de Spinoza*, Deleuze propone que “la moral es la empresa de juzgar no solamente lo que es, sino el ser mismo” ([1980-81] 2017, 70); juzgar implica siempre una

instancia superior al ser, algo superior, “lo Uno más que el ser. El *Bien que hace ser y actuar* es el Bien superior, es lo Uno” ([1980-81] 2017, 73; énfasis añadido). En el sistema de juicio moral hay una instancia teológica superior y una instancia sacerdotal que vigilan el sistema del juicio. En *La imagen-tiempo*, el filósofo francés afirma el “origen moral de la verdad” ([1985] 2007, 186). Dejar el campo moral del hombre de la verdad y de su sistema de juicio, por un lado, significa entrar en la ética de las potencias de lo falso, en el sentido de que una “potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero” ([1985] 2007, 178). Esa desentronización de la verdad moral conlleva una puesta en cuestión de su sistema de juicio: “A la manera de Nietzsche, Welles no cesó de luchar contra el sistema del juicio: no hay valor superior a la vida, la vida no tiene que ser juzgada, ni justificada, es inocente, tiene la ‘inocencia del devenir’, está más allá del bien y del mal” ([1985] 2007, 186). Justamente, frente a la moral de la verdad, del bien superior y sus juicios estaría la ética nietzscheana de lo bueno y lo malo, de la evaluación inmanente:

[E]valuación inmanente en lugar del juicio como valor trascendente, ‘yo amo o yo detesto’ en lugar de ‘yo juzgo’. Nietzsche, que sustituía el juicio por el afecto, prevenía a sus lectores: más allá del bien y del mal no significa al menos ‘más allá de lo bueno y lo malo’. Lo malo es la vida agotada, degenerada, que es mucho más terrible, capaz de propagarse. Pero lo bueno es la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ellas una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas ‘posibilidades’. Es cierto que no hay más verdad en una que en otra; no hay sino devenir, y el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia.” ([1985] 2007, 191)

La mansión de Araucaíma podría leerse a la luz de ese devenir y la vida ascendente como potencia de lo falso que anula el sistema de juicio y la verdad, y a la luz ya no del bien y del mal morales, sino de la ética de lo bueno y lo malo, de la evaluación inmanente. A diferencia de *La pasión de Michelangelo*, obra en la que el erotismo involucraba la vida trágica de un adolescente a manos de una institución poderosa (sus verdades y valores morales), en *La mansión de Araucaíma* avistamos, en términos de vida ascendente y de potencia, de evaluación inmanente, pues la mayor parte de la película transcurre con ese aire de belleza y sensualidad, de excesos eróticos, estéticos, de etiqueta y cosmética, un elogio del barroco. Antes de la expulsión hay un paraíso y la película pone acento en ese paraíso. Y si nos fijamos con atención en el cuadro vivo al que la cámara retorna sin cesar, hallamos la figuración de esa vida hedónica en la que se juntan ser humano y naturaleza, cuerpos que se bañan y aman, que comen y ríen. Se trata de un cuadro que crea, por así

decirlo, la heterotopía del disfrute y el placer, un contraespacio, una utopía localizada, “lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos”, justamente uno de ellos “es el fondo de jardín”, como dice Foucault en su texto *Heterotopías* (1966); luego, ese baño instalado en el jardín otorga a los personajes purificación y recompensa, borramiento quizá momentáneo de la amenaza que se cierne sobre ellos. Esta especie de doble teatro se construye en el jardín donde don Graci y sus elegidos neutralizan, como dice el joven Foucault, los otros espacios, y es donde se fragua un oscuro desenlace.

Deleuze plantea los alcances de la ética spinozista en términos que complementan o prolongan a la vida ascendente nietzscheana de la potencia y los afectos:

[M]i potencia es una cierta cantidad, cantidad de potencia. Segunda proposición: ella está siempre completa. Tercera proposición: puede ser llenada por tristezas o alegrías. Son los dos afectos de base. Cuarta proposición: cuando mi potencia es llenada por la tristeza, ella está completamente efectuada, pero de tal manera a disminuir; cuando es llenada por alegrías, está efectuada de manera a aumentar. ([1980-81] 2011, 96)

La potencia (o deseo) siempre está llena, no carece de nada; puede estar llena de tristeza o alegría. Por eso la ética es el orbe de la potencia y no de la carencia (propia del terreno moral, del moralista). Mayolo intencionalmente se propuso construir esa heterotopía de pasiones alegres, en la que el eros, el juego y el arte rigen la vida ascendente. A esa intención y a esa mostración podemos llamar *eros neobarroco*, una forma ética de existencia marcada por el cultivo de las pasiones alegres, por el disfrute sobre la base del deseo lleno, efectuado siempre por esas pasiones alegres. En definitiva, *La mansión de Araucaíma* es la película del ser humano de las creativas potencias de lo falso (don Graci es poeta), la ética, en la línea de la *Ética* de Spinoza, pues “En un sentido, Spinoza es uno de los autores más alegres del mundo” [Deleuze (1980-81] 2011), por tanto, opuesto a la cultura de la tristeza del moralista ser humano de la verdad:

El sacerdote, según Spinoza, tiene esencialmente necesidad de una acción por el remordimiento, de introducir el remordimiento. Es una cultura de la tristeza. Cualesquiera sean los fines, le da igual, él no juzga más que eso. Cultivar la tristeza. El tirano, para su poder político, tiene necesidad de cultivar la tristeza. El sacerdote, tal como lo ve Spinoza, quien tiene la experiencia del sacerdote judío, del sacerdote protestante y católico, también tiene necesidad de cultivar la tristeza ([1980-81] 2017, 91).

Frente a la moral del sacerdote y del moralista en general que de varias maneras postula y practica la cultura de la tristeza, el eros neobarroco de Mayolo propone esta

heterotopía inmanente (aquí y ahora) de las pasiones alegres, del disfrute, de celebración de la vida, aunque al mismo tiempo esa vida ascendente esté tensionada por la catástrofe que se avecina. Antes de la expulsión del paraíso terrestre y barroco, existe un paraíso o una heterotopía del disfrute, y hay que vivir ese disfrute, esta sería la fórmula final de esos eros neobarroco tantas veces repetida por don Graci.

3. *Santa sangre* (1989): neobarroco y triángulo edípico

Los mexicanos Rafael Corkidi y Paul Leduc, y el chileno Alejandro Jodorowsky comienzan a producir cine hacia finales de los años sesenta e inicios de los setenta. Esto significa que sus películas aparecen cuando los directores militantes del Nuevo Cine (el Cine pobre cubano, el Tercer cine argentino y el Cinema novo brasileño) están en su punto más alto, ya que en un período de tres años, de “1968 a 1970, aparecieron memorables trabajos como los de Gutiérrez Alea en Cuba, Solanas y Getino en Argentina, Sanjinés en Bolivia, Rocha y Pereira dos Santos en Brasil, Littin y Raúl Ruiz en Chile” (King 1994, 110), todos ellos filmando bajo las consignas políticas de pueblo, revolución, cultura nacional y antiimperialismo. Efectivamente, *Memorias del subdesarrollo* y *La hora de los hornos* son de 1968, *Yawar Mallku*, *Antonio das Mortes*, *Argentina*, *Mayo de 69: Los caminos de la liberación* y *El chacal de Nahueltoro* son de 1969 y *Cómo era de sabroso mi francés* es de 1971. Estos títulos grafican bastante bien lo que estaba ocurriendo en el ala marxista del cine latinoamericano, que por su importancia política y estética opacó a los demás cines que se producían en la región, uno de ellos, el neobarroco.

La primera película de Alejandro Jodorowsky fue *Fando y Lis* (1967); en 1970 realizó *El Topo* y en 1973 *La montaña sagrada*. En esos seis años y en esas tres películas se palpa nítidamente las distancias que lo separaban de los principios estéticos y revolucionarios de sus coetáneos del Nuevo Cine a tal punto que la rareza y bizarría de su poética planteó y sigue planteando dificultades a la hora de abordar y clasificar su obra. Lo mismo ha sucedido con las películas de Rafael Corkidi, Paul Leduc y Raúl Ruiz, realizadores que, vistos en conjunto, parecen impulsados por una inusitada heterodoxia formal y conceptual hasta formar, según la perspectiva de este trabajo, un grupo aparte: el de los neobarrocos latinoamericanos (autores que forman parte de nuestro corpus de estudio). De los cuatro, Alejandro Jodorowsky goza de una inusual celebridad, no solo por su cine (devenido de culto), sino por su carácter de figura polémica y por su activismo en varios campos.

Curiosamente y por razones que están relacionadas con su biografía, la filmografía de Jodorowsky, al menos la de su trilogía mexicana (*Fando y Lis*, *El Topo* y *La montaña sagrada*) está estructurada en forma de *odisea*, conforme la diferenciación establecida por Francis Vanoye (1996) entre *odiseas* e *iliadas*; relatos de viaje abiertos y cambios geográficos tanto físicos como espirituales, o de relatos iliádicos cerrados, sin errancia de personajes y que ocurren en lugares demarcados. La biografía del realizador explicaría esta vena estilística del traslado de sus personajes, pues el director de origen chileno (de ascendencia judío-ucraniana) ha recorrido, vivido, escrito y filmado en varios lugares del mundo (México, Francia, Inglaterra, Italia, India). Su periplo vital se ha vuelto argumento cinematográfico, por así decirlo.

Pero con *Santa sangre* da un vuelco y se circunscribe a una *iliada*, a un relato de encierro más intimista, psicológico o, bien visto, más psicopatológico. Se trata de una dramatización que escenifica uno de los grandes traumas humanos y su formulación en clave freudiana: el triángulo edípico en su versión patologizada y con derivaciones criminales. Este giro también lo explica el dato biográfico, pues si hay una *rara avis* en el panorama del cine latinoamericano contemporáneo esa es la figura extremadamente peculiar de este chileno universal. Dotado de una proliferante sensibilidad creadora (que puede llegar a la megalomanía, atestiguada por los exorbitantes presupuestos que maneja en sus producciones cinematográficas),⁶⁰ su talento e imaginación le alcanzan para emigrar (cómodamente) de una geografía a otra del planeta y de un arte a otro; verdadera *avis peregrina* de la cultura latinoamericana, además de cineasta es novelista, dramaturgo, guionista de cómic, marionetista, experto en tarot y sanador profesional (una extraña mezcla de chamán y psicomago, elementos que están en su película *La montaña sagrada*). En resumen, ha producido nueve largometrajes (incluido su más reciente, *Poesía sin fin*, de 2016) y unos cuantos medimetrajes, varias novelas y libros de cómics, obras de teatro y ha actuado de forma transcontinental y transgeneracional como sanador mediatizado.

Pero la crítica especializada no ha sido nada complaciente con Jodorowsky. Jorge Ruffinelli, en *América Latina en 130 películas* (2010), no incluye ninguna de sus obras en su canon. Más atrás, John King, en *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano* (1994), no ahorra epítetos desfavorables contra el director:

⁶⁰ Según el Imbd.com, *El libro de Próspero* (1991), del inglés Peter Greenaway, costó aproximadamente, \$ 1750,301. De acuerdo con esa misma fuente, y siempre bajo la advertencia de *estimated*, *El Topo* (1970) costó \$ 1000.000; *Santa sangre* (1989), \$ 787.000. Para los cineastas del Nuevo Cine de esos años, tales cifras habrían resultado absolutamente inalcanzables, insultantes por aburguesadas.

El productor más *en la onda* del período fue el chileno Alejandro Jodorowsky, quien inicialmente había traído su propia versión del *teatro de la crueldad* a las salas de México, que eran más bien complaciente a principios de los años sesenta. En 1967 filmó *Fando y Lis*, una versión del drama de Fernando Arrabal que le mereció un éxito escandaloso. *El topo* (1970) fue una película que alcanzó el culto internacional; es un ataque efectista contra los diferentes estilos y modas de lo contemporáneo. *El topo* era un delirante *western* budista, un pistolero en pena luchando contra obstáculos imposibles en una serie de secuencias que combinan la escatología con el surrealismo, desmembrando los viejos códigos y ofreciendo un caso creativo en su lugar: un espectáculo grotesco de proporciones impresionantes. (1994, 193)

Escandaloso, delirante, efectista, escatológico, grotesco, y todo bajo la rúbrica del “surrealismo”, son los trazos con que el historiador británico demarca los dominios de la poética jodorowskyana; surrealismo en que “todo puede ser escarbado o puesto al revés” (1994, 193), añade King, dejando abierta, indirectamente, la posibilidad neobarroca y el tema del mundo al revés.

El historiador cubano Joel del Río es más positivo en su valoración de la obra del chileno. A *Fando y Lis* la califica como “una película compleja, saturada de símbolos y metáforas”; de *La montaña sagrada* afirma que “combina el simbolismo bíblico con las imágenes de la mitología moderna sobre el ‘salvaje Oeste’, y de *Santa sangre* reseña que “es la historia de un asesino múltiple redimido por el amor, en una anécdota con un estilo visual que solo se puede comparar con la imaginería de una pesadilla” (2013, 19-21). En esencia, los símbolos, metáforas y pesadillas constituyen los elementos que estarían en la base de una extraña poética inscrita en varias tradiciones que se podrían resumir en algunos figuras: *Pan*, la deidad todopoderosa, dios de la potencia sexual, símbolo de la energía universal y la fertilidad; *Pánico*, nombre del movimiento artístico nacido en 1962, fundado por Jodorowsky y sus amigos Topor y Arrabal, bajo las premisas estéticas y terapéuticas del terror, el humor y la crítica a la razón pura: “la estética del ‘teatro pánico’, expresión fuertemente influida por Antonin Artaud” (Del Río 2013, 19).

Ellos conformaron un grupo de artistas sin leyes ni jerarquía que estaba atento a la explosión pánica que exploraba los límites del talento loco e ironizaba con los discursos de la seriedad, y además estaba abierto al arte de vivir en la paradoja, la ambigüedad, la confusión (pliegues barrocos, como hemos visto), el azar y el principio de indeterminación. La sanación sería el efecto final porque “El inconsciente no es tu enemigo, como pensaba Freud, el degenerado polimorfo. Es tu aliado. Pero cuando no lo abres, te castiga con enfermedades para que veas lo que no quieres ver” (Núñez Jaime, 2015); y si el inconsciente, de acuerdo con Freud, es la esfera en la que están acumuladas

las pulsiones primitivas de orden sexual (y por ello reprimidas), así como los traumas pasados (y sus imágenes o fantasmas), de los cuales el sujeto no cuenta con el conocimiento preciso, pero que le causan angustia y sufrimiento, la cura pánica propone una respuesta de igual intensidad: la imagen de shock emocional, la confrontación al subconsciente, como forma de purificación psíquica. “Cuando ves toda tu suciedad y tus límites e imperfecciones [...] lloras, primero. Luego, poco a poco le das la mano a tu ego, te das cuenta de que has llegado a donde has llegado por todos tus defectos y, entonces, te encuentras”, dice el chileno, en una entrevista a Víctor Núñez Jaime (2015).

Los surrealistas de las primeras vanguardias estetizaron por vía del automatismo el sueño, las drogas y el azar, aquellas fuentes secretas e incontaminadas por el yo y el súper yo. Bachellard, en *La poética del espacio* (1957), proponía la rememoración y la imaginación como procedimientos para evocar imágenes y recuperar la poesía perdida en la “casa de la infancia” del inconsciente, y que se actualizarían en el recuerdo y los sueños por medio de lo que llama el “topoanálisis” o estudio psicológico sistemático de los espacios de nuestra vida íntima, “las imágenes del *espacio feliz* [...] de los espacios amados” (28-29). Jodorowsky va a proponer un método iconográfico, digamos, más “traumático”, para dicha evocación y recuperación, ya no de los espacios felices sino de los infelices, evocación con fines terapéuticos que no descuida lo estético, porque el arte “te habla de cosas que todavía no ves. Te muestra también lo que no oyes, lo que no dices. Lo inefable. Y entrando en lo inefable te vas descubriendo a ti mismo” (Núñez Jaime 2015); vamos aliviando el inconsciente y enfrentándolo a imágenes fílmicas estetizadas, parecidas a las que él contiene desde la escena fundante (trauma infantil); de ahí que los estímulos audiovisuales sean grotescos, irracionales, delirantes, pero dotados de gran plasticidad, simbolismo y poesía. El alivio o “sanación” de Jodorowsky sería el equivalente a la “cura” o psicoterapia del psicoanálisis, la que se efectuaría por “abreacción” o descarga de afectos, mecanismo por medio del cual un individuo reacciona (voluntaria o involuntariamente) y se libera del afecto ligado al recuerdo de un suceso afectante, evita que este se convierta en patógeno o siga siéndolo (Freud y Breuer [1893] 1992, 32-34). Como se ve, la poética del director chileno estaba en las antípodas de cine comprometido y militante del Nuevo Cine latinoamericano.

Para la crítica especializada, el espectáculo escandaloso, efectista, caótico y grotesco de las películas del Jodorowsky estaría combinando la “escatología con el surrealismo” en una época en que “la rebelión solitaria podía ser absorbida o ignorada por

el Estado” (King 1994, 193). Y a partir del hecho de que Rafael Corkidi, (director de otra película neobarroca que analizaremos más adelante) fuera el fotógrafo de las películas de Jodorowsky, Emilio García Riera señala el gusto de los dos cineastas por lo esotérico: “Otras muestras de la vertiente esotérica fueron de producción privada. Jodorowsky realizó *La montaña sagrada* (1927), en la que él mismo era un maestro zen. Esta película abunda en imágenes extrañas, algunas muy bellas” (1998, 287). A la conceptualización “surrealista” que propone King y “esotérica” de García Riera, se suma la también surrealista, simbolista y alegórica del historiador cubano Joel del Río, quien apunta que si *Fando y Lis* está “saturada de símbolos y metáforas” y su estructura deshilvanada reconstruye “motivos principales del surrealismo”, *El Topo* sería un *western* psicodélico repleto de “símbolos bíblicos, freudianos, amén de referencias al cine de Buñuel, Fellini”, y sus temas y motivos “sacan la película de todo contexto histórico concreto y la colocan en el terreno de la alegoría mitológica” (2013, 20). Como alternativa a estas conceptualizaciones –surrealista, simbolista, esotérica y deshistorizada de la alegoría mitológica– nosotros vamos a desarrollar una perspectiva bajo los conceptos de la estética neobarroca y un alegorismo historicista, anclados en la historia.

Se habrá notado que Joel del Río alude a Buñuel y Fellini, a la belleza, al onirismo de las imágenes y lo metafórico, conceptos que venimos señalando como claves del neobarroco cinematográfico del sistema de adorno, las bifurcaciones del tiempo subjetivo y las duplicaciones de la imagen-cristal. El mismo Jodorowsky ha insistido en varias tesis muy de sesgo barroco: el pliegue realidad/sueño de la pérdida de referencias del motivo Quijote o de Segismundo, la vida como sueño, la metamorfosis:

No existe absolutamente nada a lo que se pueda llamar realidad concreta. Eso es mentira. No existe la realidad. Todo lo que nos rodea habrá desaparecido en un plazo de 50 años. Por tanto, lo que nos rodea no es más que una ilusión, es como un sueño porque está mutando constantemente, en cada segundo. Y lo que algunos llaman la realidad concreta tiene los mismos principios de construcción que los sueños. No existe diferencia alguna entre los sueños y la realidad. (Del Río 2003, 22)

Esta confusión o continuidad entre planos ontológicos en un mundo en permanente devenir es consecuente con la idea de Jean Rousset de que uno de los mitos de la época barroca fue el del “hombre multiforme en un mundo en metamorfosis” ([1953] 2009, 25). En el cine, Plasseraud formula esa idea de este modo: “El barroco cinematográfico se asienta sobre la concepción de una realidad infinitamente diversa,

equivoca, en movimiento perpetuo y en pos de convertirse en otra cosa”.⁶¹ No solo el pliegue sueño/realidad y el movimiento perpetuo nos sitúan en el plano del neobarroco, sino también la persistencia de lo metafórico y del alegorismo mitológico, a condición de darle un giro historicista al drama del triángulo edípico intimista como proponemos aquí.

Demasiada madre o un complejo de Edipo no resuelto y originado en una escena fundacional traumática es el principio psicoanalítico que ha devenido hilo conductor del guion de *Santa sangre*. El plano inicial (tiempo objetivo en presente) nos ubica en México D.F. En la habitación de un sanatorio, el joven paciente Fénix (de aspecto extraño y un águila tatuada en su pecho) recuerda su pasado, la escena del suceso afectante (por *flashback* vamos al tiempo subjetivo pasado). En este pasado se nos presenta un circo, luego a Orgo, un gringo medio alcohólico, grosero y padre intolerante (de quien se dice que huyó de EE. UU. luego de matar a una mujer), es el dueño del *Circo del Gringo*, y su esposa es Concha, sacerdotisa de la secta llamada Santa sangre, son los padres del niño Fénix. Todo indica que, en este medio circense, la vida erótica de Orgo no es nada fáustica a causa del ascetismo religioso de su virtuosa esposa por lo que ha desarrollado una irresistible atracción por la Mujer tatuada (la *vedette* mexicana Thelma Tixou), también artista del circo, cuya sexualidad desbordante es la cara opuesta del ascetismo de Concha. Por otro lado, el templo de la secta católica (cuya santa patrona, Lirio, fue una adolescente que luego de ser violada sufre la amputación de sus brazos por lo que murió en el charco de su propia sangre) viene de ser derribado por orden de los propietarios del predio y la autoridad arzobispal, autoridad que ha cuestionado la veracidad de sus ritos y doctrina (la supuesta “sangre santa” contenida en una piscina ubicada en medio del templo y que veneran sus fieles no es sino agua coloreada). El niño Fénix asiste a la destrucción del templo y llora esta primera tragedia junto a su madre.

Luego de asistir impotente a la destrucción del templo, Concha regresa al circo y descubre a Orgo seduciendo a la Mujer Tatuada. Se acerca a él, le reclama y amenaza; pero este la hipnotiza y en este estado la posee brutalmente; el niño nuevamente mira esta escena, que en términos psicoanalíticos es una escena primordial, entendida como la escena fantaseada de carácter traumático y que será fuente de sueños, síntomas de angustia que afectan la biografía de un individuo, una de cuyas variantes es el coito parental (Freud [1917-1919] 1992). Ponemos de relieve que esta es la escena del cuerpo

⁶¹ En el original francés: “Le baroque cinématographique repose sur la conception d’un réel infiniment divers, équivoque, toujours en perpétuel mouvement et en passe de devenir autre” (2007, 143).

opulento: Orgo posee a su esposa mientras ella viste los hábitos de la secta religiosa. Acto seguido, el niño asiste a la agonía de un elefante.

Pero Orgo no renuncia a la Mujer Tatuada. Una noche, Concha hace su número de trapecionista y nota que Orgo sale del circo del brazo de la Mujer Tatuada, hacia su camerino. Furiosa, suspende su actuación, pide que la bajen y los sigue. Entra al camerino y los encuentra juntos, entonces toma un frasco de ácido sulfúrico y lo lanza a los cuerpos desnudos de los amantes. Orgo, adolorido y desesperado, toma dos cuchillos y brutalmente cercena los brazos de Concha, luego se corta la yugular y muere. De todo esto hay un testigo: la escena ha sido seguida por Fénix (12 años), y es el tercer componente de trauma, que por su carga ominosa será la fuente de la catatonía y el fantasma en los que vivirá sumido hasta el día de su cura. La Mujer Tatuada, parcialmente quemada, huye con su hija Alma (12 años, niña de rostro blanco), compañerita de juegos circenses de Fénix. El primer giro del guion coincide con esta escena primordial traumática que definirá el futuro del niño, afectado por el crimen horrendo de su madre a manos de su padre y el suicidio de este, cuya intensidad rebasa la capacidad psíquica del niño y se torna patógeno en tanto afectación psíquica que, según Freud, deriva de “los afectos penosos del horror, la angustia, la vergüenza, el dolor psíquico” a los que es expuesto el infante ([1893-1895] 1992, 31).

Para el niño (y para el espectador) son imágenes de shock, por lo excesivas; pero es el personaje en la ficción es incapaz de descargar tanta afectación. Regresamos al sanatorio donde el alienado Fénix, entre otras cosas, va al cine y luego, fortuitamente, a una calle de tolerancia donde primero vive un decepcionante encuentro con una prostituta y luego reencuentra a la Mujer Tatuada, ahora convertida en una miserable prostituta.

Al siguiente día, del sanatorio lo viene a “rescatar” su madre, quien aparentemente ha logrado vivir con los brazos amputados. Fénix, ya libre, comienza a trabajar en un teatro popular y hace un número con las manos a dúo con su madre: ella pone el rostro y el cuerpo y él sus manos perfectamente cuidadas y femeninas. En adelante, asistimos a la dialéctica edípica madre/hijo representada por Concha/Fénix; ella es controladora y celosa, al punto de que asesina a toda mujer y hombre que se acerque a su hijo con intenciones amoratorias. El joven Fénix deviene así en un asesino en serie que “mata con sus manos femeninas”, pues su madre controla sus manos, a pesar de que él se resiste.

El guion sigue exactamente los postulados del psicoanálisis, ya que, según Freud: “Lo que sobre todo importa es *si frente al suceso afectante se reaccionó enérgicamente o no*. Por ‘reacción’ entendemos aquí toda la serie de reflejos voluntarios e involuntarios

en que [...] se descargan los afectos: desde el llanto a la venganza” ([1895] 1992, 34); es decir, el aparato psíquico atacado por el trauma puede o no reaccionar con una respuesta mediante actos voluntarios o involuntarios. Llanto del niño Fénix hay y mucho. Y venganza es lo que impulsa a Concha/Fénix, pues el personaje ha desarrollado un fuerte edipismo o identificación con la causa materna, al punto de que ella se ha apoderado de él, como dice Freud, “debemos aseverar que el trauma psíquico, o bien el recuerdo de él, obra al modo de un cuerpo extraño” ([1895] 1992, 32). Entonces la cadena de traumas que la película dramatiza es fruto de ese cuerpo extraño, la madre, que se ha apoderado de Fénix y lo maneja.⁶² Entonces, la identificación materna implica cobrar las deudas del pasado. Por ello, regresa a la calle de tolerancia y asesina a la Mujer Tatuada, acuchillándola (solo vemos sus manos de mujer). Alma, la niña del rostro blanco, ya adulta, luego del asesinato de su madre (aquí nos enteramos de que era su madrastra) busca a Fénix. No obstante, la cadena de crímenes continúa. Fénix, convertido en un asesino en serie, “vive” con su madre en una vieja casona, mas el joven cuerpo de Fénix sufre las inevitables oleadas del deseo y busca parejas que son inmediatamente asesinadas por las manos de la madre (el peso de la identificación-madre). Por esta razón, el patio trasero de la casa se ha convertido en un cementerio clandestino. Luego de cada crimen, el joven experimenta extraños sueños y horribles pesadillas, es cuando aparecen fragmentos de tiempo subjetivo.

Entramos al preclímax de la película y del gran final como función de abreacción, descarga o cura pánica acompañada de la restauración de la identificación-padre. Así, la cura psicoanalítica propone “el devenir-consciente de lo inconsciente”, proceso en que el afectado “se ve forzado a *repetir* lo reprimido”; reproducción que “tiene siempre como contenido un fragmento de la vida sexual infantil y, por tanto, del complejo de Edipo y sus ramificaciones”, por lo que “regularmente se juega (se escenifica) en el terreno de la transferencia” médica (Freud [1920-22] 1992, 18). Dicho de otro modo, la cura significa

⁶² Freud, respecto a la formación del carácter del varón, sostiene: “En época tempranísima desarrolla una investidura de objeto hacia la madre, que tiene su punto de arranque en el pecho materno, y muestra el ejemplo arquetípico de una elección de objeto [...] del padre, el varoncito se apodera por identificación”; de tal forma que la investidura de objeto-madre y la identificación-padre iniciales, colisionan en el complejo de Edipo hasta que el primero se impone al segundo. Pero conforme crece el individuo, Edipo decae: “Con la demolición del complejo de Edipo, tiene que ser resignada la investidura de objeto de la madre. Puede tener dos reemplazos: o bien una identificación con la madre, o un refuerzo de la identificación-padre” ([1923] 1992, 34); el tipo de reemplazo definirá la sexualidad del individuo. En el caso de Fénix, la fase edípica de identificación con la madre se asocia al trauma primordial dando lugar a su indefinición sexual y a su afán de asesinar todo aquello que atente contra la identificación materna. Solo al final, con la llegada de Alma, va a recobrar la identificación-padre.

descargar lo traumático y sus asociaciones edípicas trasladándolas al médico o a alguien más. En la película, no hay médico, por lo que la descarga del cuerpo extraño (la madre) implicará recordar las escenas traumáticas y la transferencia hacia la joven Alma. En efecto, la joven del rostro blanco encuentra a Fénix en el caserón donde “vive” con su madre. Cuando ella se halla frente a frente con Concha/Fénix, ella/él, como es previsible, intentan matarla. Pero, *in extremis*, Alma consigue (como el médico) demostrar a Fénix que Concha es solo un fantasma (un cuerpo extraño), una imagen de su imaginación, que las manos no le pertenecen a la madre, sino a él. Entonces, por fin, Fénix mira “sus” manos y sonrío. Se cumplen así los componentes de la cura psicoanalítica: descarga catártica y reposición de la identificación-padre con trasposición de la libido hacia otro objeto amado, Alma. Fénix sale de su larga pesadilla y abraza a Alma con sus brazos al fin (y su psiquis) recobrados. Llega la policía, y el joven asesino levanta sus brazos.

Para comenzar el análisis de los componentes neobarrocos de la dramática del filme, señalemos que la macroestructura de *Santa sangre* consiste en tiempo subjetivo para la primera parte de la película, ya que todo el primer acto es un largo *flashback*, lo que vemos en pantalla es el recuerdo de las tres escenas traumáticas narradas en forma realista. La segunda parte da un giro hacia el tiempo objetivo dentro del que aparecen escenas de tiempo subjetivo que son de dos tipos: imágenes de sueño e imágenes de ensueño, que respectivamente corresponden al sueño nocturno (inconsciente) y al sueño diurno (ensueño consciente). Según Deleuze, el cine de vanguardia y luego el moderno, frente a la acción dramática sensoriomotriz del cine clásico norteamericano, se lanzó a la exploración de la subjetividad automática, presente en estados como la “amnesia, hipnosis, alucinación, delirio, visión de los moribundos y sobre todo pesadillas y sueños”, y añade: “se diría que a la impotencia motriz del personaje responde ahora una movilización total y anárquica del pasado” ([1985] 2007, 80-81); y esa movilización del pasado es otra manera de referirse a las posibilidades del tiempo subjetivo que el cine reelabora y que están ligadas a estados del aparato psíquico del personaje. Nos interesan ahora: las imágenes-recuerdo, los sueños y pesadillas, a las que Deleuze suma el ensueño o “sueño despierto”, que denomina también “movimiento del mundo”, ya que “el movimiento del mundo suple al movimiento desfalleciente del personaje” ([1989] 2007, 85); se trata de las cosas, lugares y animales, lo que se mueve en forma extraña para figurar el ensueño; y hay otro grupo de imágenes subjetivas, y que Deleuze no registra: las imágenes delirantes diurnas.

En lo tocante a las imágenes-sueño, recordemos lo que Freud sostenía a propósito de los sueños: “dentro del material latente del sueño hay algo que reclama realidad efectiva en el recuerdo, vale decir, el sueño se refiere a un episodio ocurrido de hecho”, y añade, “Desde luego, esperamos que ese material devuelva dentro de alguna desfiguración el material ignorado de la escena” ([1917-1919] 1992, 33), es así que un sueño enmascara o mantiene latente a la escena primordial traumática, la cual ha sido sometida a una deformación. En el clímax, cuando Alma persuade a Fénix de que ha estado viviendo con un fantasma subjetivo, por montaje, la película muestra planos insertos de la caída del templo y la sangre derramada de la madre; son las escenas traumáticas enmascaradas que regresan con todo su realismo afectante y aportan a la cura.

Jodorowsky va a aprovechar ese principio de la *deformación enmascarante* que es un sueño con respecto a la escena traumática para crear las imágenes-sueño e imágenes-ensueño que permiten mostrar figuras y escenas oníricas que elabora el aparato psíquico del personaje mientras duerme o durante la vigilia. Siguiendo ese principio deformante, hemos visto ya en *La mansión de Araucaíma* que hay un procedimiento técnico de producción de sueños que tiende a la abstracción porque emplea varios recursos cinematográficos para componerlos. El sueño sería una cadena de efectos especiales cinematográficos que, por ejemplo, aparece en el sueño de las tumbas, en el cual vemos a Fénix pintando de blanco al cadáver de una mujer; luego un cisne sale volando; enseguida sale una yegua tatuada y mujeres desnudas, pintadas de blanco y con velos que extienden las manos hacia Fénix. Este sueño es muy colorido, en cámara lenta y con una música monocorde, medios ricos y recargados que hacen el sueño.

Respecto a los ensueños diurnos, es el mundo que toma a su cargo los movimientos que el sujeto no puede o es incapaz de realizar; esto es, que la naturaleza, las cosas, los animales y los otros son responsables de la expresión del estado interno del personaje. Por ejemplo, cuando el niño Fénix desesperado mira el cadáver de Orgo, unos perros y gallinas se acercan a lamer la sangre derramada; o cuando igualmente desesperada Alma busca a Fénix, un matón de la calle de tolerancia se saca su oreja y se la quiere meter en la boca; o bien esa masa de niños que se lanza sobre la carne del elefante muerto.

La alucinación mayor, aquella en la que Fénix imagina que su madre está presente, lo acompaña; la vemos en pantalla junto él. Ella a veces lo mima y otras, lo reprende, y es quien le ordena matar cada vez que se siente atraído por una mujer o un hombre (cierta

tendencia homosexual), puesto que está dominado por lo que Freud llama la identificación-madre. En otro de sus delirios, vemos su lucha contra una boa gigante que sale de su zona genital, cuando ve a una mujer que le atrae eróticamente, escena sobre la que volveremos más adelante cuando tratemos de la metáfora.

No obstante, estas bifurcaciones del tiempo subjetivo, el guion mantiene los tres actos y hace coincidir la narrativa psicoanalítica con la dramática aristotélica y clásica, punto de arranque, exposición, punto de giro, desarrollo, preclímax, clímax, desenlace (Fernández García 2014). Por tanto, hay un primer giro (las escenas traumáticas), un conflicto interno, un desarrollo que alcanza el clímax en un punto en que el desenlace coincide con la cura psicoanalítica. El resultado es una película de guion discontinuo, debido a las bifurcaciones de tiempo subjetivo. Todas estas escenas del tiempo subjetivo dan lugar a bifurcaciones o capas de pasado siempre asignables a un solo personaje que vive en un mismo mundo, como ocurre en *Ciudadano Kane*. Jodorowsky en el tercer acto, en lugar de secuencias de tiempo subjetivo (el largo *flashback*), usa más bien escenas oníricas cortas y planos insertos sobre todo en el clímax para sugerir la toma de conciencia de que todo lo relacionado con la madre ha sido mera imaginación.

La metáfora cinematográfica es uno de los puntales de la poética de Jodorowsky. Como lo explica Sarduy, en la estética del barroco la *sustitución* es el rasgo principal de la metáfora y su vocación de artificio. Así, Lezama en *Paradiso* llama a un miembro viril “el agujijón del leptosomático macroginetoma”, de tal forma que:

El artificio barroco se manifiesta por medio de la sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado ‘virilidad’ ha sido escamoteado y sustituido por otro totalmente alejado semánticamente de él y que solo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, *corresponde* al primero en el proceso de significación. ([1972] 1999, 1388)

Escamoteo y distancia semántica lejana, pero que funciona en un contexto, es lo que caracteriza a las sustituciones barrocas, visuales y sonoras, de las composiciones cinematográficas de Jodorowsky. Por ejemplo, lo erótico en la película es sugerido por una serie de composiciones visuales y de puesta en escena que implican sustitución de una cosa por otra, generalmente de naturaleza distinta y lejana: Orgo lanza sus cuchillos contra una diana en cuyo centro está la Mujer Tatuada; ella se queja y contorsiona eróticamente, y mientras la música sigue sonando, él le introduce un cuchillo en la boca y ella lo lame voluptuosamente (el cuchillo por el falo). Otro caso es el vómito de sangre del elefante moribundo que sustituye al orgasmo durante la posesión brutal que Orgo le

produce a su esposa mientras ella está hipnotizada (el vómito ha reemplazado a la eyaculación, y el barrito del elefante al grito de Concha). Más adelante, cuando Fénix se excita sexualmente, vemos al personaje en una lucha cuerpo a cuerpo con una boa gigante que le sale de entre sus ropas (la boa ha sustituido a la erección, acompañada por una música angustiante).

Jodorowsky, como ya hemos adelantado, ha tenido muy estrecha relación con varias tradiciones simbólicas, y en *Santa sangre* la principal es la simbólica psicoanalítica. Emmanuel Plasseraud es claro cuando dice que en el arte clásico “el ornamento no es considerado como una apertura hacia el conocimiento de la verdad o la construcción de sentido”, pero en el barroco las cosas cambian porque “la ornamentación no tiene por función solamente el embellecimiento, sino que es parte integrante y estructurante, a su manera, del proceso de significación”, pero que tal significación corre el riesgo “de ser constantemente amenazada por la equivocidad, dados los elementos parásitos que contiene la imagen”; esto quiere decir que de entre los abundantes elementos que saturan la escenografía neobarroca algunos pueden adquirir una semiosis particular y relevante: “La ornamentación perturba la jerarquización necesaria en el establecimiento de la narración y la significación;⁶³ y así ocurre con algunos objetos y personajes de *Santa sangre*, que pueden adquirir un significado particular, que amplía el significado de la escena, ya que la cámara se cuida muy bien de mostrarnos los fondos y trasfondos de la acción dramática. Así, detrás de Fénix niño está su cohorte de payasos, el enano Aladín y la banda de músicos que lo escoltan. De ese conjunto, como veremos, es clave la significación del enano, Aladín.

El medio circense y eclesial condiciona la escenografía y, dentro de ella, la presencia en escena de objetos y personajes de la tradición simbólica cristiana; de allí la sangre roja que se impone en todo lo relacionado con el templo de la secta, los hábitos de la sacerdotisa y los fieles. Pero así mismo, dada la incidencia del relato psicoanalítico en la película, el simbolismo freudiano es ineludible para nuestro análisis; simbolismo como “figuración”, en el estricto sentido que Freud plantea en *La interpretación de los sueños* como “generoso empleo que del simbolismo se hace en el sueño para la figuración del

⁶³ En el original francés: “l’ornement n’est pas considéré comme œuvrant pour la connaissance de la vérité ou la construction du sens [...] l’ornement n’y a pas seulement pour fonction d’embellir mais qu’il est partie intégrante et structurante, à sa manière, du processus de signification [...] La signification risque donc, dès lors, d’être constamment menacée d’équivocité par les éléments parasites que contient l’image... L’ornementation perturbe la hiérarchisation nécessaire à l’établissement de la narration et de la signification” (2007, 147-148).

material sexual”, en el que “la figuración mediante un símbolo pertenece a las figuraciones indirectas”, y en tal virtud “la existencia de los símbolos en el sueño no solo facilita la tarea de interpretarlo; también la dificulta [...] Estos a menudo son multívocos, de modo que, como en la escritura china, solo el contexto posibilita la aprehensión correcta”; y da como ejemplo de la “figuración indirecta” a los objetos alargados, bastones, troncos, paraguas, corbatas, que remiten al falo (Freud [1900] 1992, 357-359), concepción que se mantiene en el orbe de la semiosis del signo de la semiótica contemporánea;⁶⁴ y que trata de pesquisar interpretativamente qué escena o material sexual late debajo de las figuraciones/desfiguraciones del sueño. Esas relaciones desfiguradas entre lo simbolizado y el objeto, entre las imágenes simbólicas y las reminiscencias al cuerpo, los padres y la sexualidad, Jodorowsky las dramatiza como escenas oníricas. Un ejemplo de relaciones entre las figuraciones simbólicas y lo simbolizado ocurre cuando Fénix sueña con una lluvia de gallinas que caen sobre un Cristo escarnecido, apareciendo él mismo como Cristo, escena mostrada por medio de planos insertos, se nos muestra la imagen traumática original, la caída del templo de la secta arrasada por dos tractores, la figuración/desfiguración se cumple por analogía entre la caída del templo (pasado) y la lluvia de gallinas sobre Cristo (sueño). Y no olvidemos que las gallinas ya fueron mostradas en el momento posterior al cercenamiento de los brazos de Concha, estas se acercan a picotear la sangre que mana de los brazos. Otro tanto sucede con el sueño en que de las tumbas de las mujeres asesinadas emerge una yegua tatuada, evidente referencia a la Mujer Tatuada. Añadamos que todas las mujeres asesinadas en las pesadillas de Fénix llevan el cuerpo pintado de blanco, figuración que se refiere a Alma, la niña de rostro blanco de su pasado real.

Las variantes de la imagen-cristal que están presentes en *Santa Sangre* derivan del circo, el teatro, el cine y el espectáculo religioso dentro del cine. Jodorowsky recurre con más insistencia a circo, al igual que Fellini, para quien el circo era parte de su arte poética:

Aunque no sepa nada, lo sé todo sobre el circo y sus escondrijos, las luces, los olores y también los aspectos de su vida más secreta. Lo sé, siempre, lo he sabido. Desde la primera vez, se manifestó de inmediato en mí una adhesión traumática y total a aquel

⁶⁴ Por tanto, se desvinculan de la ya antigua visión simbólica transcendental de símbolo (y el simbolismo) en la que, según Eco, “la naturaleza, incluso en sus aspectos más temibles, se convierte en alfabeto con el que el creador nos habla del orden del mundo, de los bienes sobrenaturales [...] Las cosas pueden inspirarnos desconfianza en su desorden, en su caducidad, en su aparecérse nos fundamentalmente hostiles: pero la cosa no es lo que parece, es signo de otra cosa” (1997, 70). Aquí el objetivo simbólico siempre trasciende divinamente como su “otra cosa”. En Freud se trata de vincular el sueño con la escena primordial o el mundo erótico que elabora como imágenes simbólicas.

estruendo, a aquellas músicas ensordecedoras, a aquellas apariciones inquietantes, a aquellas amenazas de muerte. (Fellini [1980] 1999, 158)

La adhesión traumática felliniana en nuestra película efectúa un giro trágico. La vida en la carpa cumple una función metaléptica de segunda diégesis como apertura de segundo nivel en el curso regular del relato de primer nivel, y en la que los personajes circenses, luces, olores, colores, trajes, aparatos y música incesante abren ese otro mundo metadieético regido por sus propias leyes dramáticas y visuales, y en el que la vida, incluso del más fuerte, siempre se pone a fuerza con la muerte. Es así porque el circo, de acuerdo con Fellini, es “una dimensión, una atmósfera auténtica que no se consigue archivar, que no está llena de polvo, porque ese modo de vivir y de representarse contiene en sí, de manera ejemplar, algunos mitos duraderos; la aventura, el viaje, el riesgo, la amenaza, el apresuramiento, la aparición de la luz” ([1980] 1999, 159). El circo es mito de mitos duraderos, cuya vida oscila entre la amenaza y la luz, el riesgo y la jovialidad. Hay una escena en que la niña Alma debe cruzar un alambre de fuego, pero no se atreve por el miedo; su madrastra la presiona amenazándola con un látigo, entonces, el niño Fénix toca una melodía en unas botellas de cristal y Alma logra ejecutar su número, un grupo de payasos aplaude el logro. Luego vendrán los eventos traumáticos. En el espectáculo circense de *Santa sangre* está esa doble faz: la luz y la oscuridad, la fiesta y el luto, la burla de sus *clowns* y los desafíos a la muerte.

Teatro, espectáculo callejero y cine constituyen las siguientes variantes. Existen algunas escenas que se desarrollan en teatros a modo de espectáculo en que Fénix ejecuta su número con las manos o se desarrollan en el teatrino de su propia casa, a donde lleva a sus potenciales amantes para seducirlos; es el caso del hermafrodita, conocido como Santa, al que asesina violentamente con sus manos. En todos esos números teatrales se cumple la prolongación en la metadiégesis del drama que ocurre en la diégesis; por ejemplo, en el teatrino de su casa, Fénix primero intenta seducir al hermafrodita Santa, pero en plena función aparece el fantasma materno que lo obliga a matarlo.

Respecto a los espectáculos como duplicadores del drama, recordemos que en *Madeinusa* colocamos a la procesión religiosa dentro de los espectáculos que duplican a la diégesis; en *Santa sangre* no hay procesión, sino una bulliciosa parada circense, un desfile por las calles del barrio de todos los personajes del espectáculo circense que anuncia las promesas ilusorias de luces, música y lentejuelas pasajeras. Se presenta un segundo espectáculo más adelante, cuando la alegre parada deviene cortejo fúnebre del

elefante muerto que termina con el lanzamiento del féretro a un barranco, que es un enorme depósito de basura. A la lista deleuziana de espectáculos, *Santa Sangre* suma otros: el cuadrilátero de lucha, la cantina, la calle de tolerancia y sus burdeles. Justo aquí, en la calle de tolerancia, Jodorowsky pone en escena un carnaval nocturno de cantinas y burdeles; de hecho, una de las escenas se desarrolla en pleno Día de Muertos en la zona de tolerancia. En esa calle, los personajes asisten con vestimenta característica y canónica que alcanza el modelo textil del vestuario barroco, lleno de lentejuelas y brillos circenses. Este carnaval nocturno del Día de Muertos le sirve a la película para sacar al personaje y al espectador del aire de tragedia y, por minutos, meterlo en frenesí de la fiesta colectiva.

Seguimos en las variantes de la imagen cristal con el cine dentro del cine. Supuesto el hecho de que Fénix adulto es una psiquis tomada por el fantasma materno, él se siente “invisible”, es alguien que no puede mirarse, por ello asume como su héroe al legendario Hombre invisible, personaje de la película de *El hombre invisible* (1933), de James Whale, sobre la novela de H. G. Wells. En un monitor de televisión en blanco y negro, Fénix mira incesantemente la película y participa tan vivamente de la historia del personaje invisible y sus búsquedas por revertir su estado de invisibilidad que ha construido su propio laboratorio para buscar igualmente una cura para su cuerpo transparente. En la película metadieética, por tanto, se prolonga o continúa la imagen virtual/especular (*El hombre invisible*) en la imagen real de Fénix al sentirse invisible. Este es el juego duplicante barroco de toda imagen-cristal: a una imagen real en presente ahora le corresponde una virtual en pasado. Así “todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos” escribe Lezama sobre el efecto reflector de los espejos en el barroco americano ([1957] 1993, 35). Para nuestra película, el efecto especular es continuidad dramática entre la invisibilidad presente de Fénix y la del pasado del Hombre invisible. En *El evangelio de las maravillas* va a regresar este efecto metadieético del cine y su imagería sobre el comportamiento del personaje.

Deleuze adiciona un aspecto más a la puesta en abismo de cine dentro del cine: “Obsérvese que, en todas las artes, la obra dentro de la obra suele estar ligada a la consideración de una vigilancia, de una indagación, de una venganza, de una conspiración o complot. Esto ya era válido para el teatro dentro del teatro de Hamlet” ([1985] 2007, 108). Efectivamente, el cine dentro del cine de *Santa sangre* está ligado básicamente a una “indagación”, que se concreta en ese laboratorio, donde a partir de la película que está mirando (en la que un científico busca una sustancia que revierta la invisibilidad), Fénix procura hallar su propia cura para su psicosis de transparencia.

El templo o la iglesia no está en la lista que Deleuze incluye dentro de las variantes de la imagen-cristal, pero nosotros la hemos llevado justificadamente al cine neobarroco de *Madeinusa*. La razón de la omisión es que ninguno de los realizadores que emplean estilísticamente las variantes de la imagen-cristal dramatizan temas religiosos. Lo contrario ocurre tanto en el barroco americano como en el neobarroco. Lezama ([1957] 1993) y Echeverría (1998) insisten en el rol del catolicismo, y más concretamente del jesuitismo en el barroco del XVII. En *El pliegue*, obra en la que Deleuze aborda el barroco y su relación con el catolicismo, el filósofo habla de la celda, la sacristía, la cripta, la iglesia, el teatro y el gabinete de lectura o de grabados que el barroco habría investido “para extraer de ellos la potencia y la gloria” por medio del barroco “sistema luz-espejo-punto de vista-decoración interior” (1989, 42). Ese fasto de la iluminación y el adorno lo encontramos en el templo de la secta Santa Sangre, una composición auténticamente neobarroca, en rojo intenso de agua tinturada, ropajes, arreglos florales, candelabros, luces, cintas, murales. En la obra, si bien no abunda en pliegues o telas plegadas, sí predomina la sobresaturación, la llenura, en el sentido que Benjamin habla del teatro barroco alemán, “lo fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de mago o de los laboratorios de la alquimia” ([1925] 2006, 407), pero aquí ya no se trata del mago o alquimista del siglo XVII, sino de la fragmentación, desorden y acumulación neobarroca, un afán de llenura del ser humano religioso popular contemporáneo, que la dirección de arte ha reproducido y que sirve al espectáculo litúrgico.



Figura 4. Concha, la sacerdotiza, es poseída por Orgo. Imagen de *Santa sangre*

Entre los temas claves que *Santa sangre* pone en escena está lo que venimos llamado el cuerpo opulento que, como hemos señalado, es detonado por el erotismo frustrado por la ascesis religiosa. Orgo es un insatisfecho y por eso sus pretensiones por la hembra voluptuosa y tatuada (cuerpo lleno de trazos vegetales y fáunicos que sugiere una vida vital y voraz) lo conducen directo al crimen y al suicidio. En este marco ocurre la escena del cuerpo opulento, rodeada y magnificada por elementos muy particulares. En la escena, cuya imagen se reproduce en la figura 4, Concha, con sus hábitos de sacerdotisa, es hipnotizada por Orgo y en ese estado de sometimiento es poseída en la carpa, entre la paja que alimenta a los animales circenses. Ella, como es norma en el erotismo neobarroco, durante la escena mantiene su vestimenta, está sentada sobre él (ver figura 4, la cámara no lo muestra) y en esa posición se mueve hasta que viene el orgasmo enorme, sonoro (la banda musical amplifica el grito con el sonido de instrumentos), angustiado grito final que se metaforiza (sustituye) por montaje con el barrido del elefante moribundo. Una vez más nos damos cuenta de que el erotismo neobarroco no apela al cuerpo desnudo, solo está presente el cuerpo y los ropajes que cumplen su función de expresar la agitación que padece el cuerpo. En este erotismo neobarroco se cumple aquello que Deleuze cree que caracteriza al barroco: “Ya no es un arte de estructuras sino de texturas, como en los veinte mármoles compuestos por Bernini”; texturas que están en el modelo del vestuario barroco como “ola hinchable, tumultuosa y burbujeante”; visible en *Éxtasis de Santa Teresa* y sus pliegues del manto que expresan “la intensidad de una fuerza espiritual que se ejerce sobre el cuerpo, bien para destruirlo, bien para restablecerlo o elevarlo” (1989, 154). En el neobarroco, la fuerza del eros se expresa en el vestuario de Concha, como de Madeinusa/Inmaculada, que lleva los hábitos de su orden religiosa y, aunque sin la riqueza de pliegues de la túnica de Santa Teresa, está allí, moviéndose, burbujeante, durante el acto erótico.

Cerremos esta parte de los contenidos de la historia de *Santa sangre* haciendo un comentario sobre dos personajes de la esfera barroca: el mago y el enano. Más arriba citamos a Benjamin y la manera en que compara la llenura del espacio barroco con el gabinete de un mago, además hemos citado la lista de personajes tipo del barroco cinematográfico que Plasseraud consigna y en la que le dedica especial atención al contador de historias, al mago y al actor. Estos tres poseen la capacidad de transportar al espectador hacia el mundo de la ilusión, el truco y el artificio inherentes a la voluntad de forma y de lujo, por eso, en la historia del cine esos personajes han sido parte esencial del estilo barroco de Ophüls o de Federico Fellini, tan volcados hacia el retrato de la gente

del espectáculo (Plasseraud 2007, 79). Como en *Los clowns* (1970), de Fellini, con *Santa sangre* estamos en un universo repleto de gente del circo y del teatro de variedades; aquí los juegos y las apuestas con el cuerpo son nucleares, la amenaza y la luz de la que habla Fellini, y se ponen en escena números de habilidad y prestidigitación. Siendo niño, Fénix actuaba como un mago de capa, sombrero de copa y bastón. Ya adulto, es un mago de teatro de variedades, en el que hace un número de magia con “sus” manos; Fénix hipnotiza, desaparece objetos y personas; lo suyo es el truco, la ilusión, el juego de apariencias, aspectos tan propios de la estética barroca anclada en los espejismos, apariencias y falsas apariciones, metamorfosis, dobles, confusiones e indiscernibilidades que ponen en cuestión las nociones de verdad y realidad tan apetecidas por hombre de la verdad y el sistema moral. Hemos argumentado ya que el relato neobarroco es el mundo de las potencias de lo falso en tanto potencia artística y creadora, y el mago juega un rol clave en ese mundo: Fénix es un ilusionista capaz de hacer aparecer y desaparecer. Para certificar más todavía este barroquismo de lo falso y a la vez artístico y creador de la película, basta apreciar el juego de apariciones y desapariciones que *Santa sangre* ejecuta: el personaje Concha, madre del mago, muere, luego reaparece, manipula a su hijo, y finalmente se desvanece como un acto de magia por efectos de los delirios de Fénix y de su cura final.

Para continuar con la línea de ilusionismo y magia de esta narración falsificante, sus excesos y deformidades, en *Santa sangre* aparece otro personaje igualmente infaltable en la constelación barroca y el cine que venimos estudiando: el enano. Como afirma Reina Ruiz: “lo monstruoso y la atracción por lo anómalo” fueron motivos recurrentes en la pintura del Barroco, “tan abundante en imágenes dignas de admiración” que incluye “gigantes, enanos, contrahechos, mujeres barbudas y otros prodigios de la naturaleza” (2005, 7) que pasaron con todo derecho a la escena barroca tan propicia a las bifurcaciones, duplicaciones y multiplicaciones. En los siglos XVI y XVII, estas personas/personajes, marcados por la deformidad o desviación de la norma física (y a veces mental), lograron una inusitada presencia en la escena cortesana y artística, eran conocidos como “gente de placer” o “salandrijas de corte”, y su función era el divertimento. Su celebridad fue tal que sirvieron como modelos para Lope de Vega, Góngora y Quevedo, para la pintura de Velázquez, Pantoja de la Cruz o Rodrigo de Villandrando. Velázquez fue quien ejecutó la más nutrida galería de enanos, así lo

atestiguan Sebastián de Mora, Calabacillas o Mari Bárbola, la muy conocida enana de *Las meninas*.⁶⁵

En el neobarroco cinematográfico son referenciales los protagonistas de *Bandit's Time (Héroes del tiempo)*, 1981, de Terry Gilliam, que por cruces espacio/temporales del relato viajan por varias edades de la historia humana como quijotes en miniatura, “desfaciendo” entuertos y socorriendo viudas. En el cine de América Latina no es para nada común la presencia de enanos, salvo quizá el pequeñín enamorado de la prostituta en *Nazarín* (1959), de Buñuel, o aquel cabrero indiferente y un poco escéptico de *Simón del desierto* (1965), puesto allí para hacer irrisión de la perfección de la deidad cristiana. En la neobarroca y carnavalesca *La gata borracha* (1983), de Román Chalbaud, también aparece un enano, que labora en un burdel y muere trágicamente y allí aparece otro enano muy famoso al que invitan a cantar, Nelson Ned. En *Santa sangre* retorna este personaje despojado de la dimensión bufonesca con que lo ha caracterizado la tradición (ficcional) y aparece dotado más bien de un perfil sanchesco, el enano es el amigo y protector Fénix tanto en su etapa de niñez como en la madurez. Aladín está allí para sufrir a su lado, aunque dada su estatura sea incapaz de intervenir enérgicamente en el destino de su amigo, su rol es de simple y callada compañía.

Entrando en el terreno del discurso, vamos directamente a analizar los espacios cinematográficos. En términos de enunciación, la única novedad a destacar en esta película es que su narrador omnisciente cede la perspectiva narrativa a su personaje durante todo el primer acto cuando entramos en la consciencia de Fénix y se nos muestra su pasado traumático; igual efecto de delegación narrativa ocurre con las pesadillas y ensueños diurnos.

Respecto al espacio pictórico, el trabajo fotográfico de Daniele Nannuzi ha debido establecer tres escenarios de la acción bien diferenciados: (1) la locación exterior y su realismo, donde se desarrolla lo festivo/carnavalesco, como la parada circense o la calle de la tolerancia; (2) los interiores, principalmente el circo, teatros y casona, con todas sus demandas de luces y colores brillantes, aunque en la casa de Fénix adulto se agrega mucho juego con telas y velas; (3) el mundo psíquico de Fénix, sus pesadillas y sueños, acaso más elaborados en todos los aspectos por la dirección de arte. Sobre esa

⁶⁵ Para mayor profundidad en el tema de los enanos, locos y negros en la corte y el arte barroco, véase José Moreno Villa. 1930. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*. México: La Casa de España en México y Editorial Presencia. Otro libro que actualiza y amplía al anterior es el de Fernando Bouza. 1991. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid: Temas de Hoy.

base, el director de fotografía debió proponer la iluminación y la paleta de colores bastante amplia, brillante y chillona, acorde con el ambiente circense. Esto explica que Nannuzi no haya recurrido al claroscuro para fotografiar ningún espacio de la película, tan amplia en escenarios, objetos y telas donde incluso una cantina nauseabunda luce colorida y brillante, tan felliniana como un carnaval; colorismo que se extiende a la calle de tolerancia o un basural, una comida de frutas en un sanatorio como una cena familiar entre el hijo y el fantasma de la madre, cuya cumbre está en los interiores del templo de la secta Santa sangre, saturados de rojos, tomates y amarillos brillantes, lo que recuerda al Rubens barroco de *Alegoría de los fuegos de la Paz* (1630).

El espacio arquitectónico, como se comprenderá en la lógica de un filme neobarroco, requiere de un abultado presupuesto, plantea mucho trabajo de diseño y construcción: un circo con sus animales y personajes y la pequeña iglesia de la secta dentro de una película, costos a los que habría que sumar los objetos, el vestuario y el maquillaje. El escenógrafo Enrique Estévez y un numeroso equipo técnico ha diseñado, maquetado y ejecutado los escenarios ceremoniales ya mencionados, que por lo abundantes y complejos (pensemos en lo que demanda adecuar un templo con una piscina llena de agua roja) llevan a pensar en un abultado presupuesto y un no menor trabajo creador en la elaboración (pensemos en el sarcófago del elefante) y los efectos especiales de los sueños. En este sentido, la película distribuye los componentes del sistema de adorno tanto en interiores como en exteriores: el interior del templo, la masiva parada circense, la procesión del funeral o la gran escena del basural, con todos sus niños hambrientos, sus trajes raídos y cubiertos de un polvo blanco. En todas ellas la cámara es proclive a abrir el encuadre para mostrar los espacios y objetos que están en segundo o tercer término, incluso invirtiendo esta relación, colocando la escenografía en primer plano y los personajes más al fondo, a fin de insistir en la descripción; así funciona lo que Plasseraud llama la *stratégie ornamental baroque*, en la que:

El espacio fílmico aparece sobrecargado de elementos, los decorados están repletos, las secuencias son proclives a la profusión figurativa. Los encuadres, los puntos de vista, no son focalizados sobre los personajes o sobre la acción; al contrario, personajes y acciones son parasitados por los elementos decorativos en los que se desenvuelven, de tal suerte que se convierten en secundarios.⁶⁶

⁶⁶ En el original francés: “Telle est donc la stratégie baroque, que l’on nommera ornementale. L’espace filmique est surchargé d’éléments, les décors bondés, les séquences sont prétextes à des profusions figuratives. Les cadrages, les points de vue, ne sont pas focalisés sur les personnages, ou sur l’action, au contraire celle-ci est parasitée par les éléments décoratifs au sein desquels elle se déroule, de sorte qu’elle devient secondaire (2007, 143).

Esta parasitación decorativa del *trop plein* barroco es absolutamente productiva en el filme que analizamos y está presente en las escenas del circo, en las que los personajes protagonistas se pierden entre la multitud que asiste al espectáculo circense de luces y aparatos, o en la escena del entierro del elefante, en esa masa de niños hambrientos que se lanza sobre los despojos y termina ocupando todo el plano, más que el propio sarcófago destrozado.

En todos estos escenarios y escenas, los personajes llevan un vestuario cuidadosamente diseñado, cercano al haute *couture*, buena tela y buena costura, incluso en los trajes de los payasos y enanos, y sus demandas de colores vivos y telas brillosas o la de las prostitutas de la calle de tolerancia. Con ello se cumple con el principio del plegado excesivo del modelo textil barroco de tejidos y telas con las lentejuelas y bordes. Tolita Figueroa estuvo a cargo de esta sección. Sus plegados, como se ha dicho, más que mero ornamento están allí para expresar la intensidad de una fuerza espiritual que se ejerce sobre el cuerpo festivo, circense o erotizado. Como muestra de esa fuerza espiritual que se ejerce sobre los cuerpos vestidos, además de la escena del cuerpo opulento, está la escena del cortejo fúnebre del elefante, en la que todos los personajes, incluso payasos y animales, llevan sus trajes excesivos y plisados, pero de estricto color oscuro luctuoso.

En esta película el maquillaje es fundamental no solo porque todos los personajes del circo se aplican algún grado de pintura sobre su rostro o su cuerpo. Por descontado, la presencia de los payasos y su imperativo de una máscara cómica es decisiva, pero tras ellos, los demás personajes, como miembros de un circo, demandan la redefinición de sus rostros, si no por vía de la máscara sí por vía del maquillaje y la adhesión de rasgos que esta propone, ya como ocultación, como parodia o como símbolo de pureza: Alma, cuando niña y luego como mujer de rostro blanco, todos los niños del barranco de basura llevan polvo blanco sobre sus trajes, así como los cuerpos de las mujeres que Fénix asesina.⁶⁷ En esta dirección, quizá el trabajo más brillante es la yegua blanca tatuada que en las pesadillas de Fénix remite a la abundante carnalidad y erotismo de la Mujer Tatuada.

⁶⁷ Freud, en *De la historia de una neurosis infantil (El hombre de los lobos)*, se pregunta por qué los lobos del sueño del paciente neurótico son blancos y propone que el paciente en su niñez asistió con su padre a inspeccionar una gran majada de ovejas que luego murieron víctimas de la peste ([1914-1918] 1992, 30). Ovejas blancas y muerte están unidas en la vida real y en el sueño vuelven a aparecer desfiguradas o mezcladas con otros elementos (los lobos). En las pesadillas de Fénix, el blanco estaba en el rostro infantil de Alma y reaparece en el cuerpo de las mujeres que asesina.

El departamento de maquillaje lo manejó Alberto López y, junto a él, para ese otro trabajo especializado y delicado que es el tatuaje, la imagen fijada sobre el cuerpo, estuvo Sergio Arau, ejecutor de la flora y fauna de la Mujer Tatuada, el águila sobre los pechos de Orgo y Fénix. Sarduy, en lo tocante al tatuaje, no es nada complaciente en “Escribir, maquillar, tatuar”, capítulo de *La simulación* (1982), pues sospecha que el masivo tatuaje contemporáneo padece de la paradoja que llama “proliferación y vaciamiento”, es decir, “El tatuaje, pues, hoy, con su auge y autonomización, ha invertido su signo”, en tanto ya no es un acto sagrado ni testimonio de prueba iniciática ni garantía de pertenencia ni signo de un guerrero y menos aún signo de protección, sus primigenias razones de ser. En consecuencia, si bien Sarduy celebra que “el cuerpo, el sacrificado de nuestra cultura regrese con la violencia de lo reprimido, a la escena de su exclusión”, no deja de preguntarse si el cuerpo exiliado que regresa es “simple impostura pintarrajeada o verdadera subversión corporal” ([1982] 1999, 1301-304). Estimamos que entre la impostura pintarrajeada de cierto esnobismo muy difundido y la subversión corporal, Jodorowsky y Arau están en el ala de la subversión corporal, y la prueba es el diálogo que entablan los trazos tatuados sobre la piel de la Mujer Tatuada y su erotismo desbordante; subversión corporal máxima, exceso del exceso barroco, con la proliferación vegetal, animal y cromática extendida por todo un cuerpo que ya es enorme, abundante en carne y mínima ropa y, por tanto, expuesta a la mirada deseosa de Orgo (y del espectador): subversión del cuerpo erótico barroco, naturaleza y cultura al mismo tiempo; carne e inscripción que ha impuesto la ley del deseo, alterando el curso del drama hasta la catástrofe. Recordemos que para Lezama “es la naturaleza, el fuego originario, los emblemas cabalísticos, el ornamento utilizado como conjuro y terror” ([1957] 1993, 50) la marca del barroco americano.

Pero, además, en esta película, el uso del tatuaje vuelve por la idea primigenia de la prueba iniciática: el testimonio es la escena en que el niño Fénix es tatuado por su padre, con una daga, sin anestesia, hasta el dolor y el desmayo. Lo que le tatúa en el pecho es un águila, ave que él mismo lleva cifrada en su pecho “para que se convierta en un hombre”. La escena reúne así los rasgos que Sarduy le reclama al tatuaje: prueba iniciática y garantía de pertenencia a una dinastía de cirqueros con el águila viajera como su signo.

Todo este ciclo de la dirección de arte de *Santa sangre* lo cierra el trabajo de efectos especiales de Víctor Cano Castro, ingenio del trucaje que debió crear los efectos de realidad en esa escena en la que el elefante vomita sangre u Orgo cercena los brazos

de Concha, o las escenas alucinatorias del ensueño en que hay una lluvia de gallinas, cuando se ve un cisne que sale del cuerpo de un cadáver femenino o a la yegua tatuada que sale de una tumba, entre otros trucos de ilusionismo. Probablemente, como ningún otro tópico barroco, el de los efectos especiales sea uno de los que más conecta al barroco histórico colonial con el neobarroco cinematográfico, al menos, así se puede desprender de las puestas en escena y efectos especiales que Gruzinski consigna como parte de los prodigios de la retórica colonial que se ponían en marcha durante el espectáculo de la fiesta religiosa: “la multiplicación y la ubicuidad no agotan la especificidad de esta imagen, que solo existe a través de un lugar, una escenografía y unos dispositivos sensoriales”, cuya máxima expresión es la “escenografía del milagro y la escenografía del santuario” ([1990] 2006, 141), en la que los dispositivos eran tanto visuales como sonoros, lumínicos como musicales. Tal espectacular escenografía del milagro podemos trasladarla a *Santa sangre*, en la que no hay milagros, pero sí hechos extraordinarios, de prodigio circense, que sobrepasan las leyes de lo ordinario, algunos de ellos en el tiempo objetivo (los brazos amputados de Concha, por ejemplo, o la masa de niños hambrientos devorando un elefante muerto), y otros en el tiempo subjetivo cuando reina la abstracción deformante y cuando ocurre todo lo posible que la imaginación poética y pánica pudo concebir: el ganso que sale de la tumba de la última mujer asesinada o el vómito de sangre que Fénix recrea en el clímax cuando recuerda el vómito del elefante moribundo asociado a su vez a la escena traumática.

Respecto a la construcción del espacio fílmico, la planificación (la escala de planos usados) de esta película nuevamente se acoge a la constante de las cintas neobarrocas ya analizadas y su plano opulento, esto implica hablar de la abundancia de planos abiertos, capaces de mostrar el drama y sus adornos, al personaje y lo que lo rodea y abre un encuadre a tal punto que la escenografía adquiere mayor relevancia. Y si bien es cierto se presentan unos pocos primeros planos para las escenas climáticas, lo demás ha sido fotografiado con planos abiertos individuales o grupales, con masas de figurantes; por ejemplo, en la destrucción del templo, las funciones de circo en la fiesta del Día de Muertos o en la parada del circo por las calles, en la escena del basural. Existe un plano lleno también en las alucinaciones, cuando las tumbas se abren y salen los blancos cuerpos de las mujeres asesinadas y la yegua blanca pintada; la lluvia de gallinas es también multitudinaria. Planos abiertos y masas de elementos configuran el plano opulento del neobarroco cinematográfico, al que debemos sumar las bifurcaciones temporales y las duplicaciones cristalinas.

La proliferación de Jodorowky no va tanto por el plano secuencia, que los hay, ciertamente. Se observa, por el contrario, que el director prefiere llenar el escenario y el encuadre con masas de figurantes distribuidos en profundidad; durante toda la película es notable su decisión de que los personajes cuenten con un segundo plano de figurantes que los rodean o acompañan, nunca están solos. Merece especial atención la incesante presencia de cuatro o cinco payasos que desde el inicio del filme (durante el *flashback*) y en el preclímax y clímax acompañan a Fénix. Igualmente, destaquemos la presencia, sobre todo al inicio de la película, de una pequeña banda musical de metales que acompaña a los personajes circenses durante los números en la carpa o en los acontecimientos fuera de ella, ya en la parada o en el cortejo fúnebre.

Como es previsible, la puesta en escena de una película cuyos personajes son gentes de circo va por el *stage tableau*, por el cuadro teatral y, si precisamos que *Santa sangre* funciona casi sin diálogos, se podrá dimensionar el trabajo corporal y expresivo de los cuerpos actorales de este *theatrum mundi* circense. Mención especial merecen Blanca Guerra (Concha) y Cristóbal Jodorowsky (Fénix adulto), por las escenas en las que deben actuar juntos, pegados el uno al otro (ella adelante y él detrás) para escenificar la presencia y el control que la madre ejerce sobre el hijo tanto en los escenarios del teatro de variedades, en el teatrino de su casa, como en la vida ordinaria: ella pone el cuerpo y él el rostro y las manos. Como gentes de circo, no pueden dejar de actuar, incluso en las acciones de la vida cotidiana, recordemos por ejemplo el desayuno en que el hijo despierta a la madre amputada, luego sabremos que es un maniquí, y le ayuda a tomar los alimentos. Fénix comete errores y ella le reprende con las manos. La escena se tiñe de ese aire teatral que rompe cualquier realismo y evoca la vida ilusoria del joven mago.

En el apartado de la interpretación alegórica, queremos desarrollar solamente dos sentidos que nos parecen claves en *Santa Sangre*: el mago en relación con lo falso (o del falsario) y el alegorismo privado o psicológico que, según nuestra propuesta, forma un pliegue (establece continuidades) con lo público o político.

El tema del mago y las ideas a él asociadas, apariciones y desapariciones, metamorfosis, artificios y trucajes nos lleva directamente al tema de la verdad y de lo falso, o de las potencias de lo falso que propone el barroco y que Deleuze lo percibió ya en la obra de Welles, el modelo del falsario en el cine. En el capítulo 6 de *La imagen-tiempo*, titulado “Las potencias de lo falso”, Deleuze escribe que si “consideramos la historia del pensamiento, constatamos que el tiempo siempre fue la

puesta en crisis de la noción de verdad”; y la antigua paradoja de los futuros contingentes⁶⁸ es prueba de que la verdad depende del tiempo. Leibniz, sostiene Deleuze, inventa “la bella noción de ‘imposibilidad’ [*impossibilité*] (muy diferente de la contradicción), para resolver la paradoja dejando a salvo la verdad: según él, lo que procede de lo posible no es lo imposible, sino únicamente lo imposible, y entonces el “pasado puede ser verdadero sin ser necesariamente verdadero”. Vendrá entonces el neobarroco Welles, para quien “los imposibles pertenecen al mismo mundo”, con lo que “la narración cesa de ser verídica, de aspirar a lo verdadero para hacerse esencialmente falsificante”, opuesto por tanto a la imagen-tiempo del cine clásico, cuyo realismo obligaba a ser “una narración verídica, en el sentido de que aspira a la verdad aun en la ficción” ([1985] 2007, 173-177). La intrusión del tiempo en el problema de la verdad funda la idea de los imposibles que falsifican un relato y actualizada en la ficción neobarroca posibilita imposibles en un mismo mundo y sus narraciones falsificantes como las de Borges en la literatura y Welles en el cine.

Ya hemos visto que en esa acotada parcela del cine moderno que ocupa el cine de Welles y los demás neobarrocos, la descripción de la imagen-cristal podía llegar a la indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario o intercambiabilidad entre la imagen especular y la escena que refleja. La narración falsificante que corresponde a esa duplicación indiscernible da un paso más y plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso, o sea, a la duplicación indiscernible de la descripción cristalina le corresponde una narración falsificante como confusión o indecisión entre lo verdadero y lo falso; nace así el falsario ya como narrador o ya como personaje de ficción.

Lo falso en tanto potencia artística creadora propone alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso; el falsario es el artista de las situaciones ópticas y sonoras puras (descripción) y del tiempo (narración), es el que fabrica variantes de la imagen cristal y a la vez se juega en la indiscernibilidad/confusión, suscita alternativas indecibles y diferencias inexplicables entre lo que el hombre verídico llama verdadero y falso. El narrador falsario, asimismo, muestra imágenes directas del tiempo (tiempo subjetivo de recuerdos, sueños, alucinaciones), imponiendo así una potencia de lo falso

⁶⁸ Paradoja que ya Aristóteles mostró que dependía de la verdad del tiempo, y la noción de verdad es puesta a depender del ahora o del mañana, del tiempo en que se considere la posibilidad de una batalla naval, por ejemplo, porque lo que es visto hoy como verdadero puede mañana ser visto como falso y, por consiguiente, el pasado no era necesariamente verdadero.

como adecuada al tiempo, y una oposición a cualquier forma de lo verdadero. Y el primer falsario fue Welles, el neobarroco que desprendió una imagen-tiempo directa, y hace que la imagen pase bajo las potencias de lo falso porque todas sus películas se juegan en el terreno de las apariencias y engaños, como cuando Kane se inventa una cantante de ópera que no existe, o cuando desde su periódico inventa verdades inexistentes en *Ciudadano Kane*. La potencia de lo falso alcanza su cumbre con *Fraude (F For Fake, 1973)* con la que Welles inventa el falso documental, o una mentira vestida de verdad, o una cadena de falsedades que desacreditan la verdad. Por eso, insiste Deleuze, “Hay un nietzscheísmo de Welles, como si volviera a pasar por los puntos de la crítica de la verdad en Nietzsche: el ‘mundo verdadero’ no existe, y si existiera sería inaccesible, inevocable, y si fuera evocable sería inútil, superfluo” ([1989] 2007, 185). Estimamos que dicho nietzscheísmo, como crítica de la verdad, es perfectamente aplicable a Jodorowsky, él mismo psicomago y prestidigitador, pero a la vez creador de imágenes en las que lo falso actúa como el principio que guía la vida trágicamente ilusoria de un asesino en serie que mata a mujeres jóvenes porque cree que así se lo ordena su madre (que vive con él); falsario porque solo en el clímax al espectador (y al personaje) le es revelado que Concha es una pura ilusión.

Fénix es el mago e hipnotizador, el ilusionista que engaña y vive engañado, arrastrado por las potencias de lo falso, y como mago e hipnotizador pertenece a una muy concreta tradición de personajes falsarios de la historia de la ficción, que además gozan del talento para transformarse o travestirse; travestirse porque ‘Yo es otro’ barroco ha reemplazado a ‘Yo=Yo’ del realismo. Ya hemos observado cómo Fénix pasa de enfermo mental a mago, a asesino serial, a hombre invisible, a hijo mimado, todos bajo el patrón de “Yo es madre”. El falsario es, pues, inseparable de una cadena de falsarios en los cuales se metamorfosea; falsarios cuya cadena, nos recuerda Deleuze, está ya detallada en *Zaratustra* de Nietzsche y en *El hombre de confianza y sus máscaras* de Melville:

Uno expone el ‘grito múltiple’ del hombre superior que pasa por el adivino, los dos reyes, el hombre de la sanguijuela, *el mago*, el último papa, el hombre más feo, el mendigo voluntario y la sombra: todos falsarios. La otra expone una serie de falsarios que comprende un albino mudo, un negro lisiado, un hombre de luto, un hombre de gris, un hombre de gorra, un hombre del registro, un doctor en hierbas, hasta el cosmopolita de excéntrico vestido, *el gran hipnotizador*, el ‘crápula metafísico’, cada uno metamorfoseándose en el otro, confrontándose todos con ‘hombres verídicos’ no menos falsarios que ellos. ([1989] 2007, 181; énfasis añadido)

A la lista de falsarios podría muy bien entrar don Quijote como su patrón, y otros personajes de *El Quijote* cervantino o los shakesperianos de *Sueño de una noche de*

verano, y extenderse a todos los personajes que se metamorfosean en nuestras películas, y entra Fénix con todo derecho –mago, asesino e hipnotizador y, por tanto, miembro de las potencias de lo falso–; pertenecerían a esta cadena de falsarios también los personajes confundidos o que han perdido las referencias entre verdadero/falso, su referente es, como hemos adelantado, don Quijote.

Desde el plano de la ética, ya hemos visto que el hombre verídico no quiere otra cosa que juzgar la vida, que erige un valor superior, el bien, en nombre del cual podrá juzgar, porque ve en la vida un mal, una falla que hay que expiar: la verdad se origina en la noción de lo moral y en la noción del bien. Welles crea en sus películas esos seres humanos que pretenden la verdad: Kane, Yago, Arkadin o Vargas y Quinlan quienes, aunque mienten, son “impotentes omnipotentes”, todos ellos “hombres de venganza”, hombres del resentimiento, suspenden el juicio o lo complican: “En Welles, el sistema de juicio se vuelve definitivamente imposible, incluso y sobre todo para el espectador [...] no cesa de construir personajes injuzgables y que no tienen que ser juzgados, que se sustraen a todo juicio posible” ([1985] 2007, 188) y todo esto para preguntarnos si Fénix puede ser juzgado por lo que ha hecho.

Deleuze, invocando a Nietzsche, habla no solo de los hombres verídicos y del resentimiento que quieren juzgar la vida, sino del hombre enfermo de sí mismo:

Detrás del hombre verídico, que juzga la vida desde el punto de vista de valores presuntamente más elevados, está el hombre enfermo, ‘el enfermo de sí mismo’, que juzga la vida desde la enfermedad, de su degeneración y agotamiento. Y quizás este es mejor que el hombre verídico porque la vida enferma es todavía vida, ella opondrá la muerte a la vida más que oponerle ‘valores superiores.’ ([1985] 2007, 190)

Fénix juzga y actúa desde su enfermedad, desde su degeneración, pero la vida enferma todavía es vida. *Santa sangre*, con ese final en que la policía llega a arrestar al asesino, nos deja a nosotros espectadores el compromiso de escapar al sistema del juicio y no juzgar sino evaluar porque a lo largo del filme nos ha puesto de lado de la enfermedad, de la vida enferma; ciertamente, los crímenes deben ser repudiados, pero son éticamente evaluados “por lo que han conservado de vida”:

[N]o se trata de juzgar la vida en nombre de una instancia superior que sería el bien, lo verdadero; se trata, por el contrario, de evaluar el ser, la acción, la pasión, el valor, cualesquiera que sean, en función de la vida que implican. El afecto como evaluación inmanente en lugar del juicio como valor trascendente: ‘yo amo o yo detesto’ en lugar de ‘yo juzgo.’ ([1985] 2007, 191)

Podemos detestar los crímenes de Fénix, como la pederastia del cura de la *Pasión de Michelangelo*, pero evaluamos su acción en función de la vida de la que resultan. Deleuze, siguiendo a Nietzsche, deja claro que, si suspendemos del sistema de juicio, si suspendemos la moral del bien y el mal, no significa que no haya lo bueno y lo malo, lo noble y lo vil:

Nietzsche, que sustituía el juicio por el afecto, prevenía a sus lectores: ‘más allá del bien y del mal’ no significa al menos ‘más allá de lo bueno y de lo malo’. Lo malo es la vida agotada, degenerada que es mucho más terrible, capaz de propagarse. Pero lo bueno es la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ella una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas ‘posibilidades’. Es cierto que no hay más verdad en una que en otra; no hay sino devenir, y el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia. Pero existe lo bueno y existe lo malo, es decir, lo noble y lo vil [...] Y no hay duda de que el devenir es siempre inocente, *incluso en el crimen*, incluso en la vida agotada por lo mismo que es aún un devenir. ([1985] 2007, 191-192; énfasis añadido).

Considerando lo bueno y la vida ascendente, llegamos a establecer la inocencia de la vida y su devenir, incluso en la vida enferma y agotada, “incluso en el crimen”. Desde esta perspectiva, Fénix, con su vida agotada y enferma, está en las antípodas de la nobleza, es un canalla, un vil, pero evaluamos y no lo juzgamos; está en las antípodas de Falstaf y don Quijote, pero no lo sometemos al tribunal del juicio moral. El nietzscheísmo vital y del devenir está también en Jodorowsky y acaso en todos los creadores del neobarroco falsario cinematográfico.

La historia contada por *Santa Sangre* posee la riqueza de plantearnos otro problema relacionado con el orden político. Supuesto el hecho de que su trama dramatiza asuntos de orden familiar con profundos rebotes de orden psicológico, con un guion muy ceñido a la narrativa psicoanalítica, como hemos tratado de demostrar, todo indicaría que la película no tendría nada que ver con el orden público ni con la política, que su poética estaría ligada a lo intimista y privado. En el ensayo “La fase neobarroca del Nuevo Cine latinoamericano”, Paul A. Schroeder Rodríguez no nombra a *Santa Sangre* (1989), aunque sí incluye de pasada a la *Montaña sagrada* (1972), película decididamente esotérica e iniciática y, en consecuencia, en las antípodas del sesgo marxista del corpus analizado por el ensayista. Justamente, el guion de *Santa sangre* es aparentemente por entero deudor de la lógica psicoanalítica del trauma primordial, del triángulo edípico y del fantasma individual, al que no le falta ningún elemento de la novela familiar freudiana. Todo este dispositivo psicológico imposibilitaría aperturas hacia el contexto, el relato

político, social e histórico. El rol activo y determinante del fantasma materno haría suponer que la película no abandona el acotado e idealista “familiarismo” del psicoanálisis. Y como buena parte del filme ocurre en la cabeza del protagonista por vía de recuerdos, sueños nocturnos y ensoñaciones, una interpretación de su expresión alegórica intimista y personal se impone necesariamente. Aquí proponemos un complemento político.

Efectivamente, *Santa sangre* es una película política, social e histórica, aunque no dramatice directamente temas o acciones políticas ni relaciones sociales a la manera marxista de sus coetáneas del Nuevo Cine de los sesenta y setenta. En apariencia, *Santa sangre* no pasa de una puesta en escena de la novela familiar “papá-mamá-yo” y por eso distanciada de la máquina social-deseante –que Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo* [(1972) 1985] llaman los agentes colectivos del campo social– del fantasma de grupo y la productividad de un inconsciente cuyo deseo está cargado del mecanismo social. Por tanto, para llevar a cabo una lectura de la política, lo social y lo histórico en el filme es necesario ajustar el psicoanálisis para determinar los elementos del relato colectivo.

En efecto, Deleuze y Guattari en la obra anunciada critican el imperialismo de Edipo, convertido en “una especie de símbolo católico universal, más allá de todas las modalidades imaginarias” [(1972) 1985, 58]; critican el idealismo y reduccionismo que involucra el drama familiar del triángulo edípico freudiano, que ignora la “confrontación directa entre esta producción deseante y la producción social, entre las formaciones sintomatológicas y las formaciones colectivas” [(1972) 1985, 60]. Corregir al psicoanálisis, supone volver por “las relaciones llamadas preedípicas en el niño, exoedípicas en el psicótico, paraedípicas en otros” [(1972) 1985, 57], y se debe incluir en el análisis aquello que queda por fuera del triángulo edípico. La propuesta de los dos autores es el esquizoanálisis, una psicología historicista y materialista que implica superar al “Edipo, estructural tanto como imaginario”, para llegar a “algo distinto que todos los Edipos aplastan y reprimen [...] las máquinas del deseo que ya no se dejan reducir ni a la estructura ni a las personas, y que constituyen lo real en sí mismo, más allá o más acá tanto de lo simbólico como de lo imaginario”. Esas máquinas permiten esquizofrenizar el campo del inconsciente y el campo social histórico, “de forma que se haga saltar la picota de Edipo, y se recobre en todo lugar la fuerza de las producciones deseantes, y se reanuden en el mismo Real los lazos de la máquina analítica, del deseo y la producción” [(1972) 1985, 58 y 59]. Entonces, se debe expandir el análisis hacia el mundo social, sacarlo del

drama mítico y llevarlo al terreno de la producción histórica, y establecer pasajes entre los dos mundos.

Llevando al terreno de la interpretación alegórica, la mirada esquizoanalítica significa ejecutar otro *plegamiento* entre la alegoría pública y la privada, lo que ya fue planteado por el mismo Deleuze en *La imagen-tiempo*, en el capítulo “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento”, cuando reflexiona sobre el cine moderno de las periferias y el problema de la relación político-privado. En ese texto, Deleuze constata que Kafka ya había sostenido que en la literatura menor “el asunto privado era inmediatamente político y ‘traía aparejado un veredicto de vida o de muerte’”, y luego resume “es verdad que en las grandes naciones, la familia, la pareja, el individuo mismo llevan sus propios asuntos, aunque estos expresan necesariamente las contradicciones y problemas sociales o padezcan directamente sus efectos” ([1985] 2007, 288). Es así que el mundo social, político e histórico entra necesariamente al mundo privado y esa continuidad se ve más plenamente en el cine periférico, en el que lo privado siempre se tiñe con lo público y la historia colectiva se mezcla con la historia familiar y privada.

En *Santa sangre*, Jodorowsky abre el campo a los agentes colectivos y los fantasmas de grupo. La familia y el individuo reciben necesariamente las contradicciones y problemas sociales o padecen directamente sus efectos y el filme dramatiza esos problemas y contradicciones. Esta sería la política del cine neobarroco ya no marxista, que no dice pueblo, que critica y pone en crisis, pero ya no desde las consignas de revolución, nacionalismo y antiimperialismo. Consignamos tres aspectos, entre varios posibles de este giro: la presencia del gringo como dueño del circo, la secta de la Santa sangre y la destrucción de su templo y el lanzamiento del elefante muerto a un basural, cadáver sobre el que se arrojan cientos de niños y jóvenes hambrientos.

El retrato del gringo no es nada favorable: alcohólico, haragán, mal padre, sospechoso de haber matado a una mujer en EE. UU., todo lo contrario de la imagen del ciudadano blanco, educado, propietario, creyente y respetuoso de la ley. Su personaje supone una personificación alegórica que critica porque está riñida con el modelo que debería sustentar al imperialista y guerrero que tanto combatió el Nuevo Cine latinoamericano. Jodorowsky, casi sin llamar la atención, en *Orgo* ha figurado a la verdadera bestia rubia.

El templo de la secta llamada Santa Sangre alegoriza lo que pasa hoy en el mundo laico y religioso. Por una parte, hay allí una crítica al recrudescimiento del

sectarismo religioso y sus delirantes excesos como a la cerrada oficialidad eclesial, pues los dos segmentos, sectas y oficialidad de la cristiandad católica, resultan igualmente dogmáticos e irreconciliables en lo tocante a la verdad revelada, su moral y las imágenes dignas de culto; que es el mismo problema de la fe ciega enfrentada a la dogmática oficial que detectamos en *La pasión de Michelangelo*. Pero Jodorowsky ahora da un paso más y asesta un golpe certero al machismo eclesial cuando frente a su hagiografía y sacerdocio históricamente masculinos propone que sus personajes adoren a una joven laica, víctima de la violencia sexual masculina y, para más, la autoridad que gobierna la secta es una sacerdotisa. Como correlato, quien ordena el derribo del templo, aliado con el propietario del predio en que las fieles lo han levantado, es un arzobispo, cabeza vigilante y ejecutora de la censura, así como de los dogmas de fe y la intolerancia de los hombres de la verdad revelada que se arrogan el rol de jueces.

La tercera dramatización que nos interesa es la de los niños del basurero. Una vez que el cortejo fúnebre ha llegado al lugar del entierro, nos percatamos de que hemos llegado a un inmenso vertedero de basura, sigilosamente vigilado por cientos de niños y jóvenes que han sido cubiertos de un polvo blanco. Cuando el enorme sarcófago por fin llega al fondo de la cañada y se despedaza, la masa de hambrientos se precipita y entre gritos procede a destazar el cadáver y a repartírselo. Las poderosas imágenes con que Jodorowsky narra este funeral/carnicería señalan de forma alegórica la injusticia y pobreza de nuestras sociedades, o mejor, la carencia artificial que instaura la máquina capitalista, artificialismo eje de su mecanismo acumulador.

Junto a estos giros francamente críticos y políticos, *Santa sangre* también entabla diálogos con la cultura popular, puesto que en la película se desliza una fuerte impronta melodramática de un amor nacido en la niñez, que queda trágicamente trunco, pero que finalmente se realiza con final feliz y redención *in extremis*. La música actúa protagónicamente no solo para ilustrar, sino para intensificar y dilatar esos afectos. La forma canción (bolero, ranchera) se usa con profusión en la película, ya que su formato concentra toda una historia de amores sufridos y desgarrados en más o menos tres minutos. Posiblemente esas melodías del cancionero mexicano, colocadas justo en los momentos climáticos, cumplan también la función de una imagen-cristal melodramática que duplica y prolonga el intenso drama de amores infaustos y excesivos de la diégesis.

4. Yo, la peor de todas (1989) y el neobarroco conventual

La siguiente película de nuestro corpus neobarroco mantiene igualmente ciertos rasgos del realismo clasicista de un guion clásico aristotélico, con un conflicto central y una resolución climática, pero presenta discontinuidades dado que en su estructura aparecen bifurcaciones del tiempo subjetivo del cine moderno y duplicaciones de la imagen-cristal propiamente neobarrocas. Fue realizada por una directora argentina a partir de un texto escrito por un ensayista y poeta mexicano. En efecto, *Yo, la peor de todas* (1989), de María Luisa Bemberg, basa su guion en el ensayo de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de Cruz o Las trampas de la fe* (1982). El guion fue preparado por la directora y su coguionista, Antonio Larreta, y no supone una adaptación, en el sentido habitual del término de “transponer una forma de expresión a otra” (Vanoye 1996, 126), o el llevar a los códigos de imágenes y sonidos el drama de unos personajes que originalmente vivieron en la diégesis de un texto literario, como ocurre en *Mansión de Araucaíma*, película que nació de una novela de Álvaro Mutis. En el trabajo de transposición que llevaron a cabo los guionistas argentinos hay algunos aspectos que resaltar relacionados con la estética barroca tanto en los contenidos de la historia como en la resolución formal de su discurso.

El libro de Paz es un ensayo de corte histórico, con mucha información documentada sobre la época y la vida de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y ofrece un material historiográfico y biográfico suficiente para armar un guion sobre uno de los personajes femeninos más importantes de la poesía del continente. El libro de Paz implica, como anuncia en el prólogo, “simultáneamente, un estudio del tiempo en que ella vivió y una reflexión sobre su vida y su obra. Historia, biografía y crítica literaria” ([1982] 2010, 12). Los componentes historiográfico y biográfico sirvieron de material base que fue remodelado por las exigencias del formato guion y duración de la película. Los guionistas debieron proceder, como indica Vanoye, por corte y supresión de “episodios, personajes, descripciones, intrusiones del autor, etc.”, presentes en el original, lo que implica “abreviar, sintetizar, amalgamar” por medio de dos operaciones fundamentales de todo traslado y reelaboración: “concentración de personajes y el atajo dramático” (1996, 127). Bemberg y Larreta recorrieron este camino de concentración y atajo para llevar al mundo fílmico la dilatada historia crítica que cuenta Paz en un texto de cerca de 650 páginas hasta obtener un comprimido guion narrativo de tres actos en un filme de 117’, marcado por la acumulación escenográfica, bifurcaciones y duplicaciones. Como se podrá colegir, tal concentración de personajes y el atajo dramático sugieren mucha libertad creativa de

los cineastas, lo que se aprecia más nítidamente en la toma de posición respecto a ciertos temas sensibles de la biografía de Juana.

En este tipo de adaptación o libre interpretación, con un amplio margen para maniobrar dramática y conceptualmente, se puede detectar un primer tópico neobarroco. Para comenzar, la lectura que han hecho los guionistas nos coloca bajo del horizonte de la parodia o intertextualidad tal como concibe Sarduy esos dos conceptos:

El carácter polifónico, estereofónico [...] de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no. Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentará, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. ([1972] 1999, 1394)

Todo código barroco, literario o no, implica una red de conexiones muy concretas; así debemos entender la relación entre el libro *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe* y la película *Yo, la peor de todas*. La serie de préstamos que toma el guion del libro y la serie de amplificaciones y añadiduras permiten lograr un filme neobarroco a partir de un ensayo argumentativo e historiográfico.

En este orden, pero ya en el campo de la teoría cinematográfica, anotemos que Deleuze, dentro de la noción general imagen-cristal, incluye al relato de la historia como otra forma en que una imagen virtual duplica a una actual. Para Deleuze, el segundo Visconti, ya no el neorrealista de *La terra trema* (1948) o de *Rocco y sus hermanos* (1960), sino del neobarroco y su firme espíritu crítico, devino un gran constructor de “cristales en descomposición” de las clases altas europeas, ya como “cristal sintético” de grandes escenarios o composiciones aristocráticas o burguesas de *Senso* (1954), o como cristales en descomposición, hundimiento u opacificación de *La caída de los dioses* (1969). Esos dramas poseen como fondo un evento histórico, ya que “las guerras, las conquistas de las nuevas potencias, el ascenso de los nuevos ricos” funcionan como metadiégesis del drama de familias e individuos: “la historia no se confunde con la descomposición interna del cristal, es un factor autónomo que vale por sí mismo y al que Visconti unas veces concede espléndidas imágenes” ([1985] 2007, 131). Es notable la propiedad del hecho histórico de penetrar en la ficción, pero reclamando un espacio autónomo como doble fondo metadieético (cristalino) del filme. A partir de esta intertextualidad duplicante que posibilita el relato histórico, *Yo, la peor de todas* desarrolla las marcas dramáticas y visuales que demandó la reconstrucción del personaje y su contexto histórico que, para más complicación, vivió en el siglo barroco y fue una

mujer. La ambientación barroca va a acoger el drama del ascenso y la caída de una protagonista (la descomposición) cuya vida privada se vio condicionada por sus relaciones tanto con la corte como con la Iglesia de la Nueva España, lugares de la potencia y la gloria barrocas.

¿Por qué filmar una película sobre Sor Juana? Para responder a esta interrogante es necesario anticipar que María Luisa Bemberg fue una feminista militante, a pesar de que, como informa Nelson Carro, había nacido “en el seno de una familia acomodada, no solo económica sino también políticamente” y, por tanto, como Visconti,⁶⁹ “tenía muchas cosas que decir” sobre su clase (2013, 121). Bemberg contaba con una sólida formación teatral. Había estudiado teatro en el Actor’s Studio norteamericano, lo que la condujo a un conocimiento más global sobre el estado de su cultura y de la condición femenina, que la impulsaría a fundar, a finales de los años 60, la Unión Feminista Argentina. La mujer o lo femenino, consecuentemente, va a estar en el punto de mira de sus primeros trabajos cinematográficos, los cortos: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978) y en sus seis largometrajes, como guionista de *Crónica de una mujer* (1971) y como directora de *Momentos* (1980), *Señora de nadie* (1982), obras que, como ve Nelsson Carro, “le permitieron abordar otros casos de mujeres que [...] huían de la rutina y el aburrimiento del matrimonio” (2013, 122); vinieron luego *Camila* (1984), que cuenta la aventura amorosa entre la joven burguesa Camila O’Gorman y el sacerdote Wladislao Gutiérrez ocurrida en la Argentina de inicios del siglo XIX; *Miss Mary* (1986), sobre el puritano mundo rural (acomodado) argentino, visto críticamente a través de una frígida y rígida institutriz inglesa. Vendría luego *Yo, la peor de todas* (1990), y cierra con *De eso no se habla* (1993), sobre la extrema diferencia de vida de una joven enana que no puede insertarse en el mundo normal.

Lo dicho anteriormente grafica la poética y la política de una directora que se planteó el proyecto de dramatizar la situación de la mujer latinoamericana en los setenta y ochenta, intención feminista que se consolidó en los años de la posdictadura (1976-1984). Por ello, el personaje histórico de Sor Juan Inés de la Cruz resultaba un

⁶⁹ Visconti perteneció a una de las familias de la más alta nobleza lombarda, pero, paradójicamente, llegó a ser militante del partido comunista italiano y miembro activo del neorrealismo que exploró las miserias y grandezas del pueblo pobre italiano. Dedicó la segunda parte de su obra, desde los años sesenta, a “denunciar la subversión y la vileza de la burguesía que espera, que prepara un cataclismo neofascista” (Caparrós Lera 1994, 342). Su origen burgués y la correlativa denuncia de la “descomposición” de su clase crea evidentes paralelismos entre la obra de Visconti (anticatólico y antifascista) y Bemberg (anticatólica y antidictadura), además de su expresa intención neobarroca.

referente singular, no solo para Argentina, sino para la cultura continental. Su vida, su obra y su época (siglo XVII) eran ideales para ser retomados en el contexto de las luchas feministas de aquellos años; luchas que estuvieron alejadas de las proclamas marxistas del pueblo, revolución y antiimperialismo del Nuevo Cine.

Ya hemos apuntado antes que Paul Schroeder Rodríguez, en su ensayo, “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”, plantea la tesis de que existe un “neobarroco en la periferia” que tendería “a representar a los marginados en el centro de la narrativa o de la composición visual, de tal forma que las jerarquías sociales, en lugar de ser reforzadas simbólicamente, son invertidas, desestabilizadas, o simplemente borradas en un exceso de significantes (2011, 20). El problema con esa tesis es que entre los marginados que retrata ese neobarroco en la periferia no asoman las mujeres ni las luchas feministas y, por consiguiente, tampoco aparece la película *Yo, la peor de todas*.⁷⁰ La explicación de esa marginación es de tipo político porque lo que marcaría a la fase neobarroca de Nuevo Cine es “el compromiso inquebrantable de sus cineastas con la articulación y afirmación de una identidad cultural políticamente revolucionaria [...] por vía de la metaficción neobarroca en los 70 y 80” (2011, 16) que fue marxista y revolucionaria, lo que evidentemente dejaba fuera a varios directores y películas de nuestro corpus de estudio, entre ellos a la de María Luisa Bemberg, políticas y críticas de manera distinta.

Bemberg pertenecía a la otra orilla, la que Getino y Solanas bautizaron como “el segundo cine” en su conocido manifiesto de 1969: *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*; segundo cine al que, como al “primer cine” (el hollywoodense, acusado de colonialista), le reprochaban su neocolonialismo, intelectualismo, ensimismamiento y reformismo, en el sentido de que ciertos “Intelectuales y artistas han marchado comúnmente a la cola de las luchas populares, cuando no enfrentados a ellas” (1969, IV). Ocurre que, desde Torre Nilsson hasta Leonardo Favio, argentinos ambos de los años cincuenta y sesenta, se receptan las proclamas cinematográficas de la Nueva Ola francesa (de independencia y la teoría de autor) y aspectos de la modernidad de Welles, en consecuencia, esas películas aparecían

⁷⁰ Es cierto que Schroeder Rodríguez insiste en la dimensión política de Frida Kahlo y la película que Paul Leduc produce sobre ella, *Frida, naturaleza viva* (1983), pues “produce así una imagen-tiempo neobarroca donde la artista adquiere estatus alegórico de una sociedad civil marginalizada que lucha por superar los dolorosos traumas a los que fue sometida por los gobiernos autoritarios de los 70 y 80” (2011, 22). Personaje y película, al parecer, serían políticas en la medida en que son marxistas y de izquierdas y, aunque algo expresan sobre la condición femenina, bisexual y discapacitada de Kahlo, no son calificados como aspectos de un activismo político.

como la cara oculta (secundaria) del “tercer cine” o películas filomarxistas del Nuevo Cine argentino, puesto que proponían una poética más inclinada al autorismo y al intimismo. Para graficar mejor el contraste con el segundo cine de Torre Nilsson, Favio y Bemberg, y el tercer cine, anotemos que Nelson Pereira dos Santos rueda *Rio 40 grados* en 1956 y Fernando Birri, *Tire dié* en 1958 y *Los inundados* en 1961, que son las películas que conformaron la base del Nuevo Cine latinoamericano militante, correlato cinematográfico de la revolución cubana de 1959. Nuevo Cine que, como insiste Schroeder Rodríguez, daría su giro neobarroco con películas como *Bye Bye Barsil* (1980), de Carlos Diegues, o *Frida, naturaleza viva* (1989), de Paul Leduc. Pero antes, como vamos demostrando, hubo otras películas neobarrocas (las de nuestro corpus), que también fueron la otra orilla del cine latinoamericano de esa turbulenta época.

Contrarios a la posición de Getino y Solanas, y también a la de Schroeder Rodríguez, nosotros planteamos que no toda política debe ser marxista ni anticolonialista ni nacionalista ni populista. Y la prueba es que *Yo, la peor de todas* es una película que tanto en su tema como en su forma es capaz de conjugar la poética con la política, pues a través del uso de estrategias neobarrocas de representación cuenta a la vez la vida íntima de Sor Juana y sus combates contra el poder clerical. En efecto, Bemberg, al igual que sus antecesores –Torre Nilsson, Ayala, Murúa o Favio– emprendieron un intimismo y autoritarismo muy latinoamericano, una mezcla sutil de temáticas de lo privado y lo público. La mejor muestra de esa intersección es *La casa del ángel* (1959), de Torre Nilsson, película que critica ácidamente el puritanismo religioso que afecta la vida privada de una adolescente, así como la corrupción de la clase política argentina; y por consiguiente es clave para entender la Nueva Ola argentina, las películas de María Luisa Bemberg, y particularmente *Yo, la peor de todas*.

Entre la revolución cubana y la ola de dictaduras del Cono Sur de los años setenta y ochenta están los agitados años sesenta, marcados por los ideales de la contracultura, el hippismo y el Mayo 68, norteamericanos y europeos, que significarían la aparición de nuevas subjetividades, una de ellas fue el reposicionamiento feminista. Esta expansión feminista, por supuesto, recalca en América Latina y, consecuentemente, aparecen las primeras cineastas mujeres latinoamericanas: Margot Benacerraf en Venezuela, María Novaro en México, Marta Rodríguez en Colombia y María Luisa Bemberg, en Argentina. Y aparecen fuertes personajes femeninos contruidos ahora sí por mujeres, como lo demuestra la novelista y guionista argentina Beatriz Guido, esposa y guionista de

Leopoldo Torre Nilsson. Uno de esos personajes fuertes es *Camila* (1984), película que Bermberg realiza justo a la salida de la dictadura. En esa película existe, además, otro elemento significativo que ya estuvo en *La casa del ángel*, de Torre Nilsson y que va a regresar en *Yo, la peor de todas*: la crítica al puritanismo y el señalamiento de que el origen del machismo latinoamericano es el catolicismo porque frente a la dogmática del ideal ascético, *Camila* postula la inevitabilidad del deseo y el amor en el seno mismo de la institución religiosa. Con *Yo, la peor de todas* (1990), Bermberg va a la raíz, al pasado histórico, y a través de dramatizar y oponer el saber a la creencia, el deseo al poder efectúa uno de los más importantes manifiestos contra el ideal ascético cristiano y su ya antigua cultura (de la tristeza) masculina. Esta fue la política de la poética de nuestra realizadora.

Los planos de establecimiento de *Yo, la peor de todas* sirven para mostrar –como es regla en una película que todavía muestra componentes de la estructura clásica y realista– el estado de placidez cotidiana del personaje, antes del primer giro y la consecuente caída en la grieta espacio-temporal del conflicto o “fisura del mundo tranquilo” que “arrastra al personaje hacia la historia” narrada (Carrrière y Bonitzer 2004, 125) y lo coloca en el universo dramático que se desarrolla durante el filme hasta alcanzar la redención o acabamiento final. Los planos iniciales del virrey y el arzobispo de México, luego del convento y la serena alegría que allí reina, y finalmente de la biblioteca en la que estudia la poeta, pintan el estado cotidiano antes de la fisura en la que entrará hasta su derrota final: el paraíso antes de la cultura de la tristeza. Pero antes, dramáticamente, quedan prefiguradas las esferas en las que va a moverse el personaje: los lugares del poder de la vida conventual y la intimidad de sus estudios y escritura. Muy pronto, nos enteramos que, más allá de ser reconocida y apreciada por los círculos en los que vive, a Juana también le han ido creciendo poderosas resistencias tanto dentro el convento como en el arzobispado, oposición que, dominada por una dogmática estricta, ascética y patriarcal (ultraconservadora y ultramasculina) de la moral del juicio, ve con malos ojos la liberalidad general en que viven Juana y sus joviales compañeras de convento. De esta forma el universo de personajes que rodea a la protagonista se divide en dos partidos irreconciliables en función de cómo miran y reaccionan frente a la personalidad, las lecturas y la escritura de la poeta. De un lado, está el poder eclesial, representado por el arzobispo, que la presiona y vigila por medio de su confesor, quien a la larga se volverá también contra ella, y de otro lado, está la protección de los virreyes que amortigua el asedio y paralelamente posibilita que se estrechen los lazos entre Juana y María Luisa, la virreina. La película también va a desarrollar esta subtrama intimista hasta el punto en

que la admiración mutua llegará a esa zona de indiscernibilidad entre la amistad y el amor. Entonces, el guion opera con un conflicto externo y otro interno del personaje.

El poder político y eclesial alimenta la maquinaria perversa del conflicto externo. El primer acto termina con el ascenso a la dirección del convento del rigorismo ascético y machista y el consecuente fin de la vida monástica vivida hasta ahora como una alegre celebración de la gracia divina inserta en la vida cotidiana. El círculo de persecución a la monja jerónima que escribe poemas sensuales y lascivos a otra mujer se va cerrando, aun por sobre la defensa que los virreyes y el confesor de Juana le profesan, antes de que este último también se vuelva en su contra. Mientras tanto, las relaciones entre Juana y María Luisa se vuelven más intensas hasta que llegan a la escena del cuerpo opulento, el pliegue erótico/religioso, en la que lo único que ocurre es que se besan.

Tres hechos van a precipitar el inicio del fin: la partida de los virreyes a España en 1686, la muerte de la madre de Juana y, más decisiva aún, la *querelle* teológica con el jesuita portugués, Antonio Vieira,⁷¹ en momentos en que el jesuitismo gobierna la Iglesia y no tolera contradictores, menos aún de una mujer. Fruto de esta polémica, expresada en sus conocidas *Carta Atenagórica* (1690) y *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691),⁷² queda expuesta al poder del arzobispo y ahora ya sin la protección de su confesor. Obligada a callar y prohibida de leer y escribir, Juana es destinada al trabajo asistencial a las víctimas de la peste de tifus que asola a México, y finalmente es obligada por su confesor a despojarse de todo lo mundano, a arrepentirse del amor impío que profesó por la virreina y a abjurar de sí misma como estudiosa y escritora. El estado de culpa profunda en el que el sistema moral del juicio la obliga a entrar explica la renuncia y arrepentimiento final resumidos en la frase: “Yo, la peor de todas” que da título a la película. En la coda final, se presenta un pequeño giro de redención: una mínima alegría, cuando la poeta se entera que sus poemas vienen de ser publicados en España.

⁷¹ El jesuita Antonio Vieira (1608-1697) era contrario al barroquismo escritural de tipo cultista-gongorino y partidario del discurso evangelizador “claro y distinto” para la *ecclesia militans* loyolista y, sin embargo, como escritor del siglo XVII, no escapó al barroquismo de la agudeza conceptista, pues sus sermones rebozan de ese espíritu de paradoja barroca que se concretó en el oxímoron literario o lo que Irlemar Chiampi llama “complejos nomenclógicos antitéticos” (2000, 203).

⁷² Sor Juana escribe su *Carta Atenagórica* contra el *Sermón del Mandato* (1650), de Antonio Vieira. La disputa, ciertamente trascendental en tiempos de omnipresencia teológica, giraba en torno a la reciprocidad o no del amor de Cristo hacia los seres humanos. Para Vieira, Cristo amó a los hombres con la sola condición de que se amaran los unos a los otros, sin esperar que lo amasen; Juana era del parecer de que el verdadero don de Cristo fue amar a los seres humanos a la espera de ser correspondido. Véase: Mirla Alcibíades, sel. y pres. 2004. *Polémica. Sor Juana Inés de la Cruz*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Como hemos intentado mostrar en la sinopsis, se trata de una película realista, muy ceñida a los tres actos y dotada de una coda final que prolonga la caída de la protagonista. Pero el gesto moderno que rompe la continuidad es la bifurcación temporal subjetiva que aparece en forma de dos *flashbacks*. La primera bifurcación se estructura con un narrador-narratario, en la que Juana le cuenta a María Luisa acerca de su juventud y pasado amoroso. Esta bifurcación recuerda a las que Welles empleó en *Ciudadano Kane*, como capas de pasado temporal. En esa película, como en las otras de Welles, existe una supremacía del tiempo subjetivo sobre el tiempo objetivo a lo largo del relato y, aunque en *Yo, la peor de todas* esa relación es inversa, sostenemos que las dos bifurcaciones significan ya un giro moderno de la película.

Para corroborar lo dicho, vamos a ver que la segunda bifurcación reviste de especial valor por su carácter moderno de tiempo subjetivo y, más aún, como composición propiamente neobarroca. En ella, Juana, que ha debido ir a atender a su madre moribunda, recuerda un pasaje de su niñez. 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 que cuenta 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) platicando con la niña Juana (hacia el centro 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). Este es el primer asomo de la imposibilidad leibniziana como la coexistencia de “tiempos distintos” (pasado/presente) en una misma escena, que será más profusa aún en las películas del neobarroco lleno. En esta coexistencia imposible de tiempos divergentes se cumple la fórmula general del Neobarroco propuesta por Deleuze en *El pliegue* (1989): “Vendrá el Neobarroco, con su desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo, su irrupción de incompatibilidades en la misma escena, allí donde Sixto viola y no viola a Lucrecia” (1989, 108); es decir, series o mundos/tiempos diferentes en una misma escena, en la que “Fang mata, es matado y no mata ni es matado”, y que en *La imagen-tiempo* de cuatro años antes la plantea bajo la fórmula temporal de una “simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable” ([1985] 2007, 139), allí cuando Fang es niño y Fang es joven y Fang es adulto; cuando Juana niña habla con Juana adulta.

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

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. (1989, 71)

Esto significa que, de los cien planos secuencia de la película boliviana, cuatro se acercan al imposible de Bemberg: 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 al recordado (él mismo). En *La nación clandestina* esa composición compleja muestra al personaje protagonista (Sebastián Mamani), quien desde el primer término (primer plano) “mira” su pasado, que está en segundo término, hacia el fondo. Sanjinés emplea esta composición en 1989, un año antes que Bemberg,⁷³ y 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-conviven) y la vincularidad estrecha entre el hombre y la Naturaleza” (Aimaretti 2015, 132). Bemberg recurre a la misma composición, de plano secuencia y profundidad de campo, pero para contar la vida de una monja en un convento y un recuerdo de su infancia.

En un nuevo ensayo sobre el cine neobarroco titulado “Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco” (2013), Paul Schroeder Rodríguez sostiene que la transición de Sanjinés “de la militancia al neobarroco es menos abrupta y prolongada” (143) porque el cineasta boliviano lentamente fue incorporando componentes barrocos hasta llegar a *La nación clandestina*, su plano secuencia integral y esas composiciones en plano secuencia con profundidad de campo, que para el ensayista implicarían una “inclusividad, donde los bandos opuestos que se enfrentan no se cancelan,

⁷³ Esta convergencia 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.

sino que se reconcilian dentro de una misma secuencia y un mismo encuadre”, y concluye que esa es “la manifestación estética de una cosmovisión neobarroca, una cosmovisión inclusiva de la humanidad” (149). Bemberg, acaso menos pretencioso en su bifurcación de tiempo subjetivo, cuando pone juntas en el mismo plano a la monja adulta con su niñez, actúa quizá más con un gesto preciosista, proliferativo, de virtuosismo visual, y por su neobarroco en el sentido de Sarduy, el de “Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer” (1974, 99). Aunque tampoco podríamos descartar que con una imposibilidad de este tipo el cine alcanza a expresar la nostalgia por la infancia, que a veces está más cerca del presente de lo que parece, a tal punto que casi la podemos tocar y hablar con ella.

Tal composición, destinada a cinematografiar el tiempo, los recuerdos de un personaje, está por tanto enlazada a una de las dos maneras del tiempo subjetivo del que habla Deleuze cuando dice: “Hay por tanto dos maneras de imágenes-tiempo, una basada en el *pasado* y la otra en el *presente*. Cada una de ellas es compleja y vale para el conjunto del tiempo” ([1985] 2007, 135; énfasis añadido). La primera supone la “coexistencia de capas de pasado”, a la manera de *Ciudadano Kane*, de Welles; se distinguen los planos del pasado y los del presente (punto fijo), por tanto, los recuerdos (*flashback*) son asignables a un personaje; el pasado y el presente coexisten en la misma escena, hecho característico de la modernidad cinematográfica. La segunda es la “simultaneidad de puntas de presente” de la imposibilidad, a la manera de *El año pasado en Marienbad*, en la que aparecen juntos en el mismo plano dos tiempos o los personajes en dos edades diferentes (un año de diferencia). El plano de Bemberg que estamos analizando pertenece a esta segunda contracción temporal en presente, pues muestra dos tiempos diferentes.

Gamerro encuentra esta misma convergencia en Borges en tanto procedimientos barroco “porque el encuentro se produce en el cruce entre dos mundos (dos espacios, dos tiempos, dos estados: el joven sueña y el adulto está despierto)”, por ello el cuento “El Otro”, el Borges maduro se encuentra con el Borges joven (2011, 49-50). En el caso de Bemberg, la simultaneidad la resuelve la profundidad de campo, que aquí ya no es un asunto espacial, sino temporal, ya que cada término (escena) corresponde a un tiempo y estado que comparten un mismo escenario; y la inexplicabilidad (desde el punto de vista del relato realista clásico) surge de ver en una misma escena y un mismo plano secuencia a Sor Juana adulta y Sor Juana niña (como en *La nación* se mira a Sebastián adulto y a Sebastián joven). Sanjinés sostiene que estos planos se componen “violentando tiempo y

espacio” (1989),⁷⁴ tornándolo terrible, inexplicable, desde el punto de vista del relato continuo, realista y unidiegético (un tiempo, un espacio) propio del clasicismo.

Entrando ya en la descripción neobarroca, como duplicación de la imagen-cristal y sus variantes, observemos que básicamente hay dos formas de imagen virtual que duplican a una actual de la película: el claroscuro y la metalepsis de teatro dentro del cine. No sería exagerado aseverar que el rasgo visual más importante de la película es el claroscuro, que lo analizamos aquí y no en el acápite del espacio pictórico, debido a su importancia en la película y porque su empleo ha sido una decisión tanto de puesta en escena (de la directora) como de la fotografía (del director de fotografía, Félix Monti) con fines semióticos bastante nítidos. Desde la teoría, Deleuze plantea que el claroscuro es inseparable de la profundidad de campo y el uso del gran angular sirve para poder captar los dos o tres términos en fondo, sin recurrir al enfoque selectivo de lentes de menor alcance. Así, al hablar del claroscuro/profundidad de campo en Welles, explica Deleuze: “El volumen de cada cuerpo desborda un plano y otro, se hunde en la sombra o sale de ella y expresa la relación de este cuerpo con los otros situados delante o detrás: un arte de los volúmenes. El término ‘barroco’ es aquí aplicable” ([1985] 2007, 147). Ese arte barroco de los volúmenes, en el que los cuerpos se vinculan hacia adelante o hacia atrás de los tres términos, ya entrando o saliendo de las luces y la oscuridad, se lateraliza en Bemberg y Monti.

Efectivamente, de principio a fin, esa particular composición de luz y oscuridad será una constante que ya es presentada desde la primera escena del filme. En esta, se muestra un diálogo frente a frente y por ahora amistoso entre las nuevas autoridades recién llegadas al gobierno de Nueva España: el virrey (futuro protector de Juana) y el arzobispo (su rival); la luz se riega por las cabezas y los rostros, quedando todo lo demás presa de la oscuridad. Este encuadre lateralizado (frente a frente) y en plano general, alterna por montaje con primeros planos, en que otra vez solo las cabezas de los personajes están iluminadas. De esta manera lleva el principio de la duplicación cristalina (en tanto pareja real/reflejo) de lo especular al terreno de la luz/oscuridad, y la manera en que estos dos elementos pueden mezclarse o perder sus límites (indiscernibilidad), formando por su cuenta otro pliegue barroco tan artificial y construido como cualquier

⁷⁴ El director Raúl Ruiz va a retomar esta composición en *El tiempo recobrado* (1999), su personal adaptación de la obra de Proust, pero con una complicación más: hacia el final vamos a ver en las mismas escenas (sin plano secuencia y con profundidad de campo) al Marcel niño, joven y ya maduro, o lo que es lo mismo, el presente de pasado, el presente de presente y el pasado de futuro juntos en escena.

otra duplicación neobarroca. En *El pliegue* vuelve a establecerse la raíz barroca del claroscuro, puesto que el “Barroco es inseparable de un nuevo régimen de luz. En primer lugar, la luz y las tinieblas se pueden valorar como 1 y 0, como los dos pisos del mundo separados por una tenue línea de las aguas”, pero enseguida aclara la frase “tenue línea de las aguas”, pues “no se trata de una oposición” ya que entre 1 y 0 Leibniz estableció un sistema de inclusiones expresadas en la fórmula “pliegue según pliegue”. De allí entonces que lo “claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro”. Tintoretto y Caravaggio habrían sido los modelos de esa relatividad de la claridad [...] la inseparabilidad de lo claro y lo oscuro, la desaparición del contorno” ([1989] 2007, 47). Tanto es así que, Sarduy al claroscuro llama “caravaggismo” y su calidad de “indiferenciado” entre lo opaco y lo luminoso (1974, 17). En la primera escena de *Yo, la peor de todas*, se operativiza el claroscuro y se puede notar que entre la sección clara y la oscura no hay un contorno (claro y distinto), sino una continuidad que da lugar a que el contorno de las figuras también se vuelva borroso. La luz aclara el rostro (formando un primer plano difuso) y puede verse que los contornos de esa iluminación son tan tenues que se pliegan o forman una extraña zona de indiscernibilidad entre lo iluminado o lo dejado a oscuras. Por supuesto, se aprecia que el arte de los volúmenes supone un puro artificio barroco, pues no hay justificación escenográfica realista para tal distribución ni continuidad de luz y oscuridad.

Félix Monti, fotógrafo de origen brasileño, llega a esta película luego de sus experiencias con *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, la neobarroca *Sur* (1988), de Fernando Solanas, y la gran producción *Gringo viejo* (1989), de Luis Puenzo. Los personajes de *La pasión de Michelangelo* y *la Mansión de Araucaíma* no pertenecían al siglo XVII y por ello, en términos de cromatismo, la resolución en la paleta de colores es amplia, pero supeditada a las exigencias del realismo y a las duplicaciones de imágenes-cristal. Pero un drama histórico y un personaje del siglo barroco inmediatamente sugiere, en términos cromáticos, el claroscuro porque para Wölfflin, el “concepto de claridad y oscuridad” (sic.) significó el paso de lo absolutamente claro de la pintura clásica a lo relativamente claro (u oscuro) barroco, perceptible en las combinaciones, interposiciones de claridad y oscuridad propio del “confusionismo barroco” ([1915] 1970, 294). Wölfflin coincide con Sarduy en lo del pliegue entre claro y oscuro y su continuidad.

En efecto, Sarduy denominó “caravaggismo” o “supresión general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente”,

supresión/iluminación del objeto que equivale a un giro elíptico en el que habría un “rebajamiento, rechazo hacia lo oscuro del fondo/alzamiento cenital del objeto”, y, citando a Lezama, explica la complementariedad barroca del siglo XVII, textual o poética, entre la luz objetual de Góngora y la noche oscura de San Juan (1974, 67-68). Sarduy coincide parcialmente con Deleuze respecto a la complementariedad o interexpresión del caravaggismo, aunque insiste más en la ocultación de los objetos o parte de ellos en la zona oscura. Deleuze, en términos de iluminación, sostiene que lo claro no deja de estar inmerso en lo oscuro: “el claroscuro llena la mónada según una serie que puede recorrer en los dos sentidos: en un extremo el fondo sombrío, y en otro la luz sellada” (1989, 47-48); doble direccionalidad que, en el cine de Welles, heredero más de la pintura de Velázquez, devendría arte de los volúmenes, gracias al aporte de la profundidad de campo.

Es cierto que del claroscuro pictórico del XVII a la iluminación con luces y sombras del cine hay un largo trecho temporal y tecnológico, que debió pasar por el blanco y negro para arribar al color fotográfico. Pero si hay una conexión entre el caravaggismo del XVII, la iluminación del cine clásico-realista y el claroscuro neobarroco es que todos refieren a escenas en interiores. Y si hay algo que la iluminación clásica realista y la neobarroca del claroscuro cinematográfico comparten es que las dos son “artificios” producidos en estudio. ¿Cuál es la diferencia? Mientras la primera apunta a la claridad y distinción de objetos y personajes en escena por medio del marcado de sus contornos para dar la impresión de realidad, la luz neobarroca del cine nunca recubre la totalidad de la escena porque una parte es colocada en la oscuridad y porque, en el colmo de su calidad de constructo, “exhibe su propia artificialidad apareciendo y desapareciendo sin justificación escenográfica” (Plasseraud 2007, 54), como ocurre en la artificial y exagerada iluminación de la escena de *Ciudadano Kane* en que el periodista entra en una bóveda que guarda documentos personales, un lugar que no posee tantos puntos de luz.⁷⁵

La técnica de iluminación del claroscuro, para la fecha en que fue rodada *Yo, la peor de todas* no era nueva en el cine, venía desde Welles, Renoir, Dreyer y von Stroheim, quienes a su vez habían prolongado la herencia de Caravaggio, Tintoretto y Rembrandt,

⁷⁵ Deleuze explica el origen barroco del claroscuro: “al carecer de hendiduras las mónadas, en cada una hay una luz ‘sellada’, y esta luz se enciende cuando la mónada es *elevada a la razón*, y produce lo blanco por todos los pequeños espejos interiores. Produce lo blanco, pero también produce la sombra” ([1989] 2007, 47; énfasis añadido); el claroscuro pictórico surge de reglas racionales de composición establecidas por el nuevo régimen de luz y de los colores propios del barroco.

pero para marcar diferencias y tomar distancias del expresionismo alemán. En efecto, el juego de luces, oscuridad y “sombras” (que emanan de un cuerpo iluminado) como recurso estético de iluminación con su respectivo sentido dramático estuvo ya en el expresionismo alemán de las décadas de los veinte y treinta. En la poética de aquellas películas, la oscuridad y las sombras estaban plenamente identificadas con las ideas del mal, la muerte, el crimen y la locura. La sombra emanada del cuerpo humano pasó a significar el lado negativo u oculto del ser humano, a veces animal y otras veces demoníaco, siempre destructivo y fatal. El paradigma de ello fue la dupla Dr. Jekyll y el Dr. Hyde de Stevenson, pero actualizado y mirado sobre el fondo de los horrores de la Primera Guerra Mundial, cuyo paradigma en términos de sombras cinematográficas es *Shadows. A Nocturnal Hallucination* (1923) de Arthur Robinson, película en la que las sombras de los personajes más que mostrar sus cuerpos muestran las bajas pasiones que los animan (Gubern [1989] 2000, 138-140). En las décadas de los cincuenta y sesenta, este tipo de iluminación y sus tres elementos (luz, oscuridad y sombras) renace en EE. UU. bajo la marca del Cine negro, en el que, con la composición de sombras alrededor del detective y la *femme fatal*, se pretendía mostrar una sociedad en descomposición, pululante de seres depravados, criminales sádicos, policías y detectives corruptos o incapaces, mujeres fuertes y ambiciosas; luces, oscuridad y sombras. Este cine no estaba exento de alegorizar estados psicológicos.

Con otros autores, el contraste/continuidad entre “luces/oscuridad” se desplaza hacia la interpenetración, cambia su semiosis y se vuelve estrictamente neobarroco: negro para el fondo y luz bañando a los personajes, con los contornos (entre los dos) no muy definidos o borrosos (continuidad del pliegue sobre pliegue). Eisenstein y Welles supieron sacar provecho de esta técnica y su significado nada psicológico en la época del blanco y negro, no referida al estado interno, sino a la situación dramática en que se hallan los personajes y, más todavía, a meras decisiones de composición, de artificio sin justificación escenográfica, como en la ya citada escena de la bóveda de *Ciudadano Kane*. Igualmente, la falta de justificación escenográfica ocurre en la primera escena de la película de Bemberg: no hay explicación del por qué, solo el rostro de los personajes está tan iluminado con la consecutiva degradación de luz hasta el fondo oscuro del decorado.

Yo, la peor de todas vuelve por el claroscuro, pero ya en la era del fílmico en color, en un tiempo en que el pintor, devenido cineasta, Peter Greenaway, había probado dicha técnica en relatos neobarrocos como *El contrato del dibujante* (1982), ambientado en siglo XVII, *Zoo (A Zed and Two Noughts)*, (1985) y *El vientre del arquitecto* (1987), las

dos fotografiadas por el francés Sacha Vierny.⁷⁶ Por tanto, su trabajo evidentemente era conocido por Bemberg y Monti; y lo propio de su película es que el claroscuro no es ocasional, sino que aparece como la composición matriz de la propuesta fotográfica, la que quiere significar el enfrentamiento de fuerzas opuestas, pero a la vez el encuentro, el cruce entre otros opuestos, como ocurre con el pliegue eros/religión.

Otra de las variantes de la imagen-cristal (la virtual especular que duplica a una actual) presentes en *Yo, la peor de todas* es el teatro dentro del cine. Y esto ocurre casi al inicio, cuando el relato desarrolla la etapa arcádica de la monja y su convento, cuando todo es risas, cantos, hermandad, pasiones alegres. Acontece a propósito del estreno de la pieza cómica *Los empeños de una casa* en el patio del convento de las jerónimas. Dado el singular hecho de que esta metalepsis se construye con una obra del personaje protagonista, esta constituiría un tipo muy particular de intertextualidad o cultismo barroco que, por supuesto, recuerda a *El Quijote*, texto rico en cruces y préstamos de textos ajenos, al punto de terminar citándose a sí mismo. Esto ocurre en la película, que aprovecha la obra dramática de su personaje protagónico (poeta y dramaturga), y pone en escena fragmentos de una de sus piezas teatrales. La elección de *Los empeños de una casa* es bastante intencional, debido a que la imagen-cristal barroca propone una imagen virtual que refleja lo que acontece en la diégesis. Pues si estamos en el primer acto, durante la presentación de la vida cotidiana paradisíaca del personaje, el tema y los personajes de *Los empeños de una casa* reflejan ese tiempo jovial y sin tensiones. En esta pieza teatral se dan cita personificaciones alegóricas desvinculadas completamente de la cultura de la tristeza; en ella están la Dicha, la Fortuna, la Diligencia, el Mérito, el Acaso y la Música, para discutir o “Para celebrar cuál es/ de las dichas la mayor” (Sor Juana, 1683, 1-2); al final, la Dicha es coronada por todos. Cuando termina la representación, hay aplausos y celebración. Entre el público están los virreyes, y allí ocurre el primer encuentro entre Juana y la virreina.⁷⁷

Merece indicarse la lectura de poemas o del poema dentro del cine, que la hicimos ya a propósito de los poemas de don Graci, como creación metaléptica de la imagen

⁷⁶ Sacha Vierny inició su carrera con Resnais en *Hiroshima mon amour* (1959) y *El año pasado en Marienbad* (1961), por lo que fue el primer fotógrafo del neobarroco europeo. Para entender su importancia, indiquemos que Vierny años después será el fotógrafo de Raúl Ruiz en *La vocation suspendue* (1971), *L'hypothèse du tableau volé* (1977) y *Les trois couronnes du metelot* (1982).

⁷⁷ *Los empeños de una casa* es también ejemplar en cuando a la alegoresis barroca más de corte tradicional, con una sucesión narrativa y escenificación con personificaciones alegóricas de vicios y virtudes del mundo humano, con un evidente giro teológico y catequizante, en este caso.

cristalina. En el filme esto ocurre en forma de voz *off* de Sor Juana, sonido que transcurre acompañado de imágenes que unas veces ilustran y otras no tanto el universo de segundo nivel que construye un poema. Habíamos señalado el mismo efecto de sinergia o contraste en los poemas adheridos a las paredes de la casona de *La mansión de Aracuaíma* y su vínculo con *El Quijote*, relato en el que tanto en la diégesis (primer nivel) como en la metadiégesis (segundo nivel), se leen varios sonetos o romances,⁷⁸ dado que sus personajes son poetas o escritores. En nuestra película, el poema puede o no ir acompañado de imágenes que repiten o no su contenido, pero que en todo caso ayudan a dar continuidad a la narración, y esto ocurre en el fragmento en que escuchamos (banda de sonido) algunos versos de “Este amoroso tormento” (Este amoroso tormento/ que en mi corazón se ve/ sé que lo siento, y no sé/ la causa por qué lo siento), en la banda de imágenes miramos una sesión de pintura, cuando un artista pinta el retrato en miniatura de la virreina, y es esta la que mientras posa, lee el poema.

Para entrar en el tema del cuerpo opulento, es necesario indicar que la naturaleza del amor entre Sor Juana y María Luisa constituye tema de debate. La temperatura, osadía y exaltación de no pocos poemas de la monja (su poesía de amistad amorosa) han generado diversas y encontradas interpretaciones, desde las más virtuosas a las más erotizadas. Para Octavio Paz, es obvio que esos poemas delatan que Sor Juana conoció el amor o los amores, y que en el “claustro tampoco fue inmune a la pasión, como lo prueba su afecto por María Luisa” ([1982] 2010, 371); el problema se plantea en los alcances o límites de dicho afecto. En el plano de la literatura erótica, no solo los poemas de *Inundación castálida* (colección dedicada a exaltar las virtudes de la virreina María Luisa Paredes de Lara), sino también algunas misivas evidenciarían que Sor Juana conocía bastante bien la tradición de la poesía erótica de Occidente y que entroncó con ella. La explicación del erotismo en la poesía de la monja, según Paz, sería la noción de *fantasma*: urgida por la sensibilidad, la imaginación y su soledad de mujer encerrada, sufrió la aparición de imágenes/fantasma y, como se sabe, las “fantasías eróticas que provoca la aparición del fantasma van casi siempre acompañadas de experiencias físicas”.⁷⁹ ([1982]

⁷⁸ Resulta extraño que Gennette, en la amplia lista de posibilidades metalépticas que propone en *Metalepsis* (2004) tanto para la literatura como para el cine, no haya previsto el uso del poema dentro de otro texto como un procedimiento de metalepsis. Creemos que un poema o su fragmento constituye un universo autónomo y de sentido propio, capaz de dialogar con el texto principal, al que le va a aportar información y sentido, al igual que una pintura, una pieza teatral o un fragmento de cine dentro de la película.

⁷⁹ Véase los capítulos “Religiosos incendios” y “Óyeme con los ojos” del libro *Sor Juana Inés o la Trampas de la fe*, textos en los que Paz formula largas disquisiciones sobre la vida amorosa y erótica de Sor Juana, sin llegar a conclusiones definitivas porque, según Paz, no hay pruebas contundentes.

2010, 382) y solitarias, y es imposible que Sor Juana no las haya conocido, de ahí el título de “Religiosos incendios” que Paz usa para reflexionar al respecto

Para seguir con el tema de los alcances de los afectos de Juana hacia la virreina, habría que preguntarse por las tendencias sáficas de la monja. Paz es más bien cauteloso al respecto, ni la excluye ni la incluye, dado que no hay pruebas, aunque parece que se inclina más a creer que fue una relación amorosa, pero casta, dado el platonismo religioso que atraviesa toda la obra poética de la jerónima, en la que “alude incansablemente a la índole espiritual de su amor” ([1982] 2010, 284). Para el ensayista Darío Puccini:

Hasta las más abstrusas y más ‘inventadas’ fantasías amorosas de Sor Juana se apoyan en un oculto, aunque impetuoso erotismo. Que sale empero a la luz [...] a través de formas inducidas e indirectas, basadas en el neoplatonismo de raíz renacentista, donde el amor suele asumir rostros diversos, a menudo ambiguos, oblicuos, ambivalentes, con ramificaciones que llegan hasta la homosexualidad masculina y femenina. (1999, 135)

Puccini es uno de los autores que se inclina más hacia la posibilidad de una base sáfica como el origen de los poemas de los religiosos incendios que revelan un verdadero *furor eroticus* (1999, 136). Este *furor*, aunque muy contenido y disimulado por las características del erotismo barroco y su tendencia elíptica, supone la tesis que será puesta en escena por *Yo, la peor de todas* de Bemberg, y lo que filia a esta película a lo que venimos llamando el *cuerpo opulento* neobarroco y el retorno persistente, como en las otras películas estudiadas, de esa escena en que aparece el motivo del amor carnal unido al religioso, cuando un personaje del mundo católico es mostrado en una situación erótica.



Figura 5. Plano en claroscuro en que María Luisa besa a Juan. Imagen de *Yo, la peor de todas*

Lo que habría que destacar otra vez en esta escena es la contención o sutileza con la que ha sido filmada y montada, que elide la mostración abierta y descarnada del cuerpo

desnudo; elisión u ocultación que va siendo una de las marcas del cuerpo opulento neobarroco. En esa escena, cuya imagen se puede ver en la figura 5, fotografiada en claroscuro y en plano secuencia, María Luisa, que ya ha “cortejado” a Juana y obtenido poéticas respuestas (incluso le ha hecho una pequeña escena de celos), en el intento de conocer más a fondo quién es realmente su adorada amiga (¿Cómo es Juana consigo misma? –Le pregunta.), se le acerca por la espalda y le “ordena” sacarse el velo. Juana, con movimientos que claramente sugieren un tímido desnudamiento, se lo saca lentamente hasta mostrar su toca. Pero María Luisa quiere más, y nuevamente le “ordena” quitarse “todo” (la toca), como amante que sabe de desnudamientos e impone a su amada el despojamiento. Juana, siempre temerosa, obedece y muestra su cabellera. Entonces, María Luisa se le acerca, la acaricia y le dice “esta Juana es mía”, y la besa en los labios, con un beso rápido y sutil, y en voz baja le dice: –Para recordar. Juana se ve radiante y sorprendida. Luego vemos a Juana sola, que busca entre sus libros y halla el relicario que la virreina le ha regalado escenas atrás y se lo pone. Cuerpo opulento de un cuerpo seglar y un cuerpo religioso en un acto amoroso que no recurre al desnudamiento porque, como venimos diciendo, en el barroco y su modelo textil, el vestuario y sus drapeados son los que expresan la intensidad de la fuerza espiritual que afecta a la carne. Apreciando a los personajes y su contexto, es un gesto neobarroco de la directora el haber procedido por elipsis y sugerencias y no por el desnudo ni la exhibición de los cuerpos como en el caso del cine realista, sino mantenerlos allí, bajo la tradición de la ola hinchable y tumultuosa del modelo textil barroco. Es la forma neobarroca de aludir el eros del cuerpo opulento, pero a la vez de elidir el acto mismo del amor pasional que atraviesa esos cuerpos: diríase que al cuerpo opulento erotizado y a su naturaleza de pliegue eros/religión se le vuelve difícil escapar a los pliegues textiles.

Indiquemos asimismo que uno de los aspectos más problemáticos que debió tomar en cuenta la realización del filme es que el erotismo de su personaje, además de las restricciones eclesiásticas, tenía que tomar en cuenta la bien marcada concepción de la poeta como un “cuerpo abstracto” y, por tanto, el definirse como “más poeta que monja, más monja que mujer”. La producción no debía perder de vista que el cuerpo, en esta película como en el arte barroco del siglo XVII, está reducido, arrinconado, elidido como cuerpo abstracto. En esta dirección, según Deleuze, el vestuario barroco del siglo XVII “más que traducir los pliegues del cuerpo, rodeará a este con sus pliegues autónomos, siempre multiplicables”; y los mármoles de Bernini serían los que captaron “hasta el infinito pliegues que ya no se explican por el cuerpo, sino por una aventura espiritual

capaz de *iluminarlo*” (1989, 155; énfasis añadido). El diseño y corte de los trajes, tanto de Juana como de María Luisa, se ajustan más a la sobriedad de la moda barroca de las pinturas de Zurbarán y esos sobrios pliegues textiles se destacan por el cuerpo opulento y su eros neobarroco: el modelo textil impone al cuerpo sus pliegues autónomos, pero el cuerpo no desaparece, al contrario, la aventura espiritual de esos pliegues es capaz de “iluminar” a ese cuerpo elidido, que se ve recompensado por tal iluminación. Toda la escena ocurre en la repleta biblioteca de la monja.

Hasta aquí los componentes de la historia y los elementos descriptivos de la imagen-cristal, temas y personajes del filme. En adelante pasamos al discurso y los espacios cinematográficos que han diseñado tanto la dirección como el departamento de arte, en atención a los principios barrocos del sistema luz-espejo-punto de vista-decoración y moda textil barroca. El personaje de Sor Juana brindó a la realización el material biográfico suficiente para adaptarlo a un guion que cuenta su historia, pero el siglo en que vivió planteó exigencias propias de un filme de época, esto es, diseñar todo el ambiente colonial y barroco en el que se iba a desarrollar la acción, adecuar las locaciones como los lugares de la potencia y la gloria del barroco, su sistema luz-espejo-punto de vista-decoración y llenura. Como el barroco no es un arte de estructuras, sino de las texturas y textiles, como es visible en los personajes de Bernini o de Aleijadinho, la realización se asentó en las argucias de la dirección de arte para producir tales texturas y tejidos para la cámara.

Como ya hemos anticipado, la dirección de arte debió proponer un espacio pictórico basado en el principio del claroscuro que, aunque dominante, no es el único. La paleta de colores debía atender a otros espacios, decorados y trajes que demandaban ampliar la cromática, sobre todo en las escenas de inicio, para mostrar la atmósfera jovial que reina en el convento, plenitud que implica un dominio de la claridad impuesta por la luz de exteriores (en que se representa *Los empeños de una casa*) y también en palacio, cuyo lujo presenta otra cara del brillante sistema luz y decoración. Por supuesto, las escenas en el arzobispado (lugar de la cultura de la tristeza y el sistema del juicio moral) tienden a la crudeza o sobriedad realista de tonalidad apagada que se acentúa en el tercer acto, cuando Juana inicia su descenso de la gloria a la aniquilación. Entonces el dominio de los colores apagados y la baja presencia de luz resulta sofocante, apenas liberado por unos débiles “falsos” puntos de luz sobre ciertas porciones del cuerpo de los actores, porque, insistimos, la idea es que la claridad y oscuridad barrocas siempre delatan su

artificialidad, aparecen y desaparecen sin una justificación espacial y posicional de los actores (Plasseraud 2007, 47). Un ejemplo son las escenas en que Juana, que ha dejado ya los hábitos y asiste como enfermera a los pacientes del tifus, en las que todo es sombrío, tenues claridades apenas rebotan sobre su traje blanco, muy sucio debido a sus labores médicas.

El espacio arquitectónico trabajó bajo la divisa de recrear un convento, una corte y una iglesia del México colonial o Nueva España de siglo XVII, pero con una dificultad más que atañe al complejo de contrastes que implica la estética barroca: combinar los espacios y objetos de un convento no necesariamente abundante ni lujoso, sino austero y trabajador, con la efectiva abundancia del lujo o saturación de la corte y el arzobispado. Esta reconstrucción involucra, evidentemente, enlazar con las fuentes arquitectónicas y objetuales del siglo XVII, a fin de diseñar un espacio arquitectónico (escenario, escenografía y vestuario) capaz de definir al personaje y su drama. Puesto que la película fue rodada básicamente en estudios, el espacio arquitectónico que alberga la historia contada debió pasar también por las etapas de documentación, diseño y montaje del escenario, lo que se llama la *reconstrucción histórica* (Gentile, Díaz y Ferrari 2011, 215). Esta reconstrucción trae a discusión otro tema sensible de la estética barroca, particularmente importante en la producción cinematográfica: su ornamentación excesiva o voluntad de adorno, tópico que le ha valido calificativos como gasto inútil, lujo inadmisibles, desperdicio, aspectos que deben ser vistos bajo una óptica económica.

Por lo dicho, habría que discutir dos posiciones y su rebote en el sistema de producción cinematográfico. La primera, señalada por Plasseraud, que el arte barroco “por su práctica del ornamento, ha sido juzgado como un estilo del lujo, del gasto inútil, y esto básicamente sobre el plano económico” y, por tanto, “como un estilo reaccionario al servicio de la aristocracia o de la religión”.⁸⁰ La otra posición es la de Severo Sarduy, según la cual el exceso de la ornamentación barroca (el suplemento) es reivindicado bajo la fórmula: “¡Cuánto trabajo *perdido!* (sic), ¡Cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad!” ([1972] 1999, 1402). Sarduy pone como muestras de juego y desperdicio a Churriguera y Aleijadinho, modelos de ese privilegio del placer sobre el trabajo y de la gratuidad sobre costo de la estética barroca. Pero vistas desde el puro aspecto económico, del puro valor de cambio, las obras de Churriguera y Aleijadinho y

⁸⁰ En el original francés: “Le baroque, par sa pratique de l’ornement, a été souvent considéré comme le style du luxe, de la dépense inutile, et cela notamment sur un plan économique... en le considérant comme un style réactionnaire au service de l’aristocratie ou de la religion” (2007, 156).

su “gratuidad” estética equivale a elevados costos económicos, pues implicaban materiales y labores. En dinero crudo, en inversión, el arte barroco fue millonario; por eso, solo la corte y la iglesia del siglo XVII pudieron costearla y costearse. Esos costos en materiales y trabajo de la escultura y la pintura barrocas de Bernini o Velázquez, llevados a los juegos neobarrocos de una película, implican elevadas inversiones de producción en efectivo. Si, como dice Deleuze, siguiendo a Pasolini, el cine es “molde en variación” y “lenguaje de objetos” en tanto “indentidad de la imagen con el objeto” ([1985] 2007, 47 y 48), las proliferaciones descriptivas, bifurcaciones y duplicaciones que vemos en un filme neobarroco implican así mismo, costos de producción de objetos, materias y el trabajo sobre esas materias; lo que involucra alta inversión en efectivo, bajo la lógica capitalista del valor de cambio. Costos de producción a los que habría que sumar el talento artístico y técnico que está frente y detrás de la cámara. Entonces, neobarroco como exceso y gratuidad estética, pero, cinematográficamente, exceso sin gratuidad económica.

Lo dicho, podríamos reducirlo a la fórmula de que el barroco cinematográfico, por más modesto que sea, demanda una estética de juego formal y una voluntad de adorno, y simultáneamente una dotación económica para el trabajo y el costo de producción, aspecto fundamental en una cinematografía como la latinoamericana, siempre frenada por el tema presupuestario. Sin tener acceso a las cifras exactas del presupuesto de la película⁸¹ (que en 1990 fue nominada al Óscar a mejor película extranjera), es posible imaginar sus altos costos a partir del trabajo observable en la dirección de arte. En tal virtud, hay que destacar la factura del arte de esta película, cuya dirección estuvo a cargo de Esmeralda Almonacid, acompañada por la escenógrafa Cristina Nigro y la vestuarista Graciela Galán, equipo encargado de llenar la escena y el plano neobarroco.

En el barroco histórico, el carácter ceremonial y abundante de la escenografía y la escena barroca provenía de la ambición de adornar esos lugares para extraer de ellos la potencia y la gloria teológicas; por ello la saturación de los decorados interiores en la corte, el arzobispado, y ese lugar especialísimo que es la biblioteca de Sor Juana, en su tiempo estimada como la más grande del Nuevo Mundo. En estos espacios se manifiesta el abarrotamiento barroco. Sería imposible enumerar la cantidad de objetos de utilería que

⁸¹ El tema de los presupuestos reales de las películas es muy delicado, pues las cifras reales son imposibles de hallar y menos de confiar. Generalmente se manipulan, ya sea inflándolas o desinflándolas con fines de publicidad. La web www.imdb.com, el sitio más confiable en términos de información sobre una película a veces incluye el presupuesto en la entrada *Box office* con la advertencia de “estimado”, otras veces, tal entrada no aparece. Según Imdb, *La mansión de Araucaíma* costó \$ 250.000, “estimado”, pero no posee el valor de *Yo, la peor de todas* ni de *La pasión de Michelangelo*.

entran en escena y en cuadro (aunque también se los reemplazó con telones pintados o *trompe l'oeil*, como el que simula parte de la biblioteca de Sor Juana). Destacan asimismo una serie de objetos que circulan de mano en mano, básicamente libros antiguos, todos relacionados con la obra literaria de Sor Juan, y también la exquisita corona de plumas de quetzal que María Luisa entrega a la poeta, acaso la mejor pieza elaborada por la dirección de arte.

Esa magnífica pieza con que Assumpta Serna (la actriz que representa a Juana) aparece en el afiche promocional de la película (y que parece un contrapunto latinoamericano de la corona barroca que exhibe Martine Carol en *Lola Montes*), recuerda a los no menos exuberantes sombreros frutales de la actriz brasileña Carmen Miranda, “the lady in the tutti frutti hat”,⁸² con antecedentes evidentes en la época barroca. Ya como cabellos, pelucas u otros adornos, la cabeza era especialmente apta para el juego de adornos y el afán de lujo; el mejor ejemplo es el *Busto de Luis XIV* (1665), de Bernini, y más aún la cabellera vegetativa de *Apolo y Dafne* (1622-25) del mismo artista. En nuestra película, varios varones usan la peluca *allongé* y estilizada que Huizinga considera característico de la juguetona moda del siglo XVII. En *Homo ludens*, Johan Huizinga recurre a la peluca que se convierte en el punto de sus reflexiones en torno al juego y la época barroca:

La peluca, por lo tanto, ha sido adoptada al principio como sustitutivo de una cabellera abundante y ha sido, por lo tanto, una imitación de la naturaleza. Pero una vez que la peluca se convirtió en moda general, perdió rápidamente toda pretensión de imitación engañosa y se convirtió en elemento estilístico. Ya en el siglo XVII tenemos, casi desde el principio, la peluca estilizada. ([1954] 200, 233)

Parecería entonces que el halo medieval del siglo XVII fue sustituido por la peluca estilizada y otros adornos como el sombrero, y en el neobarroco contemporáneo por esa corona de plumas de quetzal o un sombrero de frutas y flores, cuyo ancestro es el cabello en tránsito de convertirse en laurel de la Dafne de Bernini.

Como insiste Deleuze en *El pliegue*, la forma más simple y primera de reconocer el barroco es el “modelo textil” y su gesto de liberar “sus propios pliegues de su habitual cuerpo finito” (1989, 156), de casi independizarse del personaje y valer por sí mismo. En este sentido, la dirección de arte y su sección de vestuario y maquillaje han sido muy

⁸² “The Lady In The Tutti Frutti Hat” es el nombre de una canción y su respectivo número coreográfico en el que Carmen Miranda canta y baila en la película *All The Gang's Here* (1943), de Busby Berkeley, importante comediógrafo de la época clásica de Hollywood, y que Carlos Monsiváis lo califica como “la cumbre de la *stravaganza*, el conductor de la incitación al asombro en niveles delirantes” (1994, 303), *stravaganza* como una de las posibilidades de la desmesura estilística que llama neobarroco.

cuidadas en la investigación documental para la recreación del arte que iba a vestir y rodear a los personajes. En los decorados ha estado Cristina Nigro, en el vestuario está el trabajo de Graciela Galán. A la creatividad de estas dos profesionales y sus equipos debemos, desde el papel hecho a mano (de apariencia antigua), caligrafías, platería, mueblería y libros antiguos, así como brocados, tules, velos, plumas y pelucas que completan el universo barroco de la película. A ningún espectador escaparán los evidentes paralelismos que Cristina Nigro ha establecido entre el hábito de Juana y sus compañeras de convento con los hábitos amplios, de muchos pliegues y anchas mangas, no precisamente con los que Bernini vistió a Santa Teresa o a Santa Ludovica, sino más en la línea de sobrios drapeados que empleó Zurbarán, por ejemplo, para pintar el cuadro *San Serapio* (1628).

En lo tocante al espacio fílmico, queremos destacar cuatro aspectos, directamente relacionados con la estética neobarroca: profundidad de campo y el *trompe-l'œil* (trampantojo, y para el cine, telón pintado) como profundidad espacial ilusoria, el plano secuencia combinado o no con la profundidad de campo, la puesta en escena teatral o teatralidad, como decisiones de la dirección de la película y que, como dice Sarduy de Torre Nilsson y Rocha, Bemberg también ha hecho “un cierto tipo deliberadamente estilístico de uso” ([1972] 1999, 1393) de tales estilemas neobarrocos.

El espacio fílmico es resultado del *pas de deux* entre cámara y espacio profílmico o puesta en escena, entre el fotógrafo, el escenario y los actores; proceso al que la cámara asiste con su escala, enfoque, movimientos y angulaciones. En esta película se va a repetir algo que ya venimos observando en las otras obras neobarrocas: la presencia de una mayoría absoluta de planos medios y abiertos, casi siempre de conjunto. Esta supremacía de planos abiertos enlaza a esta película con el barroco de la pintura y escultura de siglo XVII, tan abundante en escenas de conjunto con varios personajes de cuerpo entero sujetos al “efecto de movimiento y agitación” barrocas (Gombrich [1972] 1992, 346); movimiento y agitación que en esta película son más bien contenidos, dado que estamos en un medio eclesial, no estamos en la agitación y movimiento de Rubens o Caravaggio, sino en la reposada contención de los conjuntos a la manera de Rembrandt, Velázquez o Zurbarán. No obstante, en esta obra como en *La pasión de Michelangelo*, asistimos a varias escenas con muchos figurantes (extras para llenar la escena) y esa presencia les da una vida especial a los planos.

Esos planos abiertos y de conjunto están acompañados de una insistente presencia de la profundidad de campo dramática de dos y hasta tres términos (por supuesto implica una profundidad espacial), en la que los actores son dispuestos hacia el fondo, aspecto que ya hemos comentado más arriba a propósito del plano secuencia integral. Vale distinguir, no obstante, que la profundidad de campo dramática (en que las dos o tres escenas en fondo están activas dramáticamente y dialogan mutuamente) lograda con el gran angular es distinta de la profundidad de campo fotográfica que funciona por enfoque selectivo o “efecto visual a través del cual se le otorga mayor o menor jerarquía, tanto a los sujetos como a los objetos y a determinadas áreas del decorado” (Gentile, Díaz y Ferrari 2011, 281). El efecto fotográfico selectivo, en el cine de formato clásico, elige aclarar uno de los términos para dejar desenfocado el otro y sugerir que una escena es más importante que la otra. Lo propio de la estética barroca del siglo XVII, y que recoge el cine neobarroco, es que en su profundidad de campo un elemento de un término (plano) remite directamente a un elemento de otro término, o cuando los personajes se relacionan de un término a otro. Esta función dramática de tres escenas simultáneas en fondo, performando mutuamente y dependiendo una de otra, se completa con la idea de que la profundidad de campo no es meramente un recurso espacial, sino temporal, que permite explorar una región del pasado, de modo que cada escena colocada en fondo implica tiempos diversos. En *Las hilanderas*, de Velázquez, al fondo, en tercer término, hay un tapiz que grafica el mito de Aracné y remite al tiempo mitológico. En el cine, el modelo otra vez es *Ciudadano Kane* con sus innumerables fondos que implican siempre pasado y presente (del entrevistado y del entrevistador). Ya hemos dado el ejemplo temporal del plano secuencia integral de *Yo, la peor de todas*, en el que la joven Juana habla con la niña Juana.

En este mismo aspecto de la profundidad espacial, queremos destacar el diseño de falsos espacios y falsa profundidad a través del recurso al *trompe-l'œil* barroco o trampantojo. Sarduy, en *La simulación* (1982), define al *trompe-l'œil* como la propiedad de ciertas imitaciones de “hacerse pasar por el referente, codificarlo sin residuos a tal punto de identificarse con él”, o de sustituirlo y excederlo (*Plus vrai que nature!*), y añade que dicho procedimiento teatral fue inventado “para simular un espesor, una presencia verosímil, inmediata, o una profundidad, por esa insistencia misma en el ser-allí” ([1982] 1999, 1284), *trompe-l'œil* en tanto simular o hacer como si hubiera un espesor, una profundidad espacial allí donde hay una telón o un cielo raso pintados. Gombrich, acerca del decorado de plafones y bóvedas en *trompe-l'œil* de una iglesia jesuita realizados por

Giovanni Battista Gaulli, comenta: “El artista quiso hacernos creer en la ilusión de que la bóveda de la iglesia se ha abierto y que estamos penetrando con la mirada en la gloria celestial” (1639-709), pero además, en esa misma decoración y su simulada gloria celestial se produce el efecto de caída hacia el interior de la iglesia, por tanto, “el artista deseaba confundirnos y abrumarnos, de modo que no sepamos ya qué es lo real y qué lo ilusorio” (1992, 346-349). El *quid* del *trompe l’oeil* es “hacer como si” dichos espacios y profundidad artificiales fueran reales.

La historia del cine, sobre todo del cine primitivo, está íntimamente ligada al trampantojo en su versión teatral de “telón pintado”, y George Méliès fue el que más apeló al ilusionismo de esos fondos pintados que simulaban espacios y lugares tan evidentes en *Viaje a la luna* (1902) o *Viaje a través de lo imposible* (1904). Derivado de esos telones pintados, vendría luego la *back projection*, escenas rodadas en estudio con fondos en movimiento (originados en un proyector) y que ya Edwin S. Porter lo empleó en un breve fragmento de *Asalto y robo del tren* (1903). Con toda seguridad, el *trompe l’oeil* más “notorio” (aparte del telón pintado que simula los estantes repletos de libros de Sor Juana) y el más atractivo estéticamente es el fondo marino (que aparece en varias ocasiones) de la escena de tres términos en fondo en que la virreina se desmaya en segundo término (cuando le cuentan que Giordano Bruno ha sido quemado vivo por la Inquisición en 1600); en el primer término dos enanos actúan una farsa, y en el tercer término están algunos invitados, rozando el *trompe l’oeil* marítimo colocado al fondo. Como en *Las hilanderas* de Velázquez y el tapiz sobre el mito de Aracné, se trata de una profundidad de campo que, a criterio de Wölfflin a propósito de la pintura barroca, agudiza “las relaciones de primeros y últimos términos, obligando al espectador a internarse en el cuadro” ([1915] 1970, 107)⁸³ al obligar a la mirada a recorrer todo el trayecto que señala una apertura espacial infinita. En el caso de Bemberg y el telón pintado de una marina, la mirada recorre desde los enanos hasta el mar y su apertura espacial infinita.

⁸³ Deleuze, citando a Wölfflin, señala que el siglo barroco fue el que puso en cuestión la perspectiva lineal renacentista, que profundizaba el cuadro para dar mayor realce a las figuras del primer plano, simula tres dimensiones en las dos del cuadro. Al contrario, en la profundidad de campo barroca de Velázquez, Vermeer o Rembrandt, el cuadro “se ahueca interiormente” en dos o tres términos que duplican o triplican la diégesis (metadiégesis), refiriendo allí al tiempo. Igual ocurre con el cine de Welles, Renoir y Wyler, entre otros, que también ponen en relación tres términos, y establecen un continuo de carácter temporal inherente a la imagen-tiempo y su función de memoración ([1985] 2017, 149-151).

El plano secuencia, con *travelling* o no, resulta también crucial en la película de Bemberg. Gardies dice que: “hay ‘plano secuencia’ a partir del momento en que una toma de vista en continuado (por tanto, un plano) conjuga una duración relativamente larga con evoluciones complejas de las personas filmadas, acompañadas de movimientos reales y ópticos del cuadro (*travelling*, panorámica, *zoom*, trayectoria)” (2014, 41).

El plano sostenido se presenta sin cortes e implica varias escenas sucesivas capturadas con cámara fija o móvil. Dentro de este plano sostenido evolucionan los personajes y su drama puede ser capturado ya por un encuadre fijo, que es lo que ocurre en la escena en que María Luisa posa para el miniaturista: la cámara está fija mientras las pintan y ella lee el poema de Sor Juana; o ya con movimiento de cámara, *travelling* o *zoom*. En Bemberg hay una inclinación hacia los *travelling* laterales (que alternan desplazamientos a izquierda o a derecha), los que además activan el fuera de campo por “las entradas y salidas de campo que produce el cuadro móvil” (Gardies 2014, 41). Un ejemplo de ello es la escena del refectorio, cuando la madre priora anuncia la llegada de los virreyes: la cámara realiza un lento *travelling* a derecha, hacia la mesa oficial y luego regresa.

En *Neobaroque in the Americas* (2012), Monika Kaup efectúa un extenso estudio sobre *Yo, la peor de todas* y filia la película a lo que llama *Antidictatorship Neobarroque Cinema* (la otra película que estudia es *La vida es sueño*, de Raúl Ruiz). La autora, en lo estrictamente cinematográfico, destaca el uso del claroscuro (a lo Zurbarán) y la profundidad de campo, y además subraya la teatralidad y ceremonialidad de la puesta en escena como marca crucial de la película. Asimismo, clasifica la puesta en escena teatral: “En resumen, el estilo neobarroco de *Yo, la peor de todas* se origina predominantemente del hiperrealismo de su puesta en escena, de sus cinematográficos cuadros teatrales, de sus cuadros alegóricos, y [...] de sus cuadros vivientes”.⁸⁴ Esto denota la complejidad de la película dado el uso de estos tres tipos de escenas de cuño teatral: (a) el *stage tableau* (cuadro teatral) al que nosotros nos hemos referido ya como teatro dentro del cine de *Los empeños de una casa*, (b) el *tableau vivant* como escenificación tridimensional y actoral de pinturas barrocas; por ejemplo, *María Magdalena meditando* (1644), de Georges de la Tour, para una escena en que Juana medita sola en su celda, y (c) el *allegorical tableau* de personajes fijos para los momentos climáticos y de confrontación extrema. En conjunto

⁸⁴ En el original inglés: “In short, the neobarroque style of *Yo, la peor de todas* arises predominantly from the hypernaturalism of its mise-en-scène, that is to say, its cinematic stage tableaux, its allegorical tableaux, and... its *tableau vivants*” (2012, 229).

conectan a la película con el barroco histórico. Estas variaciones de puesta en escena teatralizantes romperían su realismo y le permitirían proyectar las cualidades de opulencia y drama neobarroco, cumpliendo con el tópico de *theatrum mundi*, la vida como teatro: la primera escena en el convento, muestra a un grupo de alegres monjitas en el patio conventual, cantan, tocan un laúd, bailan, juegan con el agua; se nota un hiperrealismo de la puesta en escena, destinado a ilustrar el estado de alegría y plenitud en que viven antes de las tensiones y agonías que vendrán.

Para finalizar, algunos apuntes sobre la interpretación que permite la construcción alegórica de *Yo, la peor de todas*. Aclaremos que, siguiendo a Eco (1997), la noción de alegoría (en sentido tradicional de sucesión de metáforas y dramas de personificaciones alegóricas con sus atributos) puede ser operativizada en dos sentidos: la alegoría productiva o poética como construcción narrativa y la alegoría interpretativa como lectura o interpretación; tanto estructura (dramas de personajes alegóricos) como expresión (significación que no lleva fuera de la estructura). Un personaje del siglo XVII, en el intento de ambientar escenografías de aquel siglo y el cúmulo de procedimientos que revive para su dramatización y puesta en escena, coloca a la película en el plano de la intertextualidad o parodia, o mejor en el plano de lo alegórico como ruina, en el sentido de Benjamin: “La belleza que perdura es objeto del saber” porque en ella perdura “el raro detalle de las referencias alegóricas: un objeto de saber que anida en los edificios reducidos metódicamente a escombros” ([1925] 2006, 400). Los escombros, las ruinas del pasado que ha reciclado la película la convierten en un constructo alegórico lleno de procedimientos narrativos, técnicas de iluminación y de creación de espacios barrocos (el trampantojo), y es que, insiste Benjamin: “el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca” ([1925] 2006, 396-397). Bemberg y su equipo entraron al archivo del siglo XVII y tomaron de él los fragmentos que podían funcionalizar a su remozada parodia neobarroca de la vida de Sor Juana.

¿Qué nos dice la película sobre el presente o su presente? Lo claro es que el retorno a un personaje y un ambiente del pasado implica una forma indirecta o alegórica de hablar del presente, de su tiempo y lugar. Ciertamente, Kaup habla de “cuadros alegóricos” altamente significativos en tanto dramatizan momentos decisivos (altamente conflictivos) de la película, como en la primera escena en la que el virrey de la Laguna y el obispo Aguiar y Seijas son filmados en claroscuro, señalando que: “La simétrica composición del plano alegoriza la dualidad de la estructura del poder en la Nueva España

colonial, compartida por la Iglesia y el Estado”.⁸⁵ ¿Alegorizan quizá esa misma escena y otras de la película los poderes contextuales?

Benjamin corrobora “los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa” ([1925] 2006, 4001); si aceptamos que *Yo, la peor de todas* y su construcción neobarroca es una obra significativa, debemos entonces colegir que en ella hay contenidos fácticos históricos contextuales a su neobarroquismo. Así, al final de la película, Sor Juana ha sido despojada de todo y llevada al ostracismo radical. Varias escenas la muestran indefensa y reducida al papel de enfermera o trabajadora doméstica, pues el poder eclesial ha logrado alejarla de su biblioteca y le ha prohibido escribir. Una de las escenas más decisivas del filme ocurre cuando su confesor, el padre Miranda, la encuentra en el piso y le dice: “Esta es la Juana que he esperado veinte años, porque sabía que existía; abnegada, entregada al servicio de Dios”, implica un triunfo de la cultura de la tristeza y la moral. Kaup, al comentar esta escena y su significado alegórico, afirma: “La sumisión y doblegada postura de Sor Juana resume el lugar que la Iglesia quería que ella ocupara, que es el lugar arquetípico de la mujer en el patriarcado”.⁸⁶ Efectivamente, en esta escena se dramatiza y critica duramente al núcleo de la cultura del machismo latinoamericano: la misoginia de la moral sacerdotal. Kaup también señala con acierto la fuerza crítica de otra escena en que el arzobispo, luego de la reunión secreta que ha mantenido con sus cómplices (con el objeto de diseñar el complot contra Juana) ordena que sus acólitos esparzan incienso en los corredores y su despacho a fin de borrar toda huella que recuerde los olores, imagen y materialidad del cuerpo femenino; un cuerpo al que la misoginia eclesial, en nombre de su ideal ascético, ha sometido a la sumisión o al castigo.

En esta dirección, el claroscuro como marca de este neobarroco cinematográfico nos remite a la pintura del siglo XVII, que en la concepción cristiana dominante significaba la luz como propia del orden divino y la oscuridad como del orden terreno, la luz de los bienaventurados y la oscuridad de los condenados; “por un lado tenemos a Dios, que dijo hágase la luz [...] pero por el otro lado tenemos las tinieblas o el negro” (Deleuze 1989, 47), lo iluminado como el bien y su sistema del juicio, su moral de la verdad revelada, y lo oscuro como el lugar de la caída. Sin embargo, para el neobarroco es imperativo invertir

⁸⁵ En el original inglés: “The precise symmetry of the shot’s composition allegorizes the dual power structure of the colonial New Spain, shared between Church and state” (2012, 225).

⁸⁶ En el original inglés: “Sor Juana’s submissive and subdued posture epitomizes the place the Church wants her to occupy, which is women’s archetypical place in a patriarchy” (2012, 239).

los términos; y más aún si nos atenemos a la realidad histórica que implicó la ya naciente visión moderna y racional del mundo en el siglo XVII, inversión que con la Ilustración del XVII llega su clímax: la oscuridad es el mundo teologizado y la luz es lo que traía la razón y el conocimiento. Es obvio que, más allá del anclaje teológico que esta técnica de iluminación le aporta a un relato de época como el de *Yo, la peor de todas*, la lectura contemporánea más adecuada al filme consiste en la interpretación alegórica actualizada y contextualizada a su tiempo y a sus espectadores, teñida de una visión feminista que señala al patriarcado de raíz católica como la oscuridad (la cultura de la tristeza) sobre la que destaca la luz del saber, la inteligencia y la poesía de una mujer, todo esto si nos mantenemos en la dualidad moral del bien y el mal. Pero, como hemos advertido en las otras películas de nuestro corpus, el neobarroco cinematográfico propone justamente salir del sistema moral (y de su cultura de la tristeza) y entrar en el de la ética de lo bueno y lo malo y de las pasiones alegres.

En efecto, junto con la vindicación de la sensibilidad e inteligencia femeninas, coherente con las luchas del feminismo anticatólico de los ochenta latinoamericanos, existe otro aspecto tan importante como el ya señalado en términos políticos, la postulación ética del disfrute del juego, el arte y la fiesta. Volvamos a la primera escena del convento, en que la película pone en escena la época de oro de la vida conventual; allí se aprecia la ética de las pasiones alegres, incluso dentro de una comunidad religiosa. Ese es el sentido que podemos desprender de la escena anterior a la caída en el conflicto que marca el fin de esa breve Arcadia. Verdadera estación del disfrute, plenitud del juego, la fiesta y el arte, esa escena y otra en las que la mezquindad y el machismo extremo todavía no sientan sus tiendas, son la materialización de las pasiones alegres de las que habla Deleuze en su lectura de la *Ética*: “Spinoza nos dice que a cada instante mi potencia es todo lo que puede ser, está siempre efectuada. Pero está efectuada por afectos de los cuales unos la disminuyen y otros la aumentan”, y justamente “los afectos de alegría efectúan mi potencia de manera tal que es aumentada” ([1980-81] 2011, 52-53). El juego junto a la fuente, esa monja que toca el laúd (fiesta) y luego la representación teatral (arte) constituyen el orbe de las afecciones alegres que será destruido por la cultura de la tristeza del poder sacerdotal. Bolívar Echeverría, en “El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana” (1998), también insiste en que el juego, la fiesta y el arte, formaban parte de ese tiempo extraordinario no productivo que el hombre barroco (y neobarroco) diseña como lapsos para alcanzar la plenitud o el paraíso, aunque con riesgos de anulación y

catástrofe (1998, 187): o sea, morir de pura diversión y sus excesos. Bemberg, más moderada, nos habla de un disfrute controlado, dosificado.

Respecto a la escena del cuerpo opulento, Kaup anota que: “Uno de los aspectos más discutibles de *Yo, la peor de todas* es la hipótesis de Bemberg –contra Paz– de que hubo una relación amorosa lésbica, aunque casta, entre Sor Juana y la virreina María Luisa”.⁸⁷ ¿Por qué esa decisión arriesgada de Bemberg, incluso contra la falta de evidencias? Proponemos que, más allá de contener una provocación a la cultura de la tristeza y sus valedores del ideal ascético y moral, esa escena y ese beso es una apuesta por el cuerpo concreto, carnal e inmanente, por el erotismo, el amor y el placer precisamente allí donde se ha practicado la castración y la carencia como fundamentos del cuerpo religioso de la caída o la abstracción carnal.

5. *El evangelio de las maravillas* (1998): el neobarroco kitsch

Arturo Ripstein (Ciudad de México, 1943) es probablemente el director vivo más importante del cine de América Latina, dada su extensa producción y ciertas marcas constantes, particulares y sobresalientes de su obra. Unos cuantos “miles, millones de fotogramas que fueron construyéndose a medida que el tiempo, las oportunidades y la lucha feroz por crear esas oportunidades, lo pusieron detrás de una cámara” (Rufinelli 1997, 10); lucha feroz que recibió ciertos espaldarazos privilegiados. Tuvo la fortuna de crecer en el medio cinematográfico, pues su padre, Alfredo Ripstein Jr., era productor, lo que le permitió asistir al rodaje de innumerables películas, hasta convertirse incluso en ayudante de dirección de Buñuel en *El ángel exterminador* (1962), y debutar bastante joven con su ópera prima, *Tiempo de morir* (1966), sobre un guion de Gabriel García Márquez. Su más reciente filme es *La calle de la amargura* (2015). El crítico uruguayo Jorge Rufinelli trazó quizá la caracterización más justa de Ripstein, como alguien dispuesto “a no transgredir ni a venderse ni a canjear su idea del arte con el objetivo de complacer al público” (1997, 9). Y es así, ya que su obra es radicalmente crítica y expresa su inconformidad contra ciertos estamentos e instituciones de la cultura contemporánea, *El evangelio de las maravillas*, bien mirada, es una insólita y sutil comedia anticlerical y antirreligiosa.

⁸⁷ En el original inglés: One of the most discussed aspects of *Yo, la peor de todas* is Bemberg’s hypothesis –contra Paz– that there was a lesbian, though chaste, love relationship between Sor Juana and the vicereine, María Luisa” (2012, 239).

Ripstein, en sus inicios, rueda dos películas más dentro de sistema industrial y decide abandonarlo porque su película *Recuerdos del porvenir* (1969), que ya exhibía ciertas estilizaciones, fue mutilada para su distribución. Entonces pasa a formar parte del grupo Cine Independiente formado en 1969 y fundado por él, el director Felipe Cazals, un editor y un crítico (Tomás Pérez Turrent), grupo al que también era allegado Paul Leduc (el director de *Barroco*). En los largos y cortos de esta etapa (*La hora de los niños*, *Crimen*, *La belleza*, *Exorcismo*), como anota el historiador de cine Emilio García Rivera, Ripstein “hizo ensayos heterodoxos con el espacio y el tiempo cinematográficos para violentar la rutina del relato clásico y la actitud también rutinaria del espectador, de acuerdo con teorías y búsquedas novedosas en el cine mundial de ese tiempo” (1998, 257). La heterodoxia anticlásica ya está anunciada. Proponemos, a partir de eso, que su creencia en el cine como arte y su afán de búsqueda formal incesantes lo condujeron directamente hacia la estética neobarroca.

Como ya hemos dicho, la poética de Ripstein ha estado marcada por sus relaciones personales con gente de las artes: sus guiones han salido de argumentos de García Márquez, Naguib Mahfuz y del poeta José Emilio Pacheco y está casado con Paz Alicia Garcíadiego, una de las más importantes guionistas del cine de América Latina, que ha escrito guiones de varios de los filmes más prominentes de la carrera del director mexicano. Sobre la dedicación y precisión de la escritura de Paz Ruffinelli remarca: “le llega a la vez de un espíritu barroco, que hace honor a la tradición cultural mexicana, y de una imaginación novelística y visual” (1997, 14). Ripstein ha sabido capitalizar este espíritu barroco en los ejercicios de estilo que adornan a sus películas, uno de sus trabajos, es precisamente *El evangelio de las maravillas* (1998), película objeto de esta parte de nuestra investigación.

Los dos estilistas, tanto la guionista como el director, se han movido entre adaptaciones y guiones originales, que han resultado en películas que exploran vidas privadas o temas históricos. En su extenso estudio sobre la obra cinematográfica de Ripstein, el crítico e historiador del cine, Paulo Antonio Paranaguá, propone que, si el hermetismo o el encerramiento definen al ser mexicano en general, romper ese “hermetismo ha llevado a Arturo Ripstein a explorar una sucesión de encierros, a atravesar una serie de confinamientos” (1997, 291). Por eso, sus historias involucran a individuos, parejas, familias y microsociedades envueltas en una lucha por entrar o salir de los confinamientos materiales y conceptuales que los movilizan (o inmovilizan). Pero,

y en sentido complementario, habría que decir que en Ripstein hay igualmente una fuerte impronta realista y quizá hasta naturalista en la elección de temas, personajes y situaciones dramáticas; naturalismo de los bajos fondos y las bajas pasiones que se condensan en una crudeza o sordidez extrema, que se extiende a sus ambientes y locaciones (calle, cantina, cabaret, prostíbulo, falsa capilla), por ello, la sordidez naturalista es la savia que recorre sus películas. En una entrevista de 2012, Garcíadiego interpreta esta sordidez:

El gusto por lo sórdido es individual, no es reflejo de México, no pretende serlo, es un gusto, es un tono de voz. Una vez hace muchos años, explicándome qué era ideología, un maestro de marxismo, en la universidad, me decía “la ideología es como la forma de tu retina”, y en este caso la sordidez es mi ideología, mi forma de la retina, es cómo veo, qué selecciono, y ahí empató mucho con Ripstein, somos idénticos, nos gustan las mismas cosas. (García y Contreras 2002)

Se trata, como se ve, de un naturalismo extremo y paradójico de madres asesinas, de amor y odio al cuerpo deseado, crímenes en serie involuntarios, amores locos pero desgraciados, padres amantísimos pero delirantes y amistades profundas pero destructivas. Extrañamente, como insiste Paranaguá, la tradición del cine de géneros “representa un círculo de encierro virtual con el cual Ripstein ha mantenido un diálogo fértil, sobre todo en su relación con el melodrama (la quintaesencia del cine mexicano)” (1997, 291); esto significa que sus películas cuentan historias marcadas por “un amor loco por lo sórdido, por lo paradójico” (Castillo 2013, 164), pero a la vez teñidas de melodrama, (situaciones pasionales extremas, de pareja o de familia). Entonces, a la dramatización de las pasiones extremas y contradictorias se suma otra de las paradojas de estos dos cineastas: haberle puesto estilo y belleza a esa sordidez melodramática, al punto de acercarse a las cotas del neobarroco como vamos a mostrar.

Si ya resulta un tanto paradójica la convergencia en el cine de Ripstein entre melodrama y sordidez,⁸⁸ acaso más llamativa resulta la presencia de estilemas neobarrocos en algunos de sus filmes, tales como bifurcaciones de tiempo subjetivo (como capas de pasado, por vía del *flashback*), ciertas variantes de las duplicaciones de imagen-cristal y la voluntad de lujo del sistema de adorno que, de alguna forma, son consecuentes con el espíritu barroco señalado ya por Ruffinelli, aunque todo ello esté

⁸⁸ En realidad, en el cine mexicano se registran antecedentes de esto de juntar elementos lejanos. En los treinta y los cincuenta, inventa un género, el cine de cabaret mexicano, que ya explora los bajos fondos y en los que mujeres que sufren son el eje dramático, y el lugar incluye cantinas, bares y prostíbulos, algunos de muy baja estopa. Modélica de esta sordidez inaugural acaso sea *Víctimas del pecado* (1950), dirigida por Emilio Fernández, pero sin el acento en las paradojas de lo sórdido.

asentado sobre guiones deudores del formato clásico. Bajo la fórmula de lo que venimos llamando *neobarraco cinematográfico llano*, en sus películas lineales y de guionización aristotélica, hay lugar para la discontinuidad moderna, para ejercitar una voluntad de juego en cuanto a descripciones ya como bifurcaciones, duplicaciones y sistema de adorno, al punto de que el mismo Paranaguá señala al espejo como parte “fundamental de la puesta en escena de Ripstein” (1997, 294), esencialidad que el crítico no relaciona con la estética neobarroca, sino más bien con un simbolismo iconológico heredado de la pintura (básicamente del autorretrato) y la autobiografía literaria. Para nosotros, en cambio, lo especular constituye un aspecto medular del neobarroco cinematográfico.

Otro aspecto que anota Paranaguá, sobre la poética de Ripstein, y que nos permitirá comprender mejor el componente religioso de *El evangelio de las maravillas*, es la base judeo-cristiana sobre la que se asienta el fatalismo del pecado como origen de la sordidez y el melodrama: “La culpabilidad es un retrovirus, de la misma manera que el pecado original. Somos todos sobrevivientes de la infamia, desamparados por la muerte de Dios, desamparados por el silencio de Dios frente a la barbarie” (1997, 300). De ese modo, la infamia y el desamparo teológicos explicarían el aherrojamiento fundamental que atraviesan los personajes y su mundo descompuesto y deprimente de películas como *El lugar sin límites* (1978), *El imperio de Fortuna* (1986) o *Profundo carmesí* (1996). Además de lo señalado por Paranaguá, creemos que hay otra forma en la que Ripstein se relaciona con la religión en general y con el catolicismo en particular, forma consciente y propositiva, y cuya prueba es la película *El evangelio de las maravillas*.

Y es que, entre esos varios y a veces paradójicos filones temáticos que han articulado la obra de Ripstein está lo religioso o, mejor dicho, lo antirreligioso, porque el objetivo de su mirada al catolicismo mexicano, y por consiguiente latinoamericano, es la crítica frontal. En esta dirección, el realizador y su guionista pareciera que se han propuesto una continuación del espíritu anticlerical heredado de su maestro Luis Buñuel. En efecto, con *El castillo de la pureza* (1972) empezó esa efectiva y desembozada lanzadera contra la dogmática cristiana tanto contra el ascetismo conventual como contra el alejamiento del mundo (y sus impurezas) dramatizadas por ese padre que encierra a su familia en su casa, a la que controla y maneja según su ciega e hipócrita noción de virtud y verdad morales. La siguiente película lleva el sugestivo título de *El Santo Oficio* (1973), un no menos efectivo recordatorio de los viejos métodos inquisitoriales del catolicismo, la tortura y el asesinato de quienes considera enemigos de su sistema moral del juicio y

la verdad revelada, pero esta vez ambientado en el Nuevo Mundo. Vendría luego la más audaz, *La viuda negra* (1977), un contundente alegato que, al dramatizar la imposibilidad de la castidad que demanda el ideal ascético (su cultura de la tristeza y las pasiones tristes), constituye un voto a favor del amor y el erotismo o su inevitabilidad en el seno mismo de la Iglesia Católica. Como dice Paranaguá, la película “apunta sus dardos hacia la beatería de una sociedad cuya laicidad institucional no la ha apartado para nada del catolicismo” (1997, 158). En *Seducción* (1980), ambientada en la Guerra Cristera, Ripstein concluye que la militancia religiosa lo destruye todo, incluso el amor y el deseo. Su más alta cota anticlerical llega en 1998, con la comedia *El evangelio de las maravillas*, película en la que se concentran una serie de estilemas de la estética neobarroca, aspectos que analizaremos siguiendo el orden propuesto para nuestro análisis: primero los componentes del plano del contenido (historia) y luego los del plano de la expresión (discurso).

Vamos a la sinopsis. El primer plano-secuencia de la película es abundante en información: plano de cerrado de la alambrada que separa el mundo laico del religioso de la Nueva Jerusalén, lugar en que habita la secta religiosa del mismo nombre. Escuchamos el sermón de Mamá Dorita (la octagenaria Katy Jurado, una de las divas de la Época de Oro del cine mexicano), sacerdotisa principal de la comunidad religiosa, que resume el credo de la secta (fin del mundo y la salvación de sus “pescados” o fieles) y, enseguida, el desmayo de la anciana predicadora como anuncio de que está enferma (tiene un cáncer avanzado). También conocemos al patriarca de la secta, papá Basilio (un no menos octogenario Paco Rabal); y por allí, mientras el coro de fieles abandona el pequeño templo barroco, la cámara de pasada nos muestra un viejo proyector de cine de 35 mm. Aparece el subtítulo *El misterio del Jardín del Edén*, mientras se nos enfoca a los “pescados” que se retiran a sus aposentos, debidamente clasificados y separados unos de los otros, según una planificación que obedece a precisas razones teológico-políticas. Fuera de la alambrada, aparece un puesto militar de vigilancia comandado por un sargento, quien parece conocer bien lo que pasa en los dominios de la Nueva Jerusalén. El sargento instruye militarmente a Fidel, su joven sobrino.

La vieja profeta está enferma de cáncer y una de las fieles, Tomasa, adolescente “que no ha tocado varón”, se encarga de asistirle. Gran responsabilidad la de cuidar a la “voz de Dios” en una edad en que la jovencita, que parece algo ensimismada, todavía juega con su *Atari* y sus muñecas. Precisamente allí, mientras juega, se produce la gran revelación y el primer giro de la película: Mamá Dorita interpreta como señales divinas

la presencia y apariencia del *Atari* (“la máquina de Dios”) y una mancha cutánea en el brazo derecho de la joven. Inmediatamente la declara como la elegida para relevarla, es la futura madre de Dios, la que va a parir al Mesías.

Así comienza una película sobre la secta la Nueva Jerusalén (en la que no entran el mundo y sus negruras, repetición del tema de *El castillo de la pureza*), ubicada lejos de la ciudad, cuyos líderes son un par de ancianos delirantes: Mamá Dorita, enferma y moribunda, y Papá Basilio, de origen español, cinéfilo (se pasa las horas viendo películas de Dios) y medio alcohólico. Los fieles (los pescados o elegidos miembros de la comunidad) están conformados por toda clase de desheredados y escapados del sistema capitalista. El lugar es una verdadera Corte de los Milagros a la mexicana, que posee propiedades y edificaciones, y está organizado política y económicamente (iglesia, guardia, secciones para hombres y otra para mujeres, una fábrica en que confeccionan ropas a colores y hasta un prostíbulo) bajo un inusitado régimen teológico-político que los dirigentes imponen a rajatabla. El gesto cómico (como muchos que exhibe la película) es la bizarría de que el reglamento teológico-político que rige a la comunidad lo han “aprendido” de las películas cristianas que miran y que Papá Basilio (el cinéfilo mayor) ha procesado y convertido en catecismo, dogma de fe y derecho canónico. El guion subraya estos hechos paradójicos como el funcionamiento de un prostíbulo (para los Josés) o que los dos ancianos sacerdotes, en horas vagas, juegan dominó y se hacen trampa mutuamente.

El acontecimiento de la sucesión (los preparativos, la ejecución y las consecuencias) va articulando el desarrollo del relato que, a parte del trío dirigente, presenta a su círculo íntimo: Micaela, la lugarteniente; Gavilán, jefe de la guardia; Mélida, la prostituta inconforme y escéptica que hace de enfermera (porque sufrió un aborto); y Fidel, el joven homosexual, de cuyas historias nos enteramos por vía de *flashbacks*, tiempo subjetivo en la modalidad de *capas de pasado*, conforme la clasificación de Deleuze ([1985] 2007, 139).

Por vía de esas rememoraciones de Mélida, Gavilán y Fidel, retrocedemos en el tiempo y nos enteramos del pasado de estos personajes y la manera en que recibieron el llamado a la Nueva Jerusalén. A mitad de la cinta, volvemos a la escena de la revelación de Tomasa (tiempo objetivo presente) y la película continúa su progresión dramática hacia el clímax; esto es, desde que comienza el nuevo reinado de mamá Tomasita, la adolescente que en vez de jugar con sus *Barbys* o *Atari* va a jugar con el poder de la

Nueva Jerusalén. Resulta que con la muerte de Mamá Dorita (la nueva jerarca ordena que no se la entierre y que se la embalsame) comienza un régimen marcado por la naciente y voraz sexualidad de la adolescente quien, siendo ya la reina y futura madre del Mesías, vive su primera experiencia erótica y a partir de allí se autoriza a ser la única pecadora en Tierra Santa, el único medio de salvar a sus pescados. Consecuentemente, ordena a su guardia pretoriana destruir el Cuartel de las Magdalenas (el lugar de desfogue sexual de la secta) a fin de que solo ella cumpla las labores eróticas, reducidas a una “virtuosa sodomía” (paradoja de lo sórdido) de ser puta y virgen a la vez, pues así le ordena Dios (el *Atari*); prohíbe además el ingreso de nuevos pescados, ordena coronar a los que se han liberado de la concupiscencia y anuncia (siempre según la voz de divina del *Atari*) que Dios no bajará del cielo hasta que todos los hombres se hayan acostado con ella, con mamá Tomasita, la Redentora. Para colmo, decreta que ya no habrá más cine para papá Bacilio y: “que las putas y las puras sean iguales”. El juego de paradojas e inversiones paródicas con que el guion maneja las situaciones dramáticas y los diálogos revela su intención cómica y crítica y, por supuesto, encamina el drama a su implosión.

El clímax comienza con la escena en que Fidel (el joven homosexual y virgen, que ha ingresado a la secta disfrazado de mujer) es obligado a acostarse con mamá Tomasita, un encuentro sexual que debe ser genital, y cuya finalidad suprema es concebir al Mesías. Pero surgen voces de desacuerdo, algunos opinan que en la Nueva Jerusalén no se aceptan “putos” (Dios los prohibió ya desde la etapa de Abraham), y peor todavía si su presencia ha echado a perder la profecía, pues ha llovido y el anunciado fin del mundo no se ha producido. Entonces, los pescados enloquecen de indignación y linchan al muchacho. papá Basilio, quien ha estado insistiendo en que le devuelvan sus películas religiosas, maldice a la comunidad porque ha roto el pacto de amor. Mérida avisa al sargento, quien invade con sus soldados a la Nueva Jerusalén. Una extraña lluvia y vapores matan a los pescados.

En el final, barrocamente elaborado, papá Basilio procede por fin a enterrar a su amada Dorita, quien hasta ahora permanecía embalsamada y ofrecida al culto, y va en procesión hacia el lugar elegido para la inhumación. En un auténtico juego de duplicaciones cristalinas de cine dentro del cine, el viejo predicador, como don Quijote (cuando en la segunda parte de *El Quijote* habla de la novela de caballerías que se ha escrito sobre él), se mira en la pantalla de su cine doméstico celebrando el entierro de su esposa, al ritmo de un tambor, un homenaje de Ripstein a Buñel y sus célebres recuerdos de Calanda.

Como hemos pretendido sugerir, la estructura dramática de *El evangelio de las maravillas* obedece a las reglas de composición de base clásica y se despliega en tres actos, con un conflicto que impulsa las acciones, una progresión dramática que inicia con el cambio de mando y progresa hasta el clímax (el crimen cometido contra Fidel), más un apéndice final. La historia se ajusta al canon de que: “el punto de arranque ubica la exposición y potencializa, el punto de giro complica, el desarrollo ensaya las fuerzas, el preclímax organiza y repotencializa, el clímax enfrenta y decide, el desenlace resuelve” (Fernández García 2014, 83). Si pensamos que el guion fue escrito por Paz Alicia Garcíadiego, es evidente que estamos hablando de alguien que maneja la estructura del guion y así lo anota:

No hay nada más aburrido que la vida de uno mismo, la vida real. Hay que contar con una estructura y la vida real no tiene estructura. Así que inventas una historia y vas recogiendo pedacitos de aquí y de allá, de la vida real, de la literatura o de las doscientas fuentes de las que abrevamos todos, que son la noticia del periódico, el taxista, el libro que leí de niña. (García y Contreras 2002)

En efecto, se aprecia que el guion funciona con una precisión en los tiempos y en el manejo de la información, de las tensiones y progresos hasta llegar a ese final inesperado. Y sobre esa base narrativa de tiempo mayoritariamente objetivo, el guion establece discontinuidades (propias de la modernidad cinematográfica) y abre espacios para la bifurcación del tiempo subjetivo que se concentra en la primera parte de la película, y que constituye el primer gesto modernizante del guion. La narración inicia linealmente y avanza como una sucesión de plano-secuencia –segundo gesto moderno–, hasta la escena de la revelación de mamá Tomasita como la futura madre del Mesías. De aquí hasta la mitad del metraje alternan tres *flashbacks* de tiempo subjetivo o imágenes-recuerdo: de Mélida, de Gavilán y de Fidel. En cada uno de ellos la cámara encuadra al personaje que va a recordar las circunstancias en que recibió el “llamado”, quedando en evidencia la asignación de cada bifurcación a un personaje, que se produce por *zoom in* o encuadre con un primer plano, para así guiar al espectador. *El Evangelio de las maravillas* moderniza su estructura por vía de la rememoración y el *flashback*, recurso que corresponde a una imagen-recuerdo, con su dimensión subjetivadora y espiritual, de algo pasado que no se puede contar sino en pasado y bajo la justificación de la pregunta que subyace a todas las preguntas que se plantean los personajes que recuerdan “¿Cómo hemos llegado a esto?” (Deleuze [1985] 2007, 75). La respuesta es

la bifurcación que provoca el *flashback* y su reposición de las capas del pasado que explican el presente.

El giro neobarroco que establecen las duplicaciones cristalinas comprende la presencia de espejos y el cine dentro del cine. Ya hemos anticipado que Paranaguá califica al espejo como elemento capital de la escena de Ripstein, en el sentido de que “En las *Meninas* de Velázquez, como en las películas de Ripstein, el espejo es un elemento de la puesta en escena, que solicita la participación y complicidad del espectador, lo enlaza a las miradas de los personajes y coloca en el centro del dispositivo a la pintura y al cine” (1997, 302). Como se observa, el espejo cumple, fiel a su función duplicadora, varias funciones multiplicadoras en el relato, y una de ellas es reflejar al propio hacer cinematográfico, lo que pasa en la escena. En este punto lo metacinematográfico empata con la noción de imagen-cristal y su esencial juego de duplicaciones, noción que engloba a otros recursos narrativos que también duplican o multiplican a la escena que transcurre en la diégesis. Por supuesto, la primera variante de la imagen-cristal es el espejo,⁸⁹ cuyo referente no solo es Velázquez, sino Rubens y su propia versión de *Venus del espejo* (1613-1614).

En *El evangelio de las maravillas* se evidencia una presencia incesante de espejos. Destaca la composición especular que ocurre en el momento de la revelación, cuando Mamá Dorita “descubre” que Tomasa es la elegida para traer al mundo al Mesías. El plano secuencia que capta esta escena dura casi tres minutos y en él suceden varias acciones, principalmente la revelación que ocurre frente a un espejo como testigo privilegiado y duplicante. Primero, Tomasa se mira al espejo y discretamente se acaricia el busto como confirmando su naciente feminidad; enseguida, de entre su prenda íntima, saca el *Atarai* y comienza a jugar con él, mientras se mueve hacia la derecha para dejar al espejo de cuerpo entero (que refleja a Dorita) solo frente a la cámara. Luego, en el espejo vemos que Mamá Dorita, con el ruido del aparato, se despierta y se dirige, sin salir del cuadro del espejo hacia Tomasa, y entonces entra en el encuadre de la cámara. Cuando llega junto a Tomasa, las actrices permanecen separadas lo suficiente para dar cabida entre ellas al espejo que refleja a Dorita, pero no a Tomasa.

⁸⁹ El alemán Max Ophüls es quizá el gran maestro de los efectos especulares, y no solo de uno o dos, sino de varios espejos que producen simultáneamente esa multiplicación de la escena; un magnífico ejemplo es la escena de baile de *Madame de...* (1953) en que Madame de... balsea con su pretendiente en las pistas de un elegantísimo hotel: primero danzan en un salón llenos de espejos y luego pasan, sin dejar de bailar, a un salón repleto de pinturas.

De entre las muchas lecturas que desencadena ese reflejo especular nos concentraremos en dos aspectos: lo efímero de la vida y variabilidad del poder, y el de lo metacinematográfico. Digamos ante todo que *El evangelio de las maravillas* es una película sobre mujeres y el poder; de una mujer anciana y moribunda que entrega el poder a otra joven e inmadura. Aquí hay una dicotomía del principio y del fin, de lo finito y lo infinito. Cuando Paranaguá comenta sobre el uso del espejo en Ripstein señala varias dicotomías que el director acostumbra a poner en escena y que el reflejo especular concentra en tanto “es una mediación entre lo material y lo espiritual, entre lo finito y lo infinito, entre la semejanza y el simulacro, entre la esencia y la apariencia, entre el mito y el sujeto, entre el cuerpo y yo” (1997, 301). Así, ese plano en que insiste la cámara, de un cuerpo joven e inmaduro (que debe parir al Mesías) y otro agotado y canceroso, nos pone frente a lo finito, al acabamiento tanto del cuerpo como del yo finito; y el espejo duplicante cumple la función de recordarnos, darnos la señal de ese hecho. Lo importante es que la muda presencia del espejo vuelve más poderosa (multiplica) la constatación de que “el mundo, como continuidad afectada por la ley de cambio y de la sustitución, es el que proyecta ese sentido negativo en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo” (Cirlot [1958] 2008, 200). Ese juego de apariciones y desapariciones, de funciones cumplidas y misiones que deben realizar, constituye nada más que piezas de un devenir de eternos cambios y sustituciones: la vida y el poder se acaban.

Desde una perspectiva barroca, Plasseraud, comentando la escena de los espejos de *Ciudadano Kane*, se pregunta si lo más terrible “no es darse cuenta de que uno mismo no es más que un reflejo, que no tenemos más profundidad que un reflejo o, peor aún, nada más que una infinidad de reflejos, pasajeros y fugaces, que no logran formar un ser”.⁹⁰ No hay que olvidar que, efectivamente, en Welles, por ejemplo, esa escena ocurre cerca del final de su vida, cuando su esposa ha decidido dejarlo y se ha quedado completamente solo; entonces el personaje Kane puede darse cuenta de que no es más que una infinidad de reflejos pasajeros y fugaces.

Pero el reflejo especular puede ser apreciado desde varias aristas. Una de ellas es su capacidad metacinematográfica de comentario del dispositivo-cine que lo captura. El mismo Plasseraud insiste en la idea de que el reflejo especular –con sus posibles sentidos

⁹⁰ En el original francés: “N’est-il pas de se rendre compte que l’on n’est soi-même qu’un reflet, que l’on n’a finalement pas plus de profondeur qu’un reflet, ou même qu’une infinité de reflets, passagers, fuyants, qui jamais ne font un être? (2007, 61).

de visión mentirosa, unión de contrarios, meditación sobre lo efímero, gusto por los dobles o sosías y el placer por los engaños o sorpresas enigmáticas— ha sido empleado por el cine barroco “siempre en la lógica de revelar en él el carácter truculento, ilusorio, lo cual se podría hacer también extensivo al cine y su relación con lo real” (2007, 59). El cine barroco constata y evidencia, gracias al reflejo especular, el carácter artificial de su hechura y pone así en duda toda aspiración de veracidad de la imagen-cine tanto del cine barroco como del realismo asentado en el guion de base aristotélica. Al pensar en la escena de la revelación de *El evangelio de las maravillas* que comentamos debemos subrayar su carácter de artificio engañoso, primero porque debemos suponer que la cámara está allí, aunque nunca la vemos, pues ha sido cuidadosamente puesta fuera del marco especular; y segundo, porque las actrices han sido dispuestas según directrices muy precisas, de manera tal que permiten la composición del plano con ellas y el espejo.

Finalmente, y en términos estrictamente barrocos, ese juego de reflejos como duplicación o multiplicación podría asumírsele como puro artificio barroco: ¿qué tal si, entre los sentidos que sugiere el reflejo especular, incluimos también el del no significado, el del puro artificio, de la pura descripción, del gesto o gasto improductivo, del puro afán del estilo? Y esto lo decimos en atención a la afirmación de Sarduy sobre la escritura barroca, de que la repetición obsesiva de una cosa inútil “es lo que determina lo barroco en tanto que *juego*, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo” ([1999] 1972, 1402). Esto quiere decir, proliferación de significantes por puro impulso lúdico, descripciones que distraen la narración por el solo afán de forma, situaciones sonoras y ópticas puras que valen por sí mismas. En tal caso, no deberíamos descartar la idea de que Ripstein también esté jugando al preciosismo y despilfarro barrocos con sus composiciones especulares, impulsado por el “deseo de *barroco*”, en tanto “deseo irrefrenable de gasto [...] necesidad de desplegar, aun si no sirven para nada” (Sarduy [1982] 1999, 1269).

La otra variante de la imagen-cristal, decisiva en esta película, es la metalepsis del cine dentro del cine o puesta *en abyme*. Recordemos que Deleuze llama al juego de duplicaciones imagen-cristal y que Gérard Genette, en su ensayo *D'un récit baroque* (1969), llamaba *amplificación*: “Convengamos en remarcar esta oposición formal llamando *diegético* al primer nivel, y *metadiegético* al segundo nivel, cualquiera que sea

la relación de contenido entre los dos niveles”.⁹¹ En su libro de 2004, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Genette usa el concepto de *metalepsis* como “esa capacidad de hacer intrusión en la diégesis” (2004, 110) con el resultado de un segundo nivel narrativo, tanto en la novela como en el cine, en tal sentido habla de “una película que se encuentra en el primer nivel y una película secundaria *en abyme*” (2004, 91), y señala varias posibilidades de relación entre los contenidos de esa diégesis y su metadiégesis.

El cine, como dispositivo de proyección y contenido ideológico o teológico, es especialmente relevante en esta película. En la diégesis no solamente hay un proyector de 35mm, sino rollos de películas. Los fragmentos que vemos proyectados en una modesta pantalla son de cine religioso y forman la metadiégesis del cine dentro del cine. Una de las más atractivas composiciones de cine dentro del cine está en el cierre de la película y recuerda a *El Quijote*. Como se recordará, don Quijote en varios capítulos de la segunda parte recibe noticias del libro que cuenta sus aventuras, y en el capítulo 72 se encuentra y conversa con Álvaro Tarfe, el impresor del libro apócrifo *Segunda parte de don Quijote de la Mancha* de un tal Avellaneda. Tarfe acepta, ante la petición de don Quijote, firmar un documento en el que “certifica” que él no es el falso personaje del tal falso libro apócrifo: “Eso haré yo de muy buena gana [...] puesto que cause admiración ver dos Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en sus acciones” (1990, 836). Esta duplicación cristalina de la literatura barroca posee, como hemos indicado, su correlato pictórico en *La Venus del espejo* (1647-51), de Velázquez, o en el *Narciso* (1697-99), de Caravaggio.

Ripstein reproduce esa duplicación cristalina en versión cinematográfica en los dos planos finales del filme. En el penúltimo plano secuencia vemos a Basilio y a Tomasa que presiden el cortejo fúnebre de mamá Dorita. Tomasa indica el lugar para la inhumación. Entonces se escuchan los Tambores de Calanda de Semana Santa. En el último plano secuencia, siguen sonando los tambores y la cámara inicia mostrando desde abajo el espacio donde está el proyector de cine, asciende hasta encuadrar a Basilio de espaldas, quien está mirando una película. La cámara asciende más y nos muestra la película que está en la pantalla: se trata del penúltimo plano, el del entierro de Dorita. La cámara deja a Basilio y va hacia la pantalla, se queda allí un momento fija, viene el

⁹¹ En el original francés: “Convenons de marquer cette opposition formelle en nommant *diégétique* le niveau premier, et *métadiégétique* le niveau second, quel que soi le rapport de contenu entre ces deux niveaux” (1969, 202).

fundido a negro y aparece la palabra FIN. Añadamos simplemente que en esta composición no llegamos al estadio de la indiscernibilidad total entre el modelo y la copia (entre la imagen real y su reflejo virtual), porque la cámara no cierra completamente sobre la pantalla, sino que deja visible un borde, aspecto crucial para mantener la discernibilidad. Ripstein juega, pero no radicaliza, no alcanza el extremo de indiscernibilidad como Welles en *Ciudadano Kane*, cuya película-reportaje de la metadiégesis coincide o se superpone perfectamente con la película de la diégesis, de tal forma que los espectadores somos engañados, presas de una ilusión; solo cuando termina el reportaje sobre la vida de Kane nos damos cuenta de que estábamos en la sala de proyección de un periódico mirando la misma película que los periodistas.

Hay tres temas que son importantes para nuestro estudio y que están contenidos en la historia que narra la película: la parodia, la pérdida de referencias y el cuerpo opulento. Se habrá notado el profundo giro paródico o intertextual que anima a *El evangelio de las maravillas*, no solo por la presencia capital del cine dentro del cine, sino porque el texto que subyace bajo el texto de la película es la Biblia y toda la liturgia católica. Hemos dicho ya que Benjamin hallaba que la estética alegórica del barroco estaba centrada en el remozamiento de los escombros dejados por la cultura antigua: “Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca” ([1925] 2006, 397). Como fragmentos altamente significativos podríamos referir a las viejas películas (en blanco y negro) o a trozos de ellas que Ripstein nos muestra a largo de su película, todas ellas del género *péplum*, ambientadas en la antigüedad grecolatina, incluyendo el relato bíblico, cuya significación para los personajes del filme es fundamental. Como parodia, como intertextualidad o como fragmento alegórico altamente significativo también cuentan las citas del relato bíblico y la liturgia católica, pero con un giro característico: se trata de una parodia de tipo burlesco, cuya raíz moderna la establece Agamben en el ensayo “Parodia”, de *Profanaciones*. La parodia burlesca la habría establecido Scalígero en el siglo XVII, en su *Poética*, y Agamben la resume como “dependencia de un modelo preexistente que de serio se transforma en cómico, y la conservación de elementos formales en los cuales se insertan contenidos nuevos e incongruentes” (2005, 49). La presencia de un personaje homosexual como el potencial padre del Mesías o del *Atari* como la voz de Dios, son algunas de las incongruencias o inversiones de sentido que ejecuta la película, puesto que se han colocado contenidos contrarios en un texto preexistente transformándolo en cómico, como albergar un burdel en tierra santa.

La pérdida de referencias del pliegue ficción/realidad ocurre porque papá Basilio (de origen español) es un cinéfilo empedernido y, como don Quijote con las novelas de caballería, ha elaborado todo su sistema de vida personal y pública a partir de las ideas y formas aprendidas de las películas. Vive su vida con base en la ficción del cine, y no se ha declarado caballero andante, sino pastor de una secta religiosa. “Acaso no lo has visto en el cine. Allí lo dice bien clarito. El cine nos enseña todo”; “Dios nos lo enseña todo con el cine. Por allí aprendimos a vestirnos, así como antiguos”; “Dios creó el mundo, y el cine igualmente crea mundos”; “así, con el cine los pescados nos vamos volviendo bienaventurados” son algunas de las frases que Basilio y otros personajes van desgranando en el desarrollo del filme. Esas frases dan cuenta de la manera en que dicho personaje ha procesado la “verdad” del cine religioso hasta convertirla en verdad teológica, que a su vez sustenta todo el sistema político-teológico de la Nueva Jerusalén. Luego, al igual que don Quijote y como don Graci, Basilio ha perdido las referencias, ha confundido los planos ontológicos, ha sido atrapado en ese pliegue en el que se mezclan e intercambian la ficción y la realidad según la lista de posibles plegamientos de Gamerro (2011, 18). Se ha producido una continuidad entre los contenidos de la metadiégesis y la diégesis, de modo que los metadieгéticos han terminado por moldear a los de la diégesis.

Como don Quijote y don Graci, papá Basilio es incapaz de mantener una visión coherente y completa del mundo real que lo rodea. La bibliofilia y la cinefilia de estos personajes son la causa de que entre en esa zona de las potencias de lo falso. Que esos personajes sean falsarios deriva del hecho de que el multiperspectivismo barroco había puesto en crisis la noción de verdad, que defendía la imposibilidad o contradicción de términos. Por consiguiente, el hecho de que en el neobarroco en un mismo mundo puedan converger Adán pecador y Adán no pecador da lugar a que surja un nuevo estatuto de la narración, en el que puede haber presentes imposibles y pasados no siempre verdaderos. En estas narraciones aparecen autores falsarios que crean narradores y personajes falsarios que hacen irrisión de los límites lógicos de la verdad/realidad. En este marco de lo falso, de indiscernibilidad entre lo originario y lo falso, se produce el derrumbe de todo modelo de verdad ejecutada por personajes falsarios que contradicen y se contradicen, atrapados entre lo verdadero y lo falso porque viven “alternativas indecidibles” y “diferencias inexplicables entre lo verdadero y lo falso”, como ocurre en las contradicciones doctrinales de la Nueva Jerusalén. Una de ellas es su idea de que hay que pecar con la carne para que se salve el alma, como sostiene mamá Tomasita, o “que

las putas y las puras sean iguales”, o también el alcoholismo de papá Basilio (que se embriaga con el vino de consagrar) o, más extrema aún –mirado en el contexto de ideal ascético cristiano– la existencia del Cuartel de las Magdalenas, o sea, de un prostíbulo en la comunidad al que las mujeres “ya estrenadas” van para “el servicio de varón”: neobarroco de Adán pecador y Adán no pecador en un mismo mundo, que solo un falsario como Ripstein puede postular.

La escena del cuerpo opulento que interesa a esta investigación (plano secuencia que se reproduce en la figura 6), que se sustenta en el pliegue que mezcla e intercambia lo sagrado con lo profano, posee una dimensión paródica. Don Basilio, el teólogo principal, el ideólogo de la Nueva Jerusalén, es ya un anciano que ha sacado todo su aparato doctrinal del cine y, para más, es alcohólico. Por eso, la mayoría de sus razonamientos son flagrantes inversiones de los principios cristianos del tipo “a nosotros el pecado nos purifica”, o sinsentidos que se trasladan a otros personajes: “ves, sigo virgen, fornico por detrás y cumplo de ramera y de virgen”, dice Tomasita. Porque en este reino de la carne y sus placeres se peca, pero ese pecar de la carne permite que poco a poco el espíritu se libere, por eso, “a nosotros el pecado nos purifica”. Esta tesis, del pecado carnal como vía de purificación espiritual permite al filme dar curso a un erotismo desenfrenado, si bien igualmente elidido o sutilmente sugerido.



Figura 6. Plano secuencia en que la joven y futura Madre del Mesías se apresta a ser sodomizada por unos de sus apóstoles. Imagen de *El evangelio de las maravillas*

La tan poco cristiana teoría de la salvación explica, como en ninguna otra película neobarroca, que el cuerpo opulento haya sido compuesto tan eróticamente como en *El evangelio de las maravillas*. Varias son las escenas en las que la adolescente, quien todavía juega con su *Atari*, devenida profeta y potencial madre de un hipotético Mesías, se entrega a los placeres de la carne, pero con un exceso solo explicable en el contexto de la parodia burlona que despliega el filme. En el universo de prácticas y creencias de la Nueva Jerusalén, ella es mamá Tomasita y futura Madre del Mesías, parodia de la Virgen María bajo los más paradójicos argumentos: “Yo soy el cordero de Dios que quita los pecados del mundo. De ahora en adelante yo seré la única que peque en la Nueva Jerusalén. Dios quiere que salve a mis pescados”, se autoriza la administración y donación de placer en exclusivo y, por tanto, con un exceso compensatorio. Este personaje religioso resulta así un cuerpo erótico excesivo, coherente con la exageración paródica y con el derroche barroco, pero también coherente con la elipsis neobarroca: en aquellas escenas en las que la joven virgen se desata eróticamente nunca está desnuda. La distancia del encuadre, el juego con los espejos, los decorados y el ropaje ayudan a la ocultación y el disimulo, ya que solo sugieren, jamás muestran, basta el diálogo para subrayar la intensidad del evento erótico (que la joven se acuesta con toda su tropa de apóstoles/guardias: “Pues, el Señor no bajará a la tierra, hasta que todos los hombres hayan estado con ella”). La ocultación de la carne erotizada por las texturas barrocas expresa la potencia espiritual que afecta a los cuerpos.

Entramos ahora al discurso del filme y sus componentes relacionados con la estética neobarroca. Lo primero es el tema de la enunciación. Ocurre que en la narratología estructuralista este aspecto suele ser tratado al inicio de la sección del discurso cinematográfico. Así procede Seymour Chatman ([1978] 1990), quien ha llevado al cine los hallazgos de la narratología literaria, principalmente los de Gérard Genette, quien ya en *Figuras III* (1972) teoriza sobre la voz del discurso del relato para referirse a la *instancia narrativa*. Chatman habla del *plano de la expresión* o discurso y dentro de él destaca el tema de la *voz narrativa* ([1978] 1990, 158). Hemos citado el concepto deleuziano de la mónada barroca, de *El pliegue*, como un “sistema luz-espejo-punto de vista-decoración interior”, concepto que lo toma de Leibniz y de su tríada “escenografías-definiciones-puntos de vista” (1989, 163). Lo importante es señalar que Deleuze, en su libro sobre cine de 1985, aclara que la variación de puntos de vista no implica un perspectivismo según el cual habría “variación de puntos de vista exteriores

sobre un objeto supuestamente invariable”, sino, por el contrario, “el punto de vista era constante, pero siempre interior a los diferentes objetos que desde ese momento se presentaban como la metamorfosis de una sola y misma cosa en devenir”. ([1985] 2007, 193). En *El pliegue* confirma lo dicho: “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. Esa es precisamente la idea misma de la perspectiva barroca”. Para Deleuze, la variación del punto de vista implica la variación de los objetos y sujetos del mundo porque los dos se entregan al devenir, por lo que, si hay verdad o visión, estas están en perpetua variación. Sobre estas premisas, Deleuze define un relato barroco: “El Barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que [...] la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo, y el sujeto, punto de vista, sujeto de enunciación” (1989, 164), cuyo modelo está al final de la *Teodicea*.

Llevado al terreno narrativo, la variación del sujeto de enunciación significa crisis del narrador omnisciente y paso a una multiplicidad de voces que van dando curso al relato. El ejemplo barroco es *El Quijote* cervantino, con su desfile interminable de narradores y narraciones *en abyme*. O en pintura, *Las meninas*, de Velázquez, donde cada personaje mira atentamente en diferentes direcciones, y el pintor ha subrayado esas miradas y direccionalidades. En el siglo XX, Welles también habría puesto en crisis la centralidad y unicidad narrativa del cine de formato clásico: siempre hay varios testigos/subnarradores que cuentan la vida del personaje principal.

Plasseraud indica que la “representación en perspectiva, cuyo modelo fue elaborado durante el Renacimiento, impone un punto de vista frontal, único y unívoco. Con el barroco, este punto de vista se disloca y se somete a variaciones infinitas”, y pone como ejemplo neobarroco a Raúl Ruiz y su vocación por los puntos de vista heterogéneos (2007, 178-181). Se confirma de ese modo la multiplicación, la variación y, a veces, la contradicción de las voces narrativas como ocurre en *El año pasado en Marienbad* o en *Ciudadano Kane*, donde los testigos (narradores intradieгéticos) dan versiones diversas sobre un mismo hecho (cuyo modelo estuvo ya en las versiones opuestas sobre el mundo de don Quijote y Sancho Panza).

La instancia narradora de *El evangelio de las maravillas*, como es de esperarse, está anclada básicamente en el realismo de un meganarrador extradieгético; pero inevitablemente, dadas las bifurcaciones de tiempo subjetivo, debe ceder el foco narrativo a sus personajes, a los *flashbacks* de Mélida, Gavilán y Fidel, los cuales a veces se cruzan y muestran la misma escena, pero con la cámara en diferente ángulo (variación) conforme

el personaje que cuenta su historia. Pero la proliferación avanza un poco más: hay momentos en los que el meganarrador extradiegético cede la banda de sonido para que desde la extradiégesis (voz *off*) el personaje cuente oralmente ciertos pasajes de su vida. O también para que papá Basilio o la nueva profeta prediquen (asumiendo la voz del dios meganarrador), mientras la cámara describe en plano-secuencia los espacios de la acción en los que ellos son mostrados. De esta forma es como esta película varía y multiplica los puntos de vista narrativos. Ciertamente, no hay contradicciones entre estos subnarradores y sus versiones, quizá porque las contradicciones ya sobran en la cabeza del patriarca y la teología de la Nueva Jerusalén.

El espacio pictórico, aquel que implica los componentes plásticos de luz y color que van a definir las superficies de ese “mundo de formas, colores, luces y sombras que rodea a los personajes y que a la vez los define” (Gentile, Díaz y Ferrari 2011, 45), y que se concreta en la paleta de colores que ha propuesto la dirección de arte y fotografía en *El evangelio de las maravillas*, comprende una gama de colores ocre y tierra, en la que sobresalen los dorados, amarillos, tomates y verdes, siempre de tonos apagados, que en conjunto se contraponen al brillo del pan de oro que cubre el altar del pequeño templo barroco. El diseño artístico estuvo a cargo de Mónica Chirinos, y quien dirigió luces y cámara fue Guillermo Granillo. Sus propuestas han apostado por la moderación y sobriedad cromática a lo Zurbarán, resumidas magistralmente en el cuadro *La adoración de los reyes magos* (1638-39).

Esta película insiste en que el cuerpo adornado del personaje neobarroco requiere un vestuario y un lugar ceremonial para celebrar su exceso religioso (y erótico). En Ripstein no hay una pista de baile o circo, sino lugares ceremoniales religiosos donde los cuerpos igualmente actúan: un templo, los cuarteles y la fábrica. La dirección de arte ha diseñado el espacio arquitectónico de esos escenarios con una escenografía recargada, apta para la celebración de los ritos del tiempo mesiánico que parodia, es decir, el fin de la historia y el inicio de la felicidad eterna, el comienzo del tiempo sin fin. En este aspecto, la Nueva Jerusalén ha sido investida a la manera de la casona de *La mansión de Araucaíma* o del convento de *Yo, la peor de todas*: cada dirección de arte ha enjaezado sus lugares para la celebración de la potencia y la gloria religiosa bajo los parámetros del afán de lujo barroco.

Pero, a diferencia de la película de Mayolo, que se orienta hacia el lujo, la ostentación y la apoteosis pagana sin reservas, la de Ripstein da un giro hacia un lujo

religioso con un matiz *kitsch*. La visualidad de la obra está decidida por una estética que muy bien podríamos acercarla a lo que Carlos Monsiváis denomina el *kitsch*, como una de las variaciones del arte de lo pletórico popular, un tipo de llenura neobarroca caracterizada por la apoteosis del “más falso de los falsos barrocos”, falso barroco que “le apuesta todo a la ilusión de vivir en un *set* (1994, 302). Esto implica que la ornamentación trabajada por la dirección de arte se ejecuta por imitación popular, pero fallida, por insuficiencia de materias y acabados, destinada a un espectáculo siempre ilusorio o falso, que es lo que ocurre con la secta religiosa.

Concretamente, el *kitsch* de la composición arquitectónica de la Nueva Jerusalén resulta del hecho de que es mera imitación del cine religioso espectacular hollywoodense. Desde los dogmas religiosos hasta el vestuario, amén de la capilla, los talleres, los cuarteles-dormitorios, los objetos, la bisutería y el maquillaje, la vida imita a la ficción, propicia un pliegue o entrecruzamiento de los pares opuestos ficción/verdad, pero también de la copia/original, teatro/mundo, arte/vida (Gamerro 2011, 50), aunque esa imitación sea imperfecta, falseada, dado el ámbito popular en que se mueven los personajes de esta película: falsa imitación de lo visto en el cine religioso norteamericano y su alta costura.

Ese escenario, cuyo diseños y construcción han estado a cargo de Osami Kawano, tiende también a los colores tierra y ocre, cuyo contraste cromático es, como hemos dicho, el pan de oro del altar que preside el pequeño templo, a la vez recibidor, refectorio y sala de cine, punto nodal de este teatro religioso y sus rituales, donde prima la acumulación de objetos, efigies, estampas, santos, tejidos y adornos de carácter religioso, distribuidos todos en cierto desorden o descuido, justamente para transmitir la idea de un espacio ceremonial popular y ecléctico, recortado sobre el fondo de un altar abigarrado, abundante, serpenteante y lleno, cubierto con imitación de pan de oro. Ya de por sí imita la opulencia barroca, que es como Monsiváis concibe el *kitsch* neobarroco o apoteosis, el más falso de los falsos barrocos y su ilusión de vivir dentro de un *set* (1994, 302) o, más exactamente, la ilusión de vivir como en las películas hollywoodenses y sus espectáculos teológicos como *Sansón y Dalila* (1949), *El manto sagrado* (1953) o *Demetrius y los gladiadores* (1954), las cintas que mira papá Basilio.

Para vivir a tono con las películas religiosas hay que vestirse a la antigua, con largas túnicas, mantos, alas, coronas. Por ello, la Nueva Jerusalén ha creado su propia fábrica de ropajes. El vestuario ha sido diseñado por Giovanna Cavasola, siguiendo la cromática de Zurbarán (por ejemplo, *Santa Úrsula*, de 1640, o de *La sagrada familia*, de

1659). En el pintor español hay cierta sobriedad y contención formal y cromática, y en las elecciones de Cavasola esto se va acentuar, acorde con los principios que rigen en la comunidad religiosa, ya que no hay mucho trabajo ni alta costura sobre telas que apenas sugieren pliegues, lo que en conjunto cumple con la idea del *kitsch* en tanto imitación fallida: la precaria elegancia religiosa de Papá Basilio o de Mamá Dorita, consistente en túnicas y mantos elementales, o la forzada apostura de los guardias vestidos a lo romano, o las descuidadas alas de Micaela, un ángel de la guarda desastrado, son lo más delator del neobarroco *kitsch* que impera en la Nueva Jerusalén.

En lo que atañe al espacio filmico, queremos destacar el plano-secuencia con o sin profundidad de campo, procedimiento que se ha convertido en la marca autoral del cine de Ripstein. Digamos antes que, como ya es norma del cine neobarroco, más de tipologías que de personajes, casi no hay primeros planos (expresivos de la rostridad y vida interior del personaje),⁹² sino que prevalecen planos medios y generales, y mucho más de conjunto, pues el cuerpo ceremonial neobarroco siempre es masivo y demanda encuadres abiertos, aspecto que se va imponiendo como la manera óptima de expresar la visualidad de la abundancia y su tendencia a llenar la escena con figurantes (toda una secta religiosa), llenura siempre viva y agitada. También hay planos individuales o de dos personajes, pero estos no encuadran más allá de la cintura del plano medio. ¿Y cómo están distribuidas esas masas de actores y figurantes? El recurso del plano-secuencia es la respuesta que da Ripstein. Toda la película *El evangelio de las maravillas* está filmada en planos sostenidos, y esto la diferencia de *La mansión de Araucaíma* o de *Yo, la peor de todas*, en las que sí hay planos de amplia duración, pero son ocasionales, puesto que alternan con escenas editadas en plano-contraplano o montaje corto de tradición clásica.

En Ripstein, los planos sostenidos pueden ir acompañados en ocasiones por la profundidad de campo, y la cámara en continuidad siempre es móvil, se desplaza con los personajes o ella sola, aspecto básico para entender la maestría del plano-secuencia y su carácter de juego estilístico. Gardies es preciso cuando indica que el plano-secuencia “conjuga una duración relativamente larga con evoluciones complejas de las personas filmadas, acompañada de movimientos reales y ópticos de cuadro (*travelling*, panorama,

⁹² Deleuze, en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (1983), clasifica a la imagen-movimiento en tres grandes grupos: imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción; en el grupo de la imagen-afección ubica a las películas en las que predomina el rostro y los primeros planos del rostro: “La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que el rostro” ([1983] 1994, 131). En las películas que estudiamos hay primeros planos, pero son notoriamente minoritarios frente a los medios y generales.

zoom, trayectoria)” (2014, 41). El plano sostenido es una composición sincronizada de duración larga, coordinado entre la puesta en escena (actores) y la cámara (fotógrafo), una suerte de paso doble inaugurado por el autor neobarroco más importante del cine, Orson Welles: en el plano secuencia ocurren varias escenas distribuidas lateralmente o en profundidad de campo.

En efecto, Deleuze ha diferenciado algunas clases de plano sostenido, pero considera principalmente los de Dreyer (en *Ordet* o *La palabra*, 1955), sin profundidad de campo, aquel “que proyecta todos los planos espaciales sobre un único primer plano que pasa por diferentes encuadres, de tal manera que la unidad del plano remite a la perfecta plenitud de la imagen” ([1983] 1994, 47). Con lo descrito, en esta toma prolongada la cámara encuadra siempre un primer término, detrás del cual ya está el decorado o una pared que limita ese primer término, por tanto, las varias escenas se suceden lateralmente.⁹³ Diferente es el plano sostenido aéreo de *Ciudadano Kane*, en el que Thompson entrevista a Susan Alexander, y que se combina con la profundidad de campo barroca: “este tipo de plano comprende en sí mismo todas las porciones de espacio a la vez, del primer plano al plano largo, pero lo mismo presenta una unidad que permite definirlo como un plano [...] lo que constituye la unidad es la relación de las partes cercanas y lejanas” ([1983] 1994, 46); unidad ya de cámara y escenas, de las tres escenas que ocurren simultáneas en profundidad, las que dependen unas de otras.

En Ripstein van a convivir las dos posibilidades: plano-secuencia con o sin profundidad de campo y, si hay profundidad de campo, si el plano se ahueca interiormente, en esas dos variantes siempre se trata de una convergencia de tiempos, de espacio/tiempos diferentes. Esto quiere decir que en la duración fílmica que implica el plano secuencia se abren otros tiempos diegéticos con la profundidad de campo, y estas nuevas aberturas del tiempo pueden ser de dos clases: “*extensión* de capas del pasado o *contracción* del actual presente” (Deleuze [1985] 2017, 150; énfasis añadido); esto es, extensión en profundidad de escenas que evocan tiempos diferentes (generalmente el pasado) o contracción de escenas que ocurren simultáneamente en presente, pero distribuidas en profundidad frente a la cámara. En Ripstein acaso sea más apropiado hablar de contracción de presentes, mostrados en un solo plano sostenido y dispuesto en

⁹³ Otro ejemplo de este tipo de plano-secuencia limitado por una pared posterior es aquel con que comienza *La ronda* (1950), de Max Ophüls (incluida la falsa profundidad de un *trompe-l'oeil* de París nocturno), en el que igualmente el personaje/narrador del filme pasa por varias locaciones y se cambia de trajes en cada una de ellas, hasta llegar al tióvivo y encontrarse con los personajes.

profundidad. Esta orientación del plano-secuencia que caracteriza a la poética de realizador mexicano implica, efectivamente, la puesta en escena o manejo de actores y figurantes, además de la tecnología de lentes e iluminación.

Para remitirnos a la filmografía anterior de Ripstein, comparemos los planos secuencia mayoritariamente con *travelling* y sin profundidad de campo (a la manera de Dreyer) de *Profundo carmesí* (1996), con los planos-secuencia con *travelling* (horizontal y diagonal) y profundidad de campo (a la manera de Welles) en línea recta y hacia el fondo de *La Virgen de la lujuria* (2000), logrados con el uso de *steady cam*; en este segundo caso ocurre la contracción de presentes que se prolonga en *El evangelio de las maravillas* con una innovación: el *zoom in* o *out* (movimiento hacia adelante o hacia atrás del aparato sobre la profundidad de campo), ya que el escenario se ha diseñado para que el operador y la cámara ejecuten esos desplazamientos frontales hacia adelante o hacia atrás. Esto significa que el espacio arquitectónico (capilla-cine, Cuartel de la Magdalenas y Taller de las Martas) ha sido dispuesto como la nave de una iglesia, de tal manera que el camarógrafo recorra en profundidad desde la entrada hacia el altar o el taller y pueda retornar, con apenas variaciones diagonales, sobre una masa de actores generalmente estáticos y dispuestos a los lados, al modo de los feligreses o santos de un templo.

Destaquemos dos planos con profundidad que nos parecen de un valor extraordinario. El primero, en *zoom in*, que sigue a Micaela mientras supervisa el trabajo en el Taller de las Martas, plano que va presentando y describiendo el trabajo fabril que realizan las mujeres castas y puras, y que incluye ropas, bisutería y exvotos para la venta y manutención de la Nueva Jerusalén. Y el segundo, quizá el más compuesto, complejo y de auténtica raíz neobarroca, el plano que, con la cámara arriba de eje,⁹⁴ en medio picado y haciendo *zoom out*, capta a la congregación entera con tres términos en profundidad: al fondo, un pescado se flagela y flagela a otros (y frente a él, dos feligreses que lo contemplan); en término medio la pareja de predicadores que ofician y también tienen sus feligreses que los miran y escuchan y, en primer término, la proyección de una película en la pantalla que muestra a Cristo en la escena de la expulsión del templo⁹⁵ y que también tiene sus espectadores. Por tanto, los actores y extras están dispuestos en seis líneas en

⁹⁴ Se llama *toma en el eje* a la posición de la cámara, frente a la escena a una altura que imita la estatura normal de un espectador. Dicha posición tiende a reforzar el realismo de la captura.

⁹⁵ El impulso neobarroco de Ripstein y su voluntad de juego quedan expuestos en esta escena tan compleja y abundante que el plano secuencia y la profundidad de campo le añade: la doble diégesis, metadiégesis por duplicación cristalina, del cine dentro del cine.

fondo. Para mostrar esta escena, la cámara recorre en *zoom out* desde el fondo (la flagelación) hasta encuadrar la proyección de la película y sus espectadores. En esta escena cobra nítido sentido la afirmación de que esta forma de composición espacio/temporal constituye un procedimiento de montaje sin cortes en tanto condensa en una sola toma varias escenas que en el montaje clásico son colocadas en continuidad cronológica de planos sucesivos. El asunto se complejiza cuando a ese plano sostenido se le adiciona la profundidad de campo como contracción de presentes, de varias escenas en presente y en profundidad. Observemos de paso que este plano sostenido se complejiza con una imagen-cristal: la duplicación metadiegetica que implica la película que se proyecta en la pantalla. Este barroquismo nos recuerda al que Mayolo ha construido en *La mansión de Araucaíma*, con el rodaje del comercial dentro de la película.

Un segundo aspecto sobre el espacio fílmico que queremos destacar es el de la puesta en escena. A lo largo de nuestro análisis varias veces hemos hablado de *teatro religioso* para contar lo que ocurre en la Nueva Jerusalén y, en efecto, la puesta en escena de *El evangelio de las maravillas* no está exenta de una teatralidad como parte de la imagen-cristal como *teatro generalizado* de ciertas películas de Jean Renor, tan vivible en *La carroza de oro* (1952); o en la línea de los *stage tableau* con que Kaup (2012) identificaba la puesta en escena de *Yo, la peor de todas*; es decir, la vida cotidiana escenificada como una actuación teatral. Es verdad que fuera de los linderos de la Nueva Jerusalén todo es realismo y vida cotidiana, pero en el interior, la comunidad entregada a sus ritos y ceremonias, con sus cuerpos siempre vestidos (o mejor, disfrazados), constituye un verdadero teatro generalizado, un *theatrum mundi* barroco, donde cada personaje cumple su rol, según el orden teológico/político que impera en el lugar. Si en otras películas analizadas es posible establecer el origen pictórico o teatral de sus puestas en escena (ya en forma de *tableau vivant* o de *trompe-l'oeil*) como citas o intertextualidad, ahora la puesta en escena obedece a la copia de escenas de películas del cine religioso que es la que ha modelado la teoría y praxis de la comunidad. Y junto a esa fuente fílmica, la otra es la liturgia católica y sus rituales que se ponen en escena y que en la película están bastante alteradas por la emergencia de elementos extraños como la presencia de dos mujeres en el rol de predicadoras, devenidas jerarcas absolutas de la comunidad.

¿Cómo ha entrado la historia en esta película? ¿Qué significa o qué nos dice esta película de su contexto extrafílmico? Estas son preguntas que indagan por los significados de las acciones y personajes de una obra que ha sido concebida con una expresa voluntad de forma y unos personajes que ejecutan varios pliegues como hemos visto. Walter

Benjamin afirma que el drama barroco alemán, en tanto drama, supone una alegoría por lo que contenía de historia, tiempo, dialéctica, significado, fragmentación y concepto, que es lo que lo distanciaba de la visión instantánea, totalizante e ideal de la visión simbólica:

La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico en el que el símbolo da acogida al sentido en su interior oculto o boscoso [...] Y, por otra parte, la alegoría no se encuentra exenta de una correspondiente dialéctica [...] La violencia con la que el movimiento dialéctico se agita en este abismo de la alegoría debe revelarla el estudio de la forma del *Trauerspiel* con mucha más claridad que con cualquier otro. Esa amplitud mundana, es decir, la historia [...] es, en cuanto historia natural, en cuanto historia primordial del significar o de la intención, de índole dialéctica. Bajo la decisiva categoría del tiempo [...] se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría [...] en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera [...] de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no solo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica de cada individuo. ([1925] 2006, 382-383)

Historia, tiempo, dialéctica (antinomias o elegante antitecidad) y fragmentos repletos de significado, la alegoría expresa significativamente no como el símbolo a lo cósmico o a la idea, sino a la historia humana, a conceptos de la vida social e individual. Como propone Deleuze, a propósito de la visión inmanentista o historicista de la alegoría en tanto drama barroco en Benjamin, del que celebra el haber demostrado que la alegoría “no era un símbolo fallido, una personificación abstracta, sino una potencia de figuración completamente diferente del símbolo” en tanto “descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro” (1989, 161). Este nivel de concreción significativa de una alegoría narrativa, temporalizada en un drama teatral que cuenta una historia fragmentada por medio de acciones de personajes, en un mundo como el del siglo XVII que comienza a quedarse sin su núcleo, puede trasladarse al neobarroco cinematográfico del siglo XX, igualmente narrativo, con sus indicios de fragmentación (bifurcaciones del tiempo subjetivo y duplicaciones cristalinas).

Entre los varios componentes de la alegoría barroca, Benjamin destaca el tema de la forma. Puede afirmarse que en la alegoría barroca del XVII, en la obra teatral “el ‘instante’ místico se convierte en el ‘ahora actual’, y lo simbólico se deforma en lo alegórico. Del acontecer soteriológico se segrega lo eterno, y lo que queda es un *cuadro viviente* accesible a todas las correcciones de la dirección escénica”, y agrega que esto “corresponde muy íntimamente a la manera barroca, infinitamente propedéutica,

divagante y voluptuosamente vacilante, de dar forma” ([1925] 2006, 401). En otras ocasiones, a ese dar forma por parte de la dirección escénica (por parte del poeta o dramaturgo) al cuadro viviente (el drama teatral) se referirá como la *apoteosis* barroca. En definitiva, un drama barroco alemán del siglo XVII, en su dimensión escrita y en su puesta en escena, contiene elementos alegóricos no solo por la presencia de estructuras fragmentadas (amontonadas), personajes que son figuraciones de abstracciones o conceptos, sino de personajes tipo, a veces dotados de nombres propios, que igual poseen un sentido alegórico. Benjamin propone algo que resulta clave para la alegoresis neobarroca de *El evangelio de las maravillas*:

E igual que en la palabra, lo alegórico también se manifiesta en lo figural y en lo escénico. Es en los entremeses, con sus cualidades personificadas, las virtudes y los vicios encarnados, donde esto alcanza su apogeo, sin de ningún modo limitarse a ello en absoluto. Por cuanto es evidente que una serie de tipos como la que constituyen el rey, el cortesano y el bufón poseen por su parte significado alegórico. ([1925] 2006, 410)

Es verdad que en esta película no aparecen cualidades personificadas y menos aún vicios y virtudes encarnadas, pero sí hallamos personajes como la matrona todopoderosa, un sacerdote delirante, una adolescente que juega con el poder, una prostituta escéptica, un homosexual reprimido, que ya interpretados alegóricamente dramatizan otros conceptos y fenómenos vinculados con su contexto histórico y cultural, el México de los ochenta y también América Latina.

Como indica Benjamin, la didáctica era otra de las dimensiones capitales del drama barroco alemán, dado su carácter cristiano y cortesano: “en cuanto su didascalia, la sentencia declara como alegórica la imagen escénica” ([1925] 2006, 416); en esos dramas asoman máximas didácticas, versos sentenciosos y reflexiones que los espectadores debían procesar en el marco del pensamiento moral del siglo XVII y sus premisas teológicas: “la sentencia es aquí lo que el efecto luminoso en la pintura barroca” (Benjamin [1925] 2006, 417). En el neobarroco, el efecto luminoso de la sentencia, sin un centro regulador de la moral, da forma a una dramatización que abandona el discurso evangelizador y moralizante y, muy por el contrario, pasa a la crítica de esa moral, a la crítica del hombre moral y del hombre verídico y su sistema de juicio: las paráfrasis e inversión cómica de frases célebres de la liturgia católica son el blanco de esa crítica.

¿Por qué filmar una parodia burlesca religiosa? *El evangelio de las maravillas* no ha escatimado ocasión para criticar, desacralizar o ya directamente profanar la dogmática católica; solo fijémonos en los nombres de los capítulos que organizan el relato: *El*

misterio de El jardín del Edén, El misterio de la Torre de Marfil, El misterio de La parábola de los talentos, El misterio de el cordero de Dios, El misterio de la segunda venida, El misterio de la Edad de Oro, El misterio de la ramera de Babilonia, El misterio de el error de Dios, El misterio de el día de ira. Lo de *misterio* supone solo un cultismo teológico que anuncia unos contenidos heterodoxos que siempre van en sentido contrario a la ortodoxia litúrgica porque, como hemos reparado, barrocamente, en la Nueva Jerusalén el mundo se pone al revés.

Pero esa crítica ostenta otros filones. Ya hemos sugerido que la película, que contiene elementos de drama trágico (el linchamiento del joven homosexual), lleva consigo tintes de comedia, justamente para ejercer su espíritu desacralizador. Por supuesto, lo más desopilante es la broma del *Atari*, asumida como la máquina de Dios. Pero el espíritu profanatorio y crítico alcanza al propio cine (¿solo religioso?) y su poder persuasivo que puede, se nos sugiere, llegar al extremo de inducir, como las novelas de caballería a don Quijote, a asumir como verdad teológica aquello que es fingimiento, puro guion, escenografía y puesta en escena. Así lo declara el anciano profeta: “Dios nos enseña todo con el cine” o “el cine es la verdad, el evangelio”. El gesto de vincular cine y teología solo pudo haber nacido de un espíritu realmente lúdico y burlesco, dispuesto a jugar sus cartas contra la iglesia y contra el propio cine, o contra cierto cine evangelizador que colabora con el sacerdote en la propagación de su moral del juicio y la verdad revelada, “matrices del sistema de juicio del moralista hombre de la verdad que en nombre de la verdad y bien superior pretende juzgar la vida” (Deleuze [1985] 2007, 190).

El recurso compositivo del cine dentro del cine constituye así uno de los más contundentes hallazgos de la película y, más todavía, al haberlo redondeado con la idea del cine como *revelación* y que por tal es capaz de igualar a la verdad revelada, pues si el profeta asegura haber hecho lecturas sobre religión (y haberlas asimilado de una manera bastante personal), lo más evidente es que, como resultado de su cinefilia, toda la teología política con que regenta su secta haya sido aprendida del cine religioso. La película juega así con aquel tópico de que el cine, debido a su popularidad, es fundamental en la educación informal de su espectador, tan fundamental, viene a decirnos Ripstein, que ese espectador puede confundir quijotesicamente la alegoría narrativa con su referente extracinematográfico si erige a la ficción como la regla de su moral y su política y no como un pretexto para el cuestionamiento y la discusión sobre la ficción y su referente.

Nuestra investigación se ubica en el seno del giro religioso del pensamiento contemporáneo, giro que es el epifenómeno de la expansión religiosa que está ocurriendo en las plazas, calles, instituciones y, lo que es más, en las consciencias del ser humano contemporáneo (y latinoamericano en particular). *El evangelio de las maravillas* es la película que alegoriza críticamente ese recrudecimiento religioso de manera frontal. El cifrado alegórico que se dramatiza en la Nueva Jerusalén no se reduce a la situación religiosa de México, sino a toda América Latina. La dramatización no da concesiones: parodia y profanación, invierte y recurre a las contradicciones de todos los grandes motivos ideológicos y praxis de los grupos cristianos más radicales de la liturgia católica.

Pensamos que esa crítica antirreligiosa a la moral del hombre de la verdad (revelada) y su sistema del juicio (que pretende juzgar la vida) implica también una apuesta ética y una apuesta, otra vez, por el cuerpo, el eros y los afectos, como ya hemos indicado para las otras películas estudiadas. No se puede entender de otra manera, sino como un eros neobarroco la presencia en la Nueva Jerusalén de vicios junto a las virtudes, pues las dos dimensiones conviven a la manera de un pliegue barroco gracias a las mezclas y cruces doctrinales que ha ejecutado papá Basilio. Ripstein y Garcíadiego inventan y ponen en escena ese profano Cuartel de las Magdalenas, lugar de disfrute corporal en el corazón mismo de tanto dogma de la continencia. Quizá más delatora de esa apuesta por un erotismo neobarroco es la manera en que los realizadores han concebido al personaje mamá Tomasita: ella representa la inversión de todos los dogmas de la liturgia evangelizadora y es la muestra de un placer desenfrenado, nunca culposo, allí en el corazón mismo de la ciudadela de la cultura de la tristeza.

Tal como indica Benjamin, para la alegoría barroca, “En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera” ([1925] 2006, 383); en efecto, lo doloroso y fallido que escenifica esta historia lleva la marca de una calavera, pues al final hay un crimen horrendo y la vetustez de las edificaciones de la Nueva Jerusalén provoca que se venga abajo con la primera lluvia. Hemos ido, entonces, del hedonismo al apocalipsis, de la comedia a la tragedia. Ripstein y Garcíadiego, irreverentemente, constatan los dos polos entre los que se mueve la historia humana.

Capítulo tercero

El cine neobarroco lleno

1. Cine y mundos posibles

Las premisas básicas para distinguir y clasificar nuestro corpus en dos apartados y hablar de lo llano y lo lleno en el neobarroco cinematográfico han sido, primero, la tesis de la existencia en la teoría sobre el barroco y la crítica especializada de variaciones dentro del campo no unificado del barroco (Cevallos 2012, Deleuze 1989, Echeverría 1998, Sarduy 1984). En segundo lugar, retomar el procedimiento analítico de distinguir, ya sea para contraponer lo barroco a lo clásico a la manera de Wölfflin (1915) o para asumir los movimientos como pares complementarios que aportaron equilibrio y decoración a obras de siglo XVII, como cree Tapié ([1972] 1991). Y tercero, retomar la tesis del barroco como derivación y superación de lo clásico, en la versión de Echeverría, quien veía que “el comportamiento artístico barroco se desdobra, en verdad, en dos pasos diferentes, de sentido contrario, y además –paradójicamente– simultáneos”; estos dos pasos habrían sido el intento de restauración de lo clásico (“*con* el canon y mediante él”), y luego la constatación de que tal intento (juego de paradojas o continuidad de contrarios) terminó superando al canon clásico (“*a través* y sobre él”), fundando así su propia forma rebuscada:

Los innumerables métodos y procedimientos que se inventa [el barroco] para llevar las formas creadas por él a un estado de intensa fibrilación –los mismos que producen aquella apariencia rebuscada, ornamentalista y formalista que lo distingue– están encaminados a despertar en el canon grecolatino una dramaticidad originaria que supone dormida en él. (1998, 45)

Hemos propuesto llevar al cine estos pasos diferentes y de sentido contrario con que lo barroco deriva y a la vez supera al canon grecolatino en razón de que la teoría e historiografía del cine (sus recientes ciento veinte años de su existencia) también distinguen entre cine clásico (de base aristotélica) y el cine moderno, por aspectos inherentes a su estructura, lenguaje y época. Esta distinción llevó a Deleuze a estudiarlos separadamente en los libros *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985). Tal distinción y la justificación nos facilitan traer al campo del cine las ideas de distinción,

complementariedad y superación entre lo clásico y lo barroco, trabajadas por teóricos de otras disciplinas, sea de las artes plásticas o de la literatura.

El canon dramático grecolatino (Aristóteles) penetró al cine (narrativa audiovisual del siglo XX) por vía de las reglas de composición del guion, hecho que estableció y estabilizó un patrón narrativo cinematográfico tan duradero y abarcador justamente porque hundía sus raíces muy atrás en la historia de la ficción. Francis Vanoye explica que los guionistas de formación clásica “americanos y franceses suelen referirse a la *Poética* de Aristóteles (384-322 d. J.) para fundamentar sus argumentaciones” (1996, 28). Y no solo los anglosajones, ya que el teórico y guionista cubano, Gerardo Fernández García, también celebra y sigue “a quien hace veinticinco siglos descubrió el importante procedimiento de composición, el primer teórico de la literatura dramática, Aristóteles” (2014, 37).

Tras la Segunda Guerra Mundial, se habría producido la superación de dicho cine clásico de base aristotélica. La crisis de ese canon habría dado paso al surgimiento en Norteamérica y Europa de la modernidad cinematográfica que habría terminado afectando a casi todas las cinematografías nacionales bajo la etiqueta de Nuevos Cines, incluido el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta. Deleuze lo expresa de esta manera en *La imagen-movimiento*: “Caen las ilusiones más ‘sanas’. Lo primero que se ve comprometido, en todas partes, son los encadenamientos causales situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta; en suma, los vínculos sensorio-motores que producían la imagen-acción” ([1983] 1994, 288), en otras palabras, entraron en crisis la acción dramática, su continuidad y causalidad que impulsaba al personaje y su situación hacia un fin. En Europa esa crisis de recambio por la modernidad cinematográfica habría acaecido alrededor de 1948 en Italia, hacia 1958 en Francia y hacia 1968 en Alemania, con el Neorrealismo, la Nueva Ola y el Nuevo Cine, respectivamente. Y también el Nuevo Cine latinoamericano de los sesenta y setenta con sus especificidades, aunque compartiendo con los otros nuevos cines aspectos de carácter formal y de lenguaje. Pero ya antes, en 1941, Welles habría dado el primer y fundamental campanazo del cine moderno, tan sonoro que fue más allá, pues creó dentro del cine moderno esa parcela que nosotros asumimos aquí como *cine neobarroco*.

Con el cine moderno llega la discontinuidad de la acción dramática, lo que explica la dispersión, el vagabundeo o el ingreso en el relato de lo cotidiano o tiempos muertos, o sea, el cine de la “descripción” objetiva, y el cine de la descripción subjetiva (recuerdos, sueños, ensueños de personaje), que en dosis diversas está en el realismo social

norteamericano del New American Cinema, en el Neorrealismo italiano y la Nueva Ola francesa, y su par latinoamericano, la Nueva Ola argentina. En *La imagen-tiempo*, Deleuze resume que en ese recambio el cine pasó de un régimen de la imagen como acción a un régimen de la imagen como descripción ([1985] 2007, 68). Esto explica que en el Neorrealismo abunde la descripción objetiva por reducción de la acción (vagabundeo) e incremento de situaciones ópticas y sonoras puras de planos descriptivos (locaciones y personajes) porque baja el peso de la acción dramática (los personajes carecen de causalidad o de un objetivo preciso) y se incrementa su inmovilidad o tiempos muertos: entramos así a “un cine de vidente, ya no de actante” (Deleuze [1989] 2007, 172). Mas el nuevo cine de vidente iba a dar otro paso, pues:

[E]ra preciso que entrara en relación aun con otras fuerzas, para escapar ella misma al mundo de los tópicos. Era preciso que se abriera a revelaciones poderosas y directas, las de la imagen-tiempo, la imagen legible y la imagen pensante. De este modo, los opsignos y lo sonsignos remiten a ‘cronosignos’, ‘lectosignos’ y ‘noosignos.’ ([1985] 2007, 39)⁹⁶

El nuevo giro que da un importante grupo de cineastas del cine moderno hacia la descripción subjetiva, hacia la imagen-tiempo o bifurcaciones subjetivas de recuerdos, sueños o ensoñaciones, de forma tal que la situación puramente óptica y sonora (descripción) es una imagen actual que en lugar de prolongarse en movimiento se encadena con una imagen virtual y forma un circuito pequeño. Esta fórmula, la de una imagen virtual que repite una imagen actual o real, es el punto nodal con que Deleuze distingue la modernidad cinematográfica, y es la que explica las bifurcaciones de tiempo subjetivo o gran circuito del relato moderno que contraría a la linealidad/continuidad del relato clásico,⁹⁷ haciéndolo discontinuo. Pero esa fórmula va a tener algunas derivaciones, manteniendo siempre el postulado deleuziano de que el cine moderno está asentado sobre los circuitos descriptivos en tanto mostración de situaciones ópticas y sonoras puras en forma de bifurcaciones de tiempo subjetivo (imágenes de recuerdos, sueños, ensueños).

Sin embargo, ocurrió un retorcimiento más dentro de la fórmula de que una imagen virtual replica a una real. Algunos cineastas, con Welles a la cabeza, procedieron a crear descripciones no solo por vía del gran circuito de dilatación temporal (en el sentido

⁹⁶ Deleuze empleará lectosignos y noosignos como categorías explicativas del cine experimental y los cines periféricos y politizados ([1985] 2007), asentadas en las categorías opsignos y sonsignos (descripción objetiva) y cronosignos (descripción subjetiva).

⁹⁷ Por supuesto, hay películas anteriores a 1941 que muestran recuerdos y sueños, pero dentro de la trama son muy escasos como para formar un principio y un movimiento estilístico; el caso aislado es *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920). La generalización sí ocurre entre 1941 y los años sesenta.

de la coexistencia de tiempo objetivo y tiempo subjetivo), sino por “contracción”, por vía de “pequeños circuitos” que “junten la imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo”, y esa contracción ocurre por medio de duplicaciones de “imagen-cristal”. “Llevando esta tendencia a su culminación diremos que la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como su doble o reflejo” ([1985] 2007, 97). Esta duplicación en presente, esta posibilidad del doble inmediato y simultáneo tiene como modelo al espejo, ya que el espejo o pintura, filme, obra de teatro, etc., dentro de una escena refleja, duplica o prolonga a esa misma escena o personaje inmediata y simultáneamente. En consecuencia, ocurre la creación de otra diégesis, una metadiégesis que no es la del gran circuito bifurcante del tiempo subjetivo, sino el pequeño circuito duplicante de la imagen-cristal (y sus variantes).

Los autores que practicaron dichas variantes de la imagen-cristal forman un grupo muy específico, encabezado por Orson Welles, Alain Resnais, Jean Renoir, Max Ophuls, Federico Fellini y Luchino Visconti, a los que estudia en los capítulos 4, 5 y 6 (“Los cristales del tiempo”, “Puntas de presente y capas de pasado” y “Las potencias de lo falso”) de su libro *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985). Los analiza sin referirse a ellos como *neobarrocos* explícitamente, pero sí como los herederos de la estética del siglo XVII, debido a su gusto por el espejo, lo doble, la metalepsis, el metatexto, el claroscuro o la profundidad de campo. Esta relación del autor francés nos ha permitido afirmar lo que él no afirmó de Welles y sus seguidores, que son autores neobarrocos. Otras razones de esa conexión o heredad las hemos visto y vamos a ver enseguida porque el cine moderno en su versión neobarroca iba a dar un paso definitivo que nos coloca en el terreno del *neobarroco lleno*.

En efecto, el cine moderno del tiempo subjetivo bifurcante (gran circuito) y la imagen-cristal duplicante (pequeño circuito) iba a dar una última vuelta de tuerca que justifica aún más nuestro uso del concepto *cine neobarroco* a partir de los conceptos planteados por Gilles Deleuze. Este giro es el apareamiento de la noción de *imposibilidad*, que el filósofo francés la toma de Leibniz y la desarrolla como parte de la estética narrativa del barroco y neobarroco, cuatro años después, en el capítulo 5, “Imposibilidad, individualidad, libertad” de *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1989), y que conceptúa así, vinculado al “Neobarroco, con su desplegado de series divergentes en el mismo mundo, su irrupción de imposibilidades en la misma escena, allí donde Sixto viola y no viola a Lucrecia” (108). Nótese cómo Deleuze subraya la conjunción “y” para insistir en la convergencia de varios mundos en un mismo mundo.

Pero ya antes, y esto es importante observar, en la *La imagen-tiempo* de 1985, el autor había empleado el concepto de imposibilidad, en el capítulo 5 titulado “Puntas de presente y capas de pasado”, indicando que habría “dos imágenes-tiempo posibles, una basada en el pasado y la otra en el presente” ([1985] 2007, 136). Para explicarlo mejor, en una película moderna, en ese juego bifurcante temporal del relato, los cineastas podían optar por dos vías, ya por bifurcaciones hacia el pasado o ya por bifurcaciones del presente.

En términos formales, Deleuze, en *La imagen-tiempo*, efectúa esta sutil diferenciación, por un lado, “la coexistencia de todas las capas de pasado, la existencia de un grado más contraído. Es una concepción que hallaremos en el primer gran filme de un cine del tiempo, *Ciudadano Kane*, de Welles”; capas de tiempo que siempre son “puntos de vista (imaginarios) en un mismo mundo” ([1985] 2007, 137, 141). Las capas de pasado son los *flashbacks* como puntos de vista de varios personajes articulados por un punto fijo de tiempo objetivo que guía el relato: varios testigos cuentan la vida de Kane, a cada uno le corresponde una bifurcación que instala una metalepsis de tiempo pasado, que una vez terminado regresa al presente objetivo del periodista.

Pero, por otro lado, y ya en el plano de la imposibilidad, estaría la imagen-tiempo de varios presentes “simultáneos”, o “todos a la vez”, esta “vez ya no hay un futuro, un presente y un pasado sucesivos” como en las capas de pasado, sino que “hay ‘un presente del futuro, un presente del presente, un presente del pasado’, todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y, por tanto, simultáneos, inexplicables” ([1985] 2007, 138). Con ello se crea un relato inexplicable, en el que los tres presentes convergen en el mismo universo dramático volviéndolo extraño para el espectador, Deleuze lo llama la “simultaneidad de puntas de presente”, simultaneidad que crea una “cosmología pluralista donde no hay solamente mundos diversos [...] sino donde un solo y mismo acontecimiento se cumple en estos diferentes mundos, en versiones *incompatibles*” ([1985] 2007, 140). Existe, pues, una situación dramática y sus personajes que cumplen otros roles en versiones diferentes, en otras escenas del filme. Pero esa imposibilidad tendría dos matices o acentos.

Hemos dicho que en *El pliegue*, Deleuze expone la fórmula del Neobarroco en tanto “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” (1989, 108). Aquí se refiere a la imposibilidad sin referirse al tiempo, sino a la

diferencia entre los mundos; por tanto, cada mundo es diferente porque alguna cosa, algún detalle cambia entre esos mundos que los convierten en imposibles, pero conectados, por ejemplo, un personaje de un mundo aparece en otro o un mismo actor encarna varios personajes. Por tanto, la conclusión es que la imposibilidad deleuziana implica mundos y tiempos diversos que confluyen en un mismo mundo y en un mismo tiempo (presente). Cuando implica diversos tiempos (presente de pasado, presente de presente y presente de futuro) un personaje del pasado converge con el del presente o del futuro.

Esas capas de presente incompatibles, de diferentes tiempos, pero que convergen en el mismo presente del filme, caracterizarían al neobarroco modelo de *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais y Robbe-Grillet, película en la que “la narración consistirá en distribuir los diferentes presentes por los diferentes personajes, de suerte que cada uno de ellos conforme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas ellas juntas sean ‘imposibles’ [*impossibles*], y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado” ([1998] 2007, 139). En dicha película (y en nuestras películas como *Deseso*, *Barroco* o *Blak Mama* que nos aprestamos a analizar) hay una trama que se repite para cada personaje y su espacio/tiempo/presente, pero en versiones incompatibles/imposibles con las otras, esto es contradictorias, pero que convergen en el mismo universo fílmico, en la misma escena o en el mismo plano. Y ya hemos visto cómo Bemberg hacía coincidir en un mismo plano a Juana niña y Juana madura. De esa convergencia nace lo inexplicable, lo extraño de ver el mundo de Adán pecador y el de Adán no pecador juntos, de ver a un personaje joven y adulto en la misma escena como en el caso que da Deleuze siguiendo a Borges: “Un accidente va a ocurrir, ocurre, ha ocurrido; pero asimismo es al mismo tiempo cómo se va a producir, cómo ya se produjo, y cómo está produciéndose; a tal extremo que, debiendo producirse, no se produjo y, produciéndose, no se producirá..., etc.” ([1985] 2007, 138). Entonces la imposibilidad posibilita varias tramas diferentes, como las nueve de *Combate de amor en sueños*, que convergen en un mismo mundo y mismo presente (objetivo o subjetivo), incluso prestándose componentes de una a otra o un objeto circulando de una a otra.

En el Neobarroco los imposibles pueden coexistir en una misma escena: “Un discípulo de Leibniz, Borges, invocaba a un filósofo chino, Ts’ui Pên, inventor del ‘jardín de los senderos que se bifurcan’: laberinto barroco cuyas series infinitas convergen o divergen y forman una trama de tiempo que abarca todas las posibilidades” (1989, 84). Deleuze está citando el cuento de Borges, de su libro *Ficciones*. Pero, se pregunta: ¿por qué Borges invoca al filósofo chino y no al alemán? Responde que Borges desearía “que

Dios haga pasar a la existencia todos los mundos imposibles a la vez, en lugar de elegir uno, el mejor”. Pero no, el filósofo alemán (que estaba defendiendo la teología del siglo XVII) no podía permitirse eso; en el pensamiento de Leibniz “Dios juega, pero da reglas al juego (contrariamente al juego sin reglas de Borges). La regla es que mundos posibles no pueden pasar a la existencia si son imposibles con el que Dios elige” (1989, 85). En la ficción neobarroca y en el cine neobarroco, ya sin el imperativo teológico, es perfectamente posible que en una misma película, escena o plano se crucen hechos y personajes que pertenecen a otras secuencias o planos de la misma película sin posibilidad de distinguirlos porque ya no hay un punto fijo que guíe al espectador, de ahí el mundo inexplicable. Y si hay fragmentos de tiempo objetivo en presente, esta flota y se combina con otros mundos haciendo del filme algo inexplicable y extraño (desde el punto de vista del orden y la armonía del cine clásico y su diégesis única): es la fragmentación de lo lleno.

En este mismo sentido, de imposibilidad como continuidades entre tiempos y mundos diversos, Gamerro emplea en concepto de *portal* para referirse a las conexiones o continuidades entre tiempos diversos: “Borges maduro se encuentra con un Borges joven a través de lo que hoy llamaríamos un portal: un banco que está a la vez en dos tiempos (1968 y 1918) y en dos lugares (Ginebra y Cambridge, EE. UU.)” (2011, 49). Y Sarduy, en el orden del tiempo histórico, también aporta la noción de *retombée*, que rompe la idea de causalidad aristotélica, y propone una resonancia de modelos científicos de diversa época “sin noción de contigüidad ni causalidad: en esa cámara de eco, a veces el eco precede a la voz” (1974, 13).

A partir de la distinción entre cine neobarroco de capas de pasado y el de puntas del presente y su imposibilidad de mundos/tiempos en un mismo mundo y un mismo presente, nuestro corpus avanza hacia el estudio de las películas que se acogen a la segunda fórmula, pues ya en el capítulo anterior hemos analizado el cine de las capas de pasado, siguiendo el modelo de *Ciudadano Kane*. Vamos ahora a entrar en las películas del barroco lleno, del tiempo como puntas de presente (presente de pasado, presente de presente y presente de futuro) o de varios espacios/tiempos (mundos) en un mismo mundo diegético, según la fórmula del Neobarroco fragmentado como desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo. Se trata de aquellas que se alejan decididamente del modelo clásico y diégesis única, pues hay ausencia casi total de tiempo objetivo y ruptura de la unidad acción-espacio-tiempo, se fragmentan y superan lo moderno, al punto de

construir narraciones troceadas, multidiegéticas laberínticas de presentes simultáneos, de mundos subjetivos que confluyen y se cruzan, resultando difícil atribuir a un personaje un mundo; y en las que pueden asomar variantes de la imagen-cristal y el sistema de adorno, a la manera de *El año pasado en Marienbad*. Como es de esperar, en todas ellas se repite la escena del cuerpo opulento, religión/eros, así como otros tópicos de la estética barroca: sistema de adorno y variantes de la imagen-cristal.

En lo que respecta a la alegoresis que hemos propuesto para nuestras películas en el intento de relacionar la poética con la política, con las películas del neobarroco lleno acaso sea más coherente el recurso a la “alegoría barroca” tal como la entiende Walter Benjamin. Esto en el sentido de que la alegoría barroca del drama teatral del siglo XVII renovó el sentido de antiguos argumentos narrativos y personajes, pero para hablar de algo distinto, de su época, de su mundo histórico. En esta dimensión ontológica y semiótica que el filósofo alemán otorga a la alegoría barroca, ella misma “es” y es objeto de saber, es “tanto imagen fijada como imagen que fija [...] no signo de lo que solo se ha de saber, sino objeto él mismo digno de ser conocido” ([1925] 2006, 403); es decir, drama barroco no solo significa o expresa cualidades, vicios o virtudes, fenómenos históricos, sino ella misma es una cosa, una forma y estructura fragmentada característica, distinta del teatro clásico. La alegoría, desde este punto de vista, poseería una dimensión *productiva* o poética (objeto con forma y estructura) y una interpretativa (expresión); por tanto, la alegoresis en nuestras películas se cumple tanto en su estructura como en los sentidos que esa estructura cifra.

2. *Deseos* (1977): un laberinto neobarroco de pasiones

Entre mujeres enlutadas pasa la vida. Llega la muerte. O el amor.
El amor, que es la más extraña, la más extrema forma de morir;
la más peligrosa y temida forma de vivir el morir.
AGUSTÍN YÁÑEZ (1947)

La película *Deseos* (1977-1983), del realizador mexicano Rafael Corkidi (1930-2013), se llamó inicialmente *Al filo de agua*, igual que la novela de Agustín Yáñez, escrita en 1947, de la que procede. Tras ese llamativo cambio de nombre, hay toda una historia vinculada con el tema de la censura que ha afectado al cine. La película permaneció interdicta desde 1977, año de su rodaje, hasta 1983, en que fue autorizada su exhibición. No resulta difícil imaginar las razones de la prohibición si se examina incluso someramente la fuente literaria.

La novela de Yáñez, escrita siete años antes de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, marcó el fin de la corriente literaria llamada la novela de la Revolución y su característico realismo naturalista mexicano, ya que anunciaba elementos de una modernidad indiscutible: se movía entre “los ejes cartesianos y la dialéctica freudiana, entre las acciones lineales y la interrelación de planos temporales” (Azuela 1996, XXV), es decir, había un afán exploratorio de la psicología de sus personajes, por tanto, la introducción del tiempo subjetivo para definir su estructura ya no lineal ni continua de la diégesis única, sino la variación de puntos de vista y de mundos subjetivos. Su trama está ambientada en las vísperas de la Revolución mexicana de 1910 (de ahí el nombre *Al filo del agua*), en un lugar del Arzobispado –dice uno de sus narradores, a propósito del poder eclesial imperante– cuyo nombre es perfectamente olvidable, en el que, como lo ve Monsiváis, reina la “mecánica de aplastamiento de las voluntades, la disolución del albedrío en el marco de una dictadura parroquial, cuyo vocero es el idioma litúrgico, fastuoso y circular”, insistiendo así en la opresiva atmósfera teológica que reina en el universo diegético de la novela. En ese ambiente de opresión dogmática que impera en el Arzobispado (también llamado *Pueblo de perpetua cuaresma* o *Pueblo conventual*), donde el tiempo es un tiempo detenido y antiguo, transcurre la trama al hilo de rezos, castigos y arrepentimientos; el deseo y el cuerpo son los grandes reprimidos, al igual que la fiesta y la diversión (tenidas como trampas a la fe). Los personajes pasan su vida muriendo bajo el control de la liturgia, entre confesiones, ejercicios espirituales y miedo a lo femenino, porque el miedo al infierno y al castigo es la red con que el poder pastoral controla el deseo: es la cultura de la tristeza sacerdotal.

Lo que queremos ahora es remarcar la poética narrativa de la novela no para comparar, sino para entender la complejidad estructural de la película. José Luis Martínez explica que con “frecuencia se ha calificado el estilo de Yáñez, y en especial el de su novela más importante –o sea, *Al filo del agua*– como barroco” (2004, 22). Ciertamente no hay en ese barroco, dada su notable tendencia hacia un lenguaje descriptivo realista, nada metafórico. En varias secciones asoma una escritura en la que la frase se vuelve abundante o proliferante. Añade Martínez que tal:

Barroquismo no significa decoración superflua, pérdida o confusión de la arquitectura interior de la obra, y que, por lo contrario, la profusión que hay en este estilo es plenamente significativa, que responde a exigencias interiores de expresión, en suma, que es riqueza verbal avasalladora y que la densidad y la profundidad de las nociones que quiere comunicarnos el autor son las que determinan su peculiar barroquismo. (2004, 23)

Estamos de acuerdo con Martínez con respecto al barroquismo de la riqueza verbal y avasalladora de varios pasajes de la novela, pero no nos adherimos a su reticencia respecto a que tal profusión lleve a la “confusión de la arquitectura interior”, aspecto que ve como negativo. Al contrario, en la novela hay efectivamente esa *confusión*, o mejor, proliferación en la trama, lo cual la enriquece, porque la coloca de lleno en el orbe neobarroco de la ficción barroca, llevada allí por la presencia clave del monólogo interior de herencia joyceana, debido a que proliferan varios mundos subjetivos que convergen y se cruzan. Entonces, por el dominio evidente del realismo y el nivel denotativo de su lenguaje (aunque en ciertos pasajes hay riqueza verbal avasalladora), y siguiendo a Carlos Gamarro, el carácter de ficción barroca de esta novela no estaría solo en los ardores de su frase y la palabra eficaz de la microestructura, sino en su arquitectura interior:

Para encontrarlos hay que subir de nivel: a los personajes, las estructuras narrativas, la construcción de un universo referencial. En estos niveles superiores que, en los días en que la crítica literaria y la lingüística vivían la etapa feliz de su matrimonio, solían llamarse macroestructuras, lo característico del barroco es su afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar o mezclar. (2011, 18)

Como ficción barroca, su neobarroco está en su estructura narrativa o macroestructura, allí se pliegan y mezclan hasta lo indiscernible tanto los mundos subjetivos de sus personajes, por efectos del monólogo interior (tiempo subjetivo mayoritario, que alterna con mínima dosis de tiempo subjetivo), mezcla inexplicable de mundos subjetivos de una multitud de personajes, así como los pliegues que surgen de la imaginación/percepción, imaginación/recuerdo y sueño/vigilia.

Como ha dicho el mismo Yáñez a propósito del mundo subjetivo y sus varios presentes, decidió escribir una novela que, siguiendo el ejemplo de los intervalos y cruces temporales de *Manhattan Transfer* (1925), de Dos Passos, comience con cuatro insomnios “de *cuatro personajes*, cuyo único punto de contacto es el ambiente del pueblo. Surgieron otras vidas, y tuve necesidad de vincularlas entre sí. Después de describir los cuatro personajes que se develan cierta noche, y para *entrelazarlos*, pensé en una persona que, esa misma noche, estuviera *pensado en ellos*” (Martínez 2004, 21; énfasis añadido). Esa cierta noche en que cinco personajes sufren insomnio, sueñan y piensan entrelazados significa varios mundos simultáneos que se cruzan entre ellos en un mismo presente, de tal forma que un personaje aparece en el pensamiento, sueño o recuerdo de otro creando un universo inexplicable. Esta fragmentación de mundos y sus espacios/tiempos, con sus cruces y mezclas de la imposibilidad neobarroca, va a pasar a la película, pero,

además, se va a adicionar la visualidad y la llenura de la decoración trabajada por la dirección de arte y ciertas variantes de la imagen-cristal.

Podemos ya referir por qué hoy la conocemos como *Deseos* y no como *Al filo del Agua*. Ocurre que la adaptación de Corkidi es bastante libérrima y francamente profanatoria, una interpretación muy personal de la novela. Las libertades que el cineasta y su guionista, el panameño Carlos Illescas, se permitieron no agradaron a Yáñez, quien declaró que el resultado audiovisual le pareció no una adaptación, sino una “desadaptación libertina”, merced a la cual el literario “pueblo de mujeres enlutadas se convierte en rincones de mujeres desvestidas” (Martínez 2004, 25), lo cual ya nos anticipa el giro erótico de la película. Esta fue la razón por la que el novelista prohibió que su nombre y el de su novela aparecieran en los créditos de la película.

Efectivamente, si se lee con atención se notará que, a pesar de la abrumadora cantidad de referencias al deseo y al cuerpo erótico en la novela, paradójicamente, en sus escenas no hay cuerpos ni eros ni goce: el erotismo es una pura abstracción que solo ocurre en los pensamientos de los reprimidos feligreses. Lo que va a conseguir el cineasta es justamente invertir los términos y va a desvestir los cuerpos para mostrar en imágenes todo aquello que Yáñez había colocado en sordina o había elidido, gesto comprensible dada su época. En contrapartida, el espíritu anticlerical de Corkidi (en los años setenta) lo impulsó a la profanación, a mostrar mucha carne erotizada y, lo que es más, cuerpo opulento de amores entre personajes del credo católico.

Los varios mundos subjetivos en un mismo universo, sus cruces y el relato coral resultante que maneja la novela, porque finalmente todo un pueblo rural es el personaje, no permiten llevar a cabo una sinopsis con facilidad. La fragmentación, saltos, cortes y entrecruzamientos, justificados por el fluir del tiempo subjetivo en forma de monólogo interior que prima con mucho sobre el tiempo objetivo plantean dificultades al lector. Si la mayor parte de eventos sugeridos por las palabras ocurren en la consciencia de los personajes, las nociones de principio y fin, inicio y clausura de escenas, claves en el realismo, son también puestas en crisis. Por ello, lo que podemos consignar de la novela, así mismo desordenadamente y con el fin de apreciar la adaptación y las libertades que se tomó Corkidi, es que en un pueblo cualquiera, una noche cualquiera de un 21 de marzo, en un mismo presente, hay sueños, pensamientos y recuerdos que se cruzan de manera harto inextricable.

Pero todo relato coral se asienta en un centro dramático ya por su jerarquía o ya porque su conflicto articula los conflictos de las otras subtramas y, en este caso, al tratarse de una historia teocrática de un arzobispado, el centro es el cura, Dionisio María Martínez, quien representa la autoridad máxima entre las fuerzas del miedo litúrgico. El párroco dispone de su propia cohorte de seis ministros (sacerdotes de los alrededores), y controla sus propios gremios eclesiales: la órdenes de las Hijas de María, Madres Cristianas, Apostolado, Conferencia de San Vicente y la de la Buena Muerte, espacios eclesiales que reciben a sumisos feligreses de toda condición y edad; organizaciones que con los mecanismos litúrgicos de la confesión, el examen de conciencia y los ejercicios espirituales, conforman un sistema de control y gobierno teocrático absoluto, son las instituciones de la cultura de la tristeza.

A esa realidad se refiere el narrador extradiegético (que alterna con las voces intradiegticas del mundo subjetivo) con las expresiones de “pueblo en perpetua cuaresma”, donde “la vida no merece regalos” y “la flagelación es un bálsamo”. A este bando teocrático del ideal ascético y la renuncia a la sensualidad, se le oponen las acciones y los pensamientos de los personajes que se dan maneras para expresar y vivir su deseo torturado, “fundamental pero no únicamente sexual”, como dice Carlos Monsiváis en su ensayo “Yáñez: pueblo de mujeres enlutadas” (1904-1980) (2004), o todos sus deseos bajo la sofocante amenaza del mecanismo pecado/castigo instaurado por el sistema moral del juicio de la cultura de la tristeza. Micaela Rodríguez y Damián Limón, los dos venidos de la capital, son los personajes extraños que proponen la contrafuerza concupiscente. En el medio está todo un coro de autoridades, principales, feligreses y anónimos pobladores que eventualmente han sido designados con un nombre propio. En este segmento, la novela destaca al personaje de Marta María, joven enamoradiza que al cierre de la novela se va con los revolucionarios de Pancho Villa, a la sazón, sobrina del cura Dionisio; a Merceditas Toledo, la celadora de la fe y las órdenes de la parroquia; a Gabriel, el campanero sufriente y enamorado; a Luis Gonzaga Pérez, poeta y filósofo enloquecido por el deseo y por la represión; y al viejo Lucas Macías, adivino y agorero que profetiza la catástrofe que se aproxima (la Revolución laica de 1910) como “castigo” por los pecados y “excesos sensuales” de la comunidad. Hacia el gran final, estamos en 1909, ya se huele la pólvora de la Revolución.

Cuando se analiza una adaptación cinematográfica, primero hay que resolver un ya viejo y pernicioso dilema (o falso dilema): buscar o no la novela en la película, comparar el argumento y los personajes de la novela con los de la película, con el fin de

comparar para buscar pérdidas y ganancias o para definir cuál es mejor o peor. Por nuestra parte, creemos que, por las diferencias de lenguaje y maneras de crear sentido que existen entre estas dos formas de expresión, entre la palabra y el audiovisual, entre los códigos del “decir” literario y el “mostrar” cinematográfico, es preferible separar los dos modos expresivos y leer la novela como literatura y visionar la película como cine, para no recaer en vanas y ociosas comparaciones de las que resulta ese insostenible tópico de que de malas novelas salen buenas películas. Incluso reconociendo que entre los dos modos de expresión hay históricos cruces y deudas mutuas, el deslinde es necesario, pues la “taxonomía interlenguajes coopera eficazmente a afirmar la identidad y dignidad estéticas del texto audiovisual, superando el falso problema de la presunta ‘fidelidad’ exigible a todo texto audiovisual originado en otro texto previo (versión, traducción o adaptación, etc.), cualquiera que sea su naturaleza (literaria, icónica, sonora, audiovisual, etc.)” (García Jiménez 1993, 61). Por tanto, la fidelidad no existe ni es posible, aunque las tramas se parezcan; lo normal es que ese parecido sea relativo. Aquello que en la literatura es descripción externa y prosopografía con palabras, en el cine correspondería a la escenografía, el vestuario y maquillaje, por lo que la descripción literaria no está emparentada con la descripción cinematográfica, en tanto esta implica labores colectivas de construcción de espacios y objetos que hacen la dirección de arte y sus departamentos para luego ser fotografiados. Igualmente, la prosopografía y psicología de un personaje literario se corresponden muy lejanamente con el trabajo del guionista, el actor, el director y el fotógrafo quienes dan vida al personaje cinematográfico.

La película *Deseos* es prueba de este aserto, del saludable deslinde y distanciamiento que ejecuta con respecto a su fuente, en lo tocante a la trama, los personajes y los recursos cinematográficos que emplea. Y si aquí consignamos el argumento de la novela es únicamente por fines analíticos y de exposición. Y acaso para marcar la diferencia, la película siendo como es –una versión muy libre y personal– toma todas las distancias posibles del argumento y personajes del original. Por supuesto, mantiene ciertas líneas dramáticas, personajes y acciones de la fuente, pero efectúa cambios; mantiene también el barroco de su estructura dramática en tanto “ficción barroca”, en los términos señalados por Carlos Gamarro (2011, 18), y que para el relato del cine lo definimos como la imposibilidad de varios mundos subjetivos (antes que tiempos de pasado, presente y futuro) que confluyen en un mismo mundo diegético.

En términos de la estética barroca, los deslindes y las infidelidades que el guion de Corkidi comete nos coloca en el terreno de la parodia, acaso un primer gesto neobarroco del cineasta y su película (y de las adaptaciones libres de las otras películas neobarrocas). Entendemos *parodia* en el sentido de Sarduy, que la define a partir de Bajtín: “En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto –a la obra arquitectónica, plástica, etc. –otro texto, otra obra– que este revela, descubre, deja descifrar” el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia, tal como la definía en 1929 el formalista ruso. Sarduy continúa identificando la parodia con “carnavalización” y con “intertextualidad”, cuando dice que la “*carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad”, gestos inherentes a “las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia” ([1972] 1999, 1394). De la novela a la película, entonces, hay un gesto paródico, que en este caso carece del matiz burlesco de la parodia que hemos identificado en *El evangelio de las maravillas*, pero en cambio sí tiene el giro profanatorio y excéntrico indicado por Sarduy. Si la novela de Yáñez está parodiando a la liturgia cristiana, la película de Corkidi sería el último eslabón de una cadena de textos, prolongados por medios audiovisuales, cuyo resultado es la franca profanación y excentricidad, aspecto que va a primar en este rincón de mujeres desvestidas.

En este juego paródico de préstamos y deudas, profanaciones y excentricidades de la película (convierte los cánticos espirituales de la novela en arias profanas y corridos revolucionarios, cuando no por desgarradas canciones del melodrama popular), hay que señalar el recurso de la mezcla de géneros porque, dice Sarduy, en “la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro” ([1972] 1999, 1394). En el proceso de carnavalización de esta parodia, acontece una mezcla neo *western*, comedia musical, melodrama, el antiguo género nacional del cine de la revolución mexicana, cine religioso o antirreligioso y el *sexploitation*. Esta mezcla en el terreno acotado del cine neobarroco ha sido explorada ya por Raúl Ruiz, quien ha trabajado en varias formas cinematográficas⁹⁸ como el neorrealismo, la fotonovela, el poema surrealista, el documental turístico, el reportaje sobre el arte o la película sobre la danza. Corkidi también se entrega a ese juego barroco

⁹⁸ En el original francés: “C’est le cas, par exemple, de Ruiz, qui, d’une œuvre à l’autre, a exploré diverses formes cinématographiques” (2007, 115).

con los géneros cinematográficos, y llega al extremo de poner teatro dentro del cine, una variante de la imagen cristal, como veremos.

Para atestiguar la complejidad neobarroca de esta película, vamos a transcribir, únicamente a manera de muestra, sus primeras secuencias, incorporando ahora sí elementos de la banda sonora, componentes claves de su neobarroco, porque en música también se produce una proliferación de puntos de escucha, ya del narrador cinematográfico, ya de los personajes y su tiempo subjetivo, voces a las que resulta difícil de asignar a un personaje, a no ser que pronuncien un nombre propio. La película comienza con una serie de *travellings* (hacia la derecha) y luego planos cortos que presentan a los personajes (los nombres de los actores y actrices): sacerdotes, una monja, mujeres y hombres. Esta secuencia, que dura cerca de cinco minutos y que anticipa el erotismo y el semidesnudo, es estilísticamente particular, en el sentido de que es un comprimido elíptico, poco acelerado, llamado también *montage-sequance*,⁹⁹ una sucesión de planos cortos en los que se ofrece la sinopsis de la película y se presentan a los personajes. Este montaje secuencia funciona como una *obertura* que introduce y resume lo que va a desarrollarse; está acompañada por un aria en voz femenina cuyo tono de voz anuncia el aire de melancolía musical (y tragedia) por venir.

Enseguida, la voz *over* (del narrador)¹⁰⁰ y las imágenes cuentan la escena de un desentierro, en la que los cuatro jinetes del Apocalipsis resucitan al “bueno, al puro, al inocente Cristo”, interpretado por Ernesto Gómez Cruz, para echarlo al mundo, como el mártir, y “con él comienza la historia”. Esta secuencia cierra con las abluciones del inocente Cristo realizado por algunas mujeres enlutadas. El escenario es una hondonada rocosa y cavernosa, semejante a una mina abandonada; de hecho, al mártir lo sacan de un

⁹⁹ Según Michel Chion, el *montage-sequance* o el recurso de lenguaje cinematográfico llamado *montaje-secuencia* carece de un “equivalente exacto en otros idiomas, pero corresponde exactamente a la definición dada por Christian Metz en su trabajo sobre el lenguaje cinematográfico, referente a lo que él llama el ‘syntagme-fréquentatif’ (sintagma-frecuentativo), que describe, según él, un ‘proceso completo comprimido en algunas muestras’” (Chion [1988] 2003, 115); es una elipsis por montaje, construida con determinado número de planos cortos que narran una acción completa.

¹⁰⁰ Dada la importancia del sonido en esta película, vamos a usar la distinción entre voz *in* o sincronización entre imagen y sonido del personaje que habla en la diégesis; voz *off* sería la voz del personaje cuando sale del encuadre, pero se lo escucha en la banda sonora; y voz *over*, la voz del narrador omnisciente que enuncia verbalmente acciones en sincronización con las imágenes y desde la banda de sonido. Véase: Gaudreault y Jost. 1995. *El relato cinematográfico*, 82-3. Barcelona: Paidós.

socavón. Los jinetes se alejan y las mujeres inmediatamente visten al resucitado, pero en lugar de Cristo, quien se levanta es Francisco Madero.¹⁰¹

Acto seguido, la cámara enfoca un libro abierto¹⁰² del que hablaremos más adelante, a propósito de la variación de voces narrativas, y en la página leemos el título: “Aquella noche”. La voz *over* del narrador acompaña a las imágenes de esta escena que muestra la llegada de los Rodríguez desde México. Micaela (voz *in*) es la hija que lamenta el regreso al encierro pueblerino; en su monólogo, anuncia que vendrán tempestades y reconoce estar perdida entre la verdad y el sueño, el tópico barroco de la confusión aparece. En toda esta escena hay alternancia entre voz *in* y *over*.

Enseguida conocemos a Merceditas Toledo, la celadora de la doctrina, hija de la Virgen María y consagrada a Dios, acaba de recibir una carta (¡una maldita carta!) que la ha alterado tanto, al punto de ponerla al borde de la erupción erótica (la voz *over* que complementa la mostración visual señala a Julián como el remitente de la misiva, por lo demás, una carta absolutamente enamorada y suplicante); pero Merceditas sufre y se debate entre las reconvenciones de su confesor y las súplicas de Julián. El sonido aquí es decisivo, porque a la voz *in* de Merceditas se superpone (como una sobreimpresión, pero de sonidos) la voz *off* de un hombre, que asumimos es el autor de la carta. Viene luego una escena musical (música *off*), en la que un personaje femenino desnudo, que se supone es una metamorfosis de Merceditas, se libera de su cinturón de castidad (muy estilizado y adornado); imágenes y canción son una súplica al “Dios ausente” que no termina de llegar a pesar de ser tan deseado (evidente alusión al éxtasis de la literatura mística cristiana, que explicaba los orgasmos eróticos de monjas como matrimonios con el esposo superior),¹⁰³ este personaje vive su éxtasis al pie de dos Cristos crucificados.

Otro eclesiástico entra en escena, Luis Gonzaga Pérez, exseminarista y también consagrado a la doctrina, quien lanza latinajos y rezos contra la carne (voz *in*); también

¹⁰¹ Francisco I. Madero fue el candidato opositor a la reelección del dictador Porfirio Díaz, su aparición en la vida política mexicana marcó el inicio de la Revolución. Fue al exilio y desde allí exhortó al levantamiento popular. Fue presidente de México entre 1911 y 1913.

¹⁰² Conocido recurso narrativo barroco en que un libro dentro del libro cuenta la historia. Está ya en *El Quijote* y la *Teodicea*; Welles lo utiliza en *Ciudadano Kane* (1941) y Peter Greenaway lo lleva a su máximo esplendor en *Prospero's Books* (La Tempestad, 1991).

¹⁰³ En la literatura mística del XVI y XVII asoma el tema de la “encarnación” divina en tanto que esposo causante del éxtasis erótico. En el siglo barroco, este tema pasó al arte religioso como versiones escultóricas: *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-51) o *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* (1671-74), del escultor italiano Gian Lorenzo Bernini, que muestran la carne erotizada durante la transverberación o “matrimonio místico” de las dos santas con la divinidad. Según la lectura psicoanalítica de Kristeva y su concepción de esa divinidad como esposo, “fantasma encarnado” o “fantasma de la humana masculinidad de la divinidad”, tal matrimonio no pudo haber sido sino una “masturbación gigantesca” (2008, 93).

su carne sufre y su *femme fatal* (amor, deseo irreprimible y destructor) es Victoria, quien en esta escena canta (voz *in*) un aria en un escenario muy compuesto y teatral, que dramatiza la paradoja sacro-profana en que se ahoga el exseminarista. La voz *over* alterna con las otras voces al extremo de que Luis “habla” (sobreimpresión) con la voz de Victoria. Aparece un breve plano inserto en el que el viejo Lucas Macías anuncia que ya comenzó la Revolución. Continúa la secuencia con otra escena musical en la que vemos desnudos de Luis y Victoria, que alternan (voz *in* y voz *off*) con un parlamento en que Luis reza con la voz de Victoria.¹⁰⁴ Luis escapa de Victoria hacia un desierto repleto de cruces, sube a un templo y desde allí exclama: “Dios mío, por qué me has abandonado”; y se lanza al vacío, no sin antes gritar: “Victoria, en verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso” (otro de los tantos gestos que parodia la liturgia católica).

La intención de consignar este breve fragmento (que dura casi 15 minutos) ha sido sugerir la complejidad (fragmentación o *disjecta membra*) de una película que no está ordenada en torno a un conflicto único que organizaría los mundos subjetivos de una historia coral como esta, en que todo es pensamientos o sueños (que se cruzan entre ellos), aunque haya un acontecimiento que los implica: la lucha entre virtud y pecado, entre el ideal ascético y el deseo, que desata varios dramas individuales o de pareja. Se trata de varios personajes y subtramas de un relato múltiple con varios conflictos que se entrecruzan y se dramatizan como mundos subjetivos, sean sueños o pensamientos; mundos mostrados en imágenes y sonidos; imágenes de personajes que se metamorfosean o entran en el sueño de otro personaje y sonidos que a veces se superponen y suenan simultáneos. Estamos así ante el primer ejemplo de una estructura decididamente borgeana o buñueliana, tal como lo plantea Deleuze bajo el concepto de imposibilidad, pero más en el sentido de mundos subjetivos (de cada personaje) en un mismo mundo (antes que tiempos pasado, presente y futuro) que producen un “cosmología pluralista” de mundos diversos “donde un solo y mismo acontecimiento se cumple en estos diferentes mundos” pero “en versiones incompatibles” ([1985] 2007, 140); simultaneidad de varios mundos y sus espacio/tiempos (los personajes y sus dramas) en un mismo universo (el Arzobispado) y siempre implicados en un acontecimiento común (la lucha entre virtud y

¹⁰⁴ Estas indicaciones del contrapunto entre voces *in*, *off* y *over* las colocamos intencionalmente, pues con lo dicho se entenderá el minucioso y estilizado trabajo de sonido que acompaña a toda la película, marcado por el contraste o desincronización de las bandas de imagen y de sonido.

pecado). Los filmes modelos, como ya hemos indicado más arriba, son *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, o *La vía Láctea*, de Buñuel.

Para Benjamin, esta estructura en forma de *disiecta membra* (sic.)¹⁰⁵ era propia del drama alegórico barroco del siglo XVII, por el conflicto entre dos posiciones o por la fragmentación del drama. Y añade que:

De ningún modo ha de considerarse casual que esta referencia de lo alegórico a lo fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos del mago o de los laboratorios de la alquimia. La alegoría [...] en su forma elaborada, la barroca, supone siempre la existencia de una corte; en torno a ese centro figural [...] se agrupa siempre una multitud de emblemas. Y estos parecen ordenados arbitrariamente: así *La corte confusa* –título que encabeza un *Trauerspiel* español– podría adaptarse como esquema precisamente de la alegoría. ‘Dispersión’ y ‘reunión’ se denomina a la ley de esta corte. ([1925] 2006, 407)

Este esquema de dispersión y reunión podría llevarse a la novela y la película, fragmentadas, desordenadas y acumulativas por efectos de mundos subjetivos que se viven en el universo del Arzobispado, con un centro figural, el cura. Dispersión y reunión que, por supuesto, producen “sorpresa y confusión”, y que se han “de ir acentuando contra la transparencia clasicista del curso de la acción” ([1925] 2007, 415). De la misma manera, en este filme –organizado en torno no a una corte sino a un púlpito– ocurre esta sucesión de fragmentos (escenas, planos) de mundos subjetivos que provocan confusión y anulan cualquier indicio de orden narrativo (a la manera del cine clásico de diégesis única). Deleuze, sobre los mundos y sus espacio/tiempos de la imposibilidad, sostiene que son “algo terrible, inexplicable” ([1985] 2007, 139), debido al despliegue de series divergentes en un mismo mundo, irrupción de imposibilidades en la misma escena, allí donde Fang mata, es matado y no mata ni es matado. Recordemos la secuencia de planos que muestra primero a Luis Gonzaga Pérez, exseminarista que lanza latinajos y rezos contra la carne (voz *in*); pero cuya carne sufre por su *femme fatal*, Victoria. Esta aparece cantando (voz *in*) un aria en un escenario barroco mientras la voz *over* del narrador lamenta el estado de Luis y alterna con la de los personajes, al punto que Luis “habla” con la voz de Victoria. Breve plano inserto del viejo Lucas Macías que anuncia el inicio de la Revolución. Escena musical en la que vemos desnudos de Luis y Victoria, que alternan voz *in* y voz *off* con un parlamento en que Luis reza con la voz de Victoria: aquí es cuando sus mundos se cruzan en sus sueños. Luis escapa de Victoria al desierto,

¹⁰⁵ En la edición de 2006 de *El origen del drama barroco alemán*, de Abada editores, consta como *disiecta membra*, con “i”, la expresión latina *disiecta membra*. Nosotros, en adelante, usaremos esta última forma, con “j”.

sube a un templo y se lanza. Varios mundos o escenas corresponden a varios personajes en una misma secuencia o misma escena.

En esta corta secuencia entonces concurren sueños de Luis, Victoria y Lucas Macías. ¿El plano en que Luis y Victoria yacen juntos es un sueño o pensamiento de Luis o de Victoria? ¿O uno de los dos se ha introducido en el pensamiento del otro? ¿Y el plano en que Victoria canta es un pensamiento de la misma Victoria o es de Luis? ¿Cuál de los dos piensa o sueña a Lucas Macías? ¿O este sueña o piensa a los dos? ¿O Lucas Macías se ha cruzado en el sueño de Luis y en el de Victoria? ¿Quién sueña? ¿Quién recuerda? Solo sabemos que se trata de imágenes que muestran el mundo subjetivo de los personajes. ¿Y entre esos sueños y pensamientos hay recuerdos (que implican tiempo)? Sorpresa y confusión; lo terrible e inexplicable de un universo donde Fang mata, es matado y no mata ni es matado, mezclándose al extremo de hablar con la voz del otro. En adelante, se repetirá este tipo de cruces de varios mundos simultáneos en una misma secuencia o escena, y entre las que el tiempo objetivo es flotante, pero poco a poco se irá priorizando el drama de algunos personajes, cuyo ápice es el cura, el “centro figural” que articula el drama, indicado por Benjamin.

El montaje seguirá la lógica de breves escenas en que se presenta a un personaje y luego desaparece (es el caso de Merceditas Toledo o del enloquecido y suicida Luis Gonzaga Pérez). Pero también, lentamente, como si la película y sus personajes salieran del sueño e insomnio al que han estado entregados, comienza a aparecer el tiempo objetivo o punto fijo. Así, dentro del principio general narrativo de mundos imposibles, el montaje del segundo acto principaliza a ciertos personajes, y en el tercer acto es más nítido el tiempo objetivo, referido básicamente al conflicto de los Limón (en la vida real objetiva), con lo que el filme, hacia el final, se torna realista, realismo reforzado por algo que no aparece, sino hasta ese tercer acto: los diálogos (voz *in*), ausentes en el primer acto, progresivos en el segundo y decisivos en el tercero. Lo que en adelante articula las imágenes es una alternancia más equilibrada de voces *in*, *off* y *over*, esta última correspondiente a un activo narrador extradiegético que se ha ido haciendo más protagónico y familiar, al punto de que comenta y sugiere interpretaciones con el tono de su voz.

Como se podrá deducir de lo que llevamos dicho, la complejidad de la película debido a la continuidad entre las imágenes del sueño (en presente) y recuerdos (pasado)

de los personajes, sin ofrecer ningún indicador de asignación,¹⁰⁶ no se compara con la de las películas del tiempo subjetivo como capas de pasado que cuentan con el soporte de los fragmentos de tiempo objetivo para guiar al espectador, como ocurre en *El evangelio de las maravillas*. El desafío es la ubicación mundo/temporal y la dificultad de saber en la conciencia de quién estamos. Hemos llegado a ese estadio de sorpresa y confusión de *lo terrible e inexplicable de mundos/tiempos convergentes*. Esta inexplicabilidad define a un filme laberíntico que opera con mundos íntimos (espacio/tiempos) imposibles y los distribuye para cada personaje, pero cruzándolos, sin indicadores de asignación (como el primer plano al rostro de quien sueña o recuerda), con tiempos diversos de recuerdos, sueños y tiempo objetivo (punto fijo, como la llegada de los Rodríguez desde México).

El historiador de cine mexicano, Emilio García Riera, acerca de *Deseos* indica que se trata de una “muy libre, muy inventiva y muy *críptica* versión de la novela” y filia a Corkidi a lo que llama “cine esotérico” (1998, 313 y 287, énfasis añadido), debido a la complejidad de su trama, pero también por sus contenidos eróticos, religiosos y de horror, presentes también en su primer largometraje *Ángeles y querubines* (1971). Entendemos que la calificación de “críptica” se refiere a la confusión e inexplicabilidad de su trama, lo que nosotros venimos denominando como neobarroco lleno fragmentado. Pero observemos que el rápido comentario del historiador se refiere concretamente al tema y al género de las películas de Corkidi, sin referirse a la estructura dramática y descriptiva. Nosotros ya hemos comentado la simultaneidad de mundos subjetivos/tiempos y la estructura laberíntica que provocan las puntas de presente imposibles, pero el neobarroco va más allá.

Ahora revisemos las variantes de la imagen-cristal a las que recurre Corkidi. La proliferación laberíntica del gran circuito puntas de presente/mundos subjetivos/inposibilidad que está en *Deseos* se prolonga con la duplicación descriptiva de los pequeños circuitos de la imagen-cristal y sus variantes. Los espejos y las pinturas acaso son los elementos barrocos que primero destacan y están en varias escenas de interiores y, en conjunto, aportan a la creación de la metalepsis. Las pinturas son imponentes (gran formato) y están sobre todo en la casa de los Rodríguez, y son cuadros religiosos de carácter hagiográfico, cuya misión es acentuar el aire conventual que se respira en todas partes. Respecto a los espejos, son igual de imponentes en cuanto

¹⁰⁶ En la novela fuente, los indicadores son muy evidentes, puesto que muy sutilmente se deslizan nombres de los personajes, fechas y horas. En la película no hay tales indicadores, entonces, el laberinto barroco es más complejo.

a tamaño y capacidad de duplicación: por ejemplo, el de la escena en que Mercedes Toledo, vestida de monja, lee la carta de Julián; vemos que ella está sentada en su lecho y a su derecha hay un gran espejo que la duplica, formando un encuadre tal que la mitad ocupa el espacio real y la otra mitad su reflejo, justo allí está el pequeño circuito que propicia el intercambio en que el reflejo puede ser tomado por real y viceversa, pero en este caso el reflejo especular no alcanza la indiscernibilidad que Deleuze encuentra en Max Ophüls, autor en el que “la imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y los expulsa fuera de campo” ([1985] 2007, 100).

En efecto, si la cámara se mueve y enfoca solo a la imagen del espejo o de la cristalería (en el caso de la película *El placer*), en ese momento el personaje “real” diegético queda fuera de cuadro, y si ese movimiento continúa al punto de enfocar la pura imagen en el espejo sin mostrar su marco, se produce el efecto de la indiscernibilidad, ya que resulta difícil “asignar” esa imagen al espejo o a la cámara. En las escenas especulares de Corkidi no ocurre ese grado extremo de inasignibilidad/reversibilidad de la indiscernibilidad barroca porque la cámara se queda a medio camino, mostrándonos simultáneamente la imagen real y su reflejo. Otro tanto ocurre con el espejo en la escena del viejo profeta (que suponemos es el Lucas Macías de la novela), quien anuncia la llegada de la tragedia (que Limón, el padre, será asesinado por el hijo, en disputa por una mujer; y a causa de ese crimen llegará la revolución): el anciano está sentado en el jardín, contra una pared, y a sus pies se tiende un espejo tan largo que excede el encuadre, al punto de salirse por el marco inferior; no hay indiscernibilidad, él y su imagen en el espejo son asignables a la cámara y al espejo. Es la composición especular y barroca de *La Venus del espejo* de Velázquez o de Rubens, en que la imagen real y la del espejo son discernibles con precisión.

Hemos anunciado ya la presencia de varios géneros cinematográficos que se dan cita en la película. Uno de ellos es el musical y su carácter operático/teatral. Consecuentemente, varias escenas han sido compuestas con escenificaciones musicalizadas, a veces con bailes o con personajes que cantan, ya sea con voz *in* o voz *out*. Un buen ejemplo de ello es la escena en que aparece Victoria, la *femme fatal* que atormenta los sueños de Luis Gonzaga. Ella viste ropas elegantes, sombrero y plumas, y se desplaza por una escenografía muy compuesta, bailando y cantando un aria alusiva a los amores desesperados, con lo que Corkidi inserta un fragmento de ópera dentro del

cine, a la manera de la ópera que Welles presenta en la historia de Susan en *Ciudadano Kane*.

La escena teatral más lograda (teatro dentro del cine), debido a la abundancia visual y de sus significados alegóricos, podría ser la parodia de los “Ejercicios espirituales”, que son la práctica religiosa normal en el arzobispado. Corkidi invierte los términos y le da un aire de tortura corporal. Se trata de un performance teatral filmado con gran pompa y utilería: mesas, ruedas, cadenas, máquinas de tortura que remiten a lo inquisitorial y la autoflagelación. Toda la escena parece una acción de cuerpos que oran, gesticulan y gritan, y que han invertido el método contemplativo ignaciano y la han convertido en técnicas de castigo físico al cuerpo. Esta escena, por lo demás, ha sido fotografiada con planos muy abiertos y posiciones muy forzadas de la cámara, lo que aporta a crear una atmósfera de dolor y sufrimiento. Hay que añadir que este gesto neobarroco del teatro dentro del cine logra lo propio de toda imagen-cristal: repetir o prolongar el drama de la diégesis. Así, quien aparece como el personaje que oficia este rito autoflagelatorio es el cura párroco, quien es a la vez el punto medular en la diégesis y quien cumple el rol principal en el performance teatral.

En esta película también aparece la pista circense como otra variante de la imagen cristal. En la novela, el cura párroco tiene dos sobrinas, Marta y María, personajes que la película mantiene. Pero en esta, María, en vez de irse con los revolucionarios como ocurre en la novela se va con un circo. Pero el circo de Corkidi es muy peculiar, digamos distinto al de *Santa sangre*, hay payasos, trapecistas, magos, monos y elefantes, pero sus funciones no se desarrollan en una carpa, sino en un desierto y en un escenario que semeja el casco de un barco, cuya proa se ha hundido totalmente en la arena y solo muestra la popa. Es una secuencia que dura aproximadamente cinco minutos, y por montaje-secuencia cuenta el ascenso y triunfo de María, desde que llega al circo hasta que se convierte en la estrella principal. Una canción revolucionaria cantada por ella (voz *off*), acompaña toda esta secuencia que es muy ágil, colorida y bailada, lo cual denota un gran trabajo del departamento artístico. Como ya hemos comentado, el antecedente cinematográfico clave de la relación entre circo y neobarroco es *Lola Montes*, de Max Ophüls. La pista o el escenario circense (metadiégesis) tienen relación con lo que pasa en la vida de los personajes (diégesis). ¿Qué le ocurre a María en el Arzobispado, siendo como es la sobrina de la autoridad máxima del ideal ascético? Vive la beatería y la militancia en las cofradías piadosas que controla su tío: entonces, mejor la deserción, huida de la cultura de la tristeza; preferible el circo, que primero la recibe con una masiva

risa burlona y luego la consagra como su estrella. Corkidi opera una inversión de valores, la vida del luto la convierte en vida en la aventura circense.

Quien puede con total autoridad hablar del circo y cine y de su carácter dual y ambiguo es Fellini, y no solamente por *La Strada* (1954) o *Los clowns* (1970), sino porque el circo y sus componentes están en toda su obra. En la autobiografía *Federico Fellini. Hacer una película* ([1980] 1999), cuenta que, tras conocer al mítico Totó en un teatro popular, sintió que desde “ese momento mi país se convirtió en una carpa” (168); y comenta el origen de *La Strada* y cómo fueron surgiendo naturalmente Gelsomina y Zampanó y “la carretera, el circo con sus trapos de colores, su música amenazadora y rompecorazones, ese aire de fábula feroz” (96). Destaquemos de lo dicho por Fellini que su apunte sobre la “música amenazadora y rompecorazones” del circo y la fórmula de “fábula feroz”, porque en ese juego de contrarios que se acercan y conviven en el mundo circense de sus protagonistas se enlaza con el barroco y su mundo de pliegues, su “afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar, mezclar [...] los distintos planos de que la realidad se compone” (Gamerro 2011, 18). Corkidi juega al pliegue al colocar esa escena circense, y su música melodramática de fábula de riesgos y prodigios, en medio de un filme donde prima el espíritu de sufrimiento y dolor, las pasiones y tristezas de la cultura de la tristeza.



Figura 7. Plano en que Merceditas Toledo, vestida de tules y traje eclesiástico, se entrega al acto onanista. Imagen de *Deseos*

Respecto a los temas destacables de la historia que narra *Deseos*, indiquemos que la escena del cuerpo opulento aparece en varios tramos de la película, ya sea que involucre a eclesiásticos de la oficialidad católica o a seculares militantes de la fe, que en esta historia están estrechamente ligados y girando en torno a la institución eclesial y, por tanto, sometidos a las exigencias de la virtud, la contención y la renuncia, bases del ascetismo y anatema del cuerpo (y la vida) de toda cultura de la tristeza. Por ejemplo, en la secuencia inicial, el cura parroquial, Dionisio, sueña eróticamente con Micaela, y en ese sueño, presentado en varios planos, los dos personajes están vestidos con sus respectivos trajes eclesiásticos y seculares: la posición de sus cuerpos sugiere una felación. Hay que registrar en este orden los actos onanistas de Merceditas Toledo (como en la figura 7), miembro de la cofradía las Hijas de María, que son quizá, eróticamente, más sugestivos en cuanto al erotismo neobarroco del cuerpo opulento, pues ella está en su cama y sus movimientos son bastante explícitos, aun así, nunca hay exposición de la piel de la actriz, ya que un delgado velo de brocado transparente y blanco cubre su desnudez, incluso su cabeza. Hay una sola escena en la que el filme no duda en mostrar la piel y el desnudo completo, como ocurre con el personaje femenino (metamorfosis de Merceditas, a la que antes la voz *over* ha ordenado: “quítate el cinturón de castidad”) que se libera del cinturón de castidad para entregarse al éxtasis erótico-místico rodeada de tres crucifijos. Este cuerpo completamente desnudo y en éxtasis es la única excepción al patrón general del cuerpo opulento señalado hasta ahora en nuestro estudio, ya que en las otras películas los cuerpos eclesiales erotizados siempre están vestidos (*Madeinusa*, *El evangelio de las maravillas* o *Santa sangre*).¹⁰⁷ El cuerpo opulento (que pliega lo sagrado y lo profano) propone un tipo de erotismo que elide o esconde la carne bajo vestiduras, telas y decorados, sin desaparecerlo, porque el vestuario o modelo textil, como venimos insistiendo, es el que expresa la intensidad de la pasión erótica que afecta al cuerpo, como ocurre en el *Éxtasis de Santa Teresa*, de Bernini. Por supuesto, el cuerpo opulento neobarroco cumple ante todo una función profanatoria y no catequizadora.

Otro tema que involucra a los personajes de esta historia y que se vincula estrechamente con la estética barroca es la metamorfosis. En este cuadro general de proliferaciones e inestabilidades, cruces y ambigüedades que desarrolla *Deseos*, está la

¹⁰⁷ El erotismo neobarroco del cuerpo opulento no requiere mostrar las pieles y los cuerpos de los personajes para ejercer su cometido crítico y desacralizador. Por ello, en la escena del desnudo femenino de esta película, la ocultación o elisión se logra con la distancia: la cámara se mantiene muy distante, con lo que logra encuadrar además a los Cristos, a los pies de los cuales ocurre el éxtasis. Otro mecanismo es el claroscuro: la luz destaca solo algunas porciones del cuerpo de la actriz y de los Cristos que la rodean.

explicación de los cambios o transformaciones de la identidad de los personajes, notables ejemplos son el presidente Madero, el cura Dionisio y el personaje protagónico de la escena teatral de los ejercicios espirituales, todos ellos interpretados por el actor Ernesto Gómez Cruz. También el del personaje (una actriz mulata) que vive sus éxtasis al pie de los dos Cristos, al que el narrador *over* llama Merceditas, distinta a la actriz de tez blanca que encarna a Merceditas Toledo y sus actos onanistas. Entonces, si es verdad que la mayoría de los personajes de la película mantienen su identidad durante el relato, y aunque sus nombres propios no sean aclarados ni siquiera en los créditos, hay unos pocos que exhiben una identidad inestable, ya que la película, a diferencia de la novela, retoma el tópico barroco de la metamorfosis, que también la hemos visto aparecer en otras películas del neobarroco, como en *El evangelio de las maravillas* (el sobrino del militar, que fuera de la Nueva Jerusalén es homosexual, y dentro es una mujer del Cuartel de las Martas). Plasseraud llama a la metamorfosis la *identité multiple* de ciertos personajes del relato neobarroco, y la explica, sobre todo en *Tres vidas y una sola muerte* de Raúl Ruiz, con el estado de personalidad múltiple de la clínica psiquiátrica: “Las múltiples vidas que constituyen la existencia del esquizofrénico, la primera que es mostrada forma el marco narrativo dentro del cual se insertan las otras”.¹⁰⁸ El verso de Rimbaud “Je est un autre” en el barroco se cumple a cabalidad y es claramente detectable en el neobarroco Welles y sus narraciones falsificantes, en las que una potencia de lo falso es inseparable de lo múltiple barroco: ‘Yo es otro’ ha reemplazado a Yo=Yo”. Como muestra la película de Ruiz, Marcelo Mastroiani juega el rol de tres personajes distintos, en *Deseos* sucede lo mismo con Ernesto Gómez Cruz.

Este estilema barroco de la identidad múltiple, Jean Rousset lo remite al relato mítico y halla sus raíces en Cerce y Proteo en tanto figuras que encarnan la “mescolanza de máscaras delirantes, una abigarrada bacanal de siluetas multiformes”, “Tetis, ‘como hija de Proteo’ se transforma en nube, monstruo, león, roca, para engañar a Peleo que la persigue; por otra parte se ve a Proteo ofreciendo el espectáculo de sus metamorfosis” ([1953] 2009, 14 y 24), transformismo o cambio de identidad que puede ir, en términos técnicos, desde varios personajes actuados por el mismo actor o el mismo personaje actuado por varios actores. Este transformismo, tanto en el teatro como en la narrativa barroca era atribuido a magos y encantadores. La metamorfosis o identidad múltiple está

¹⁰⁸ En el original francés: “Des multiples vies qui constituent l’existence du schizophrène, la première qui es montrée forme un cadre narratif dans lequel s’insèrent les autres” (2007, 245).

ya en el *Quijote* cervantino (sus enemigos eran encantadores que habían convertido a Dulcinea en Aldonsa) o *La vida es sueño*, de Calderón, donde la transformación apela más bien al uso de ropajes, disfraz, cambio de nombre o de función narrativa (de prisionero a príncipe y al revés). En *El Quijote* hay personajes que adquieren doble carácter (el bachiller Sansón Carrasco deviene Caballero de los Espejos y hacia el final el Caballero de la Blanca Luna y Ginés de Pasamonte es el galeote liberado, el ladrón de mulas y maese Pedro).

Una muestra del transformismo o metamorfosis en la película de Corkidi es Dionisio, el cura, que al inicio y al final aparece transfigurado en el presidente Madero. En el caso de las dos Merceditas, la metamorfosis está acentuada por un detalle propiamente cinematográfico: el cambio de actor, recurso que Buñuel emplea en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), metamorfosis que nuevamente remite a la imposibilidad de puntas de presente (mundos subjetivos/tiempos), ya que en esa película “estalla una de las más bellas invenciones de Buñuel: en lugar de que un mismo personaje interprete diferentes roles, pone dos personajes y dos actrices, para una misma persona” con lo que da paso “a una pluralidad de mundos simultáneos, a una simultaneidad de presentes en diferentes mundos” (Deleuze [1985] 2007, 141). Esa simultaneidad de presentes en diferentes mundos ocurre con las dos actrices que actúan de Merceditas Toledo. La imposibilidad nos plantea así una narración falsificante que opera según lugares distantes y desconectados y con momentos descronologizados temporalmente, opuesta por tanto a la narración verídica que se desarrolla orgánicamente, causalmente, obedeciendo a conexiones en el espacio y a relaciones cronológicas en el tiempo de diégesis única; como narración falsificante, es contraria a la unicidad y coherencia del personaje con el que el espectador debe identificarse. Si ‘Yo es otro’ ha reemplazado a Yo=Yo”, a algunos personajes neobarrocos, ganados por las potencias de lo falso, por el devenir, les es propia una irreductible multiplicidad.

Entrando ya en la sección discursiva de *Deseos*, comenzamos por el tema de la enunciación, del narrador o narradores de la película, que también presenta marcas de la estética neobarroca y su tendencia a lo múltiple. De hecho, la variación o perspectivismo narrativo va a proliferar de manera exponencial, ya que los puntos de vista narrativo, visual y sonoro proliferan. Como indican Gaudreault y Jost, “la película es muy distinta de la novela en la medida en que puede *mostrar* las acciones sin *decirlas*”; principio básico de la imagen-cine, pero que no es un absoluto porque, en cuanto audiovisual y en casos especiales, puede también narrar “diciendo” al punto que en algunas películas la

“imagen y la palabra conllevan dos relatos que se entremezclan profusamente” (2001, 48, 36). Si en el acto narrativo del cine el “dar a ver” se impone al “decir”, no lo anula: por ello, el narrador omnisciente o gran imaginador puede también narrar acciones desde su voz *over*. En casos excepcionales, como el de nuestra película, también un personaje puede narrar desde la voz *in* y desde la voz *off*. Esto es consecuencia lógica de que el cine sonoro implica un “doble relato”, que narra a dos bandas, una de imagen y otra de sonido. Recordemos que en el cine clásico y realista (y sus aspiraciones de verdad), las convenciones prescriben la diferenciación clara y distinta entre el lugar del narrador y el de los personajes, así como la armonía o coherencia entre las bandas de imagen y sonido y entre lo que mira y oye el espectador. Contra este realismo del relato verídico clásico se levanta el relato falsificante y múltiple del neobarroco.

Efectivamente, si el cine moderno transgrede estas convenciones con las bifurcaciones temporales, el cine neobarroco va a llevar esas multiplicaciones falsificantes al límite porque prolifera al extremo, divide y mezcla (sobreimpresión sonora) las instancias narradoras, oculares y sonoras, volviéndolas extrañas, terribles e inexplicables desde la perspectiva del relato unitario clásico. En *Deseos*, el punto de vista narrativo alterna entre el narrador extradiegético y los personajes, pero, como resaltamos en el fragmento de la sinopsis, el narrador extradiegético no solo narra con imágenes, sino con la voz *over* extradiegética. Además, a la imagen y a la voz se añade la función narrativa intradiegética del libro abierto que aparece para abrir algunas secuencias, con lo que se nos indica que lo que estamos “mirando” es la lectura de un libro, como en *El Quijote*, novela que siempre nos recuerda que estamos leyendo un libro fruto de una traducción. En el campo de la filosofía del Barroco, la *Teodicea* de Leibniz, es el libro en el que hallamos esta combinación de lo que se lee y de lo que se mira, pues en el relato leibniziano hay varios libros que cuentan las diferentes versiones de la vida de Sexto. Pero la proliferación no termina aquí.

Hemos adelantado algunos resultados del trabajo múltiple de la banda sonora, ya como *foley* (sonidos concretos o naturales), ya como música original (compuesta por Héctor Sánchez) que alternan entre *in* y *off* (fuentes sonoras que a veces se las ve en la banda de imagen, pero se las escucha en la banda de sonido), o como diálogos de los personajes que combinan igualmente *in* a *off*; o sus pensamientos que los escuchamos todos en *off*; el extremo es la desarmonización o sobreimpresión de bandas, cuando un personaje masculino habla con voz femenina. Tal el caso de Luis Gonzaga que, en el

colmo de su alienación amorosa “habla” con la voz de Victoria o en el caso de Merceditas Toledo, quien oye la voz de Julián a donde quiera que va y lee la carta: las dos voces están sobreimpresas. Todo esto sucede porque la narración del filme la comparten el omnisciente y los personajes o sus conciencias y se distribuyen tanto en la banda de imágenes como de sonido. Como propone Deleuze, en *El pliegue* (1989), ya en el Barroco se vio la “importancia de sustituir el centro desfalleciente por el punto de vista” (31), de ahí que el relato barroco haya hecho del “sujeto, punto de vista, sujeto de la enunciación” (164); cada sujeto se convierte en un narrador. El modelo barroco es la *Teodicea* dado su “encajonamiento de narraciones las unas en las otras, y la variación de la relación narrador-narración” (83). Punto por punto dicha variación se cumple en *El Quijote*; precisamente, las variaciones de narrador que hay en el texto de Leibniz y de Cervante, serían acogidas y desarrolladas por Welles en *Ciudadano Kane*, película en que no solo personajes, sino un reportaje (dentro de la película) y un libro son instancias narradoras.

El director de fotografía de esta película, para ya entrar en el espacio pictórico, es el mismo Rafael Corkidi, lo que explica la efectividad de la fotografía con respecto al drama narrado. El director venía ya de fotografiar, entre otras, *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973), de Jodorowsky, o la bizarra *La mansión de la locura* (1975), de Juan López Moctezuma; además de sus propios filmes *Ángeles y querubines* (1972) y *Auandar Anapu* (1975). Su conocimiento sobre el color y la luz lo había afianzado en un tipo de cine muy orientado hacia la expresión de las extrañezas del tiempo subjetivo (sueños, pesadillas, delirios). La iluminación y el color exhiben una amplísima paleta, pues abarcan tanto interiores como exteriores, cromática a la vez del luto y el espectáculo, que incluye la amplitud de colores apagados de la liturgia combinado con los brillantes de los números musicales y lo circense. También hallamos claroscuros a lo Zurbarán, que tenía la tendencia de colocar lo oscuro hacia abajo y lo claro hacia arriba, porque arriba siempre está lo divino (*La oración de San Buenaventura* o *La batalla de Jeréz*).

Corkidi opta por esta composición del claroscuro, negros luctuosos para la parte baja de todas las escenas religiosas y colores vivos en la parte alta, acaso como sugerencia del sentido oscuro que envuelve a los personajes y sus torturadas pasiones, contrastando lo claro e iluminado de lo que está arriba. Esta distribución del claroscuro siempre cumple con la ausencia de bordes o, más bien, con la continuidad, la *tregua dei*, como dice Benjamin acerca de las antinomias y “síntesis dialéctica de la alegoría barroca” ([1925] 2006, 396). Ya hemos visto cómo los personajes de *Deseos* oscilan entre su voluntad y el

poder sacerdotal, entre su deseo y el sistema moral que los enjuicia. El claroscuro se vuelve dominante en la secuencia que narra un enfrentamiento tan significativo como de los Limón, padre e hijo que se disputan el amor de una mujer, en el tercer acto.

El trabajo de arte que desarrolla la voluntad de lujo o adorno neobarroca es notorio, por lo abundante y muy compuesto de la escenografía, vestuario y maquillaje. Así, el espacio arquitectónico de la película exhibe una variedad de lugares y objetos, puesto que las acciones ocurren en exteriores e interiores. En exteriores las locaciones son más bien naturalistas, sin preciosismos ni paisajismo estilizado, y esto distancia a *Deseos* del barroquismo paisajista de *El año pasado en Marienbad*, de Resnais, o de *El contrato del dibujante*, de Greenaway,¹⁰⁹ películas cuyo espacio arquitectónico exterior y su paisajismo han aprovechado locaciones auténticamente barrocas, “ruinas” conservadas (perfectamente conservadas) del paisajismo del siglo XVII en Francia e Inglaterra. Otra diferencia es que en el filme mexicano hay una tendencia general a lo pétreo, por eso la piedra aparece en la cueva, la mina, las paredes, las columnas, los atrios, las callejuelas del arzobispado. Se trata de ruinas y de escenarios ruinosos y carcomidos que sugieren un franco deterioro, allí ocurre la puesta en escena que coloca a los cuerpos y la utilería del filme. Benjamin ha escrito sobre la fascinación de los poetas barrocos por las ruinas (en un sentido de citar textos y reutilizar textos de la historia antigua), pues más allá de las simples “reminiscencias de la Antigüedad, se imponía con ello un sentimiento estilístico actualísimo. Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca” ([1925] 2006, 397). Llevamos esta referencia de la ruina a lo material de cosas y lugares porque en esta película es evidente que casas de hacienda antiguas, una mina abandonada o columnas de algún templo abandonado, con su apariencia desconchada y envejecida, son escenarios de la acción dramática. En esos lugares se mueven los actores y los objetos dan vida al relato actualizando esos escombros. En cambio, el casco del barco medio hundido en el desierto, para las escenas circenses, ya es factura de la dirección de escenografía del filme.

¹⁰⁹ Los dos filmes europeos se apropiaron para sus puestas en escena de castillos y jardines del período barroco, son ruinas, en el sentido de Benjamin, porque son retextualizados por el cine, aunque varios de ellos están muy bien conservados y vitales. La literatura sobre esa jardinería del período barroco es escasa, por eso la tesis de Deleuze de que todo lo que hay que ver del barroco está adentro. Sin embargo, dicha jardinería existió y ha recibido nombres tan importantes como el del francés André Mollet, quien vivió y creó en el siglo barroco (¿1600?-¿1665?). Sus diseños están en el libro *Le jardin de plaisir, contenant plusieurs desseins de Jardinage, tant Parterres en Broderie, Compartiments de gazon, que Bouquets et autres. Avec un abregé de l'Agriculture* (1651). gallica.bnf.fr.

El espacio interior destaca por cierta grandeza arquitectural de habitaciones altas y espaciosas, porque todo es desmesurado, como las pasiones que queman a sus habitantes. Parecería que estamos en alguna casa de hacienda, pues los objetos sugieren labores agrícolas. Todos los cuadros que adornan las paredes son enormes y se imponen los retratos de la hagiografía católica. Allí está también la mueblería rústica y estilizada, puertas labradas y camas con dosel, y hay telas, velos, mantas. Sobresale la cantidad imponente de crucifijos en todos los tamaños, que actúan como mudos, pero vigilantes testigos de las pasiones que bullen en el Arzobispado. El director de arte, Teodoro Mans, aprovecha y refuncionaliza escenarios realistas (se nota que muy pocas escenas fueron filmadas en un estudio) para volverlos funcionales al afán de adorno neobarroco: por ejemplo, acomoda piedras y cientos de cruces en la escena del desierto por el que huye Luis Gonzaga, antes de su suicidio, o distribuye la utilería para ambientar las escenas musicales en los patios y jardines de la hacienda. En la película la piedra se combina con el tul y el brocado para completar el sistema de adorno neobarroco.

Queremos destacar, de entre los objetos que forman la escenografía, a la serie de maniqués blancos que simulan niños y adultos, los cuales unas veces están en posiciones forzadas, otras parecen dobles gesticulantes de los personajes, pero inertes, siempre como mudos testigos de sus acciones. Para Plasseraud, en la estética barroca el maniquí pertenece a la arqueología del autómatas y “junta dos temas barrocos: el artificio y la apariencia”; y si el autómatas no fue un invento barroco, en ese siglo XVII se lo perfecciona con fines teatrales y espectaculares, y como doble maquínico que plantea la perturbadora idea de que el mismo cuerpo humano es un mecanismo: “El autómatas de la época barroca es tanto más perturbador cuanto que no es pensado como de naturaleza diferente al cuerpo humano, considerado este como un autómatas” (2007, 101-102). El referente neobarroco del autómatas está en *Casanova* (1976), de Fellini, película en la que el personaje de Casanova no solo ejerce sus portentos sexuales como una máquina, el actor se mueve como un autómatas, sino que además su mascota es un pájaro robótico que marca el ritmo de sus incursiones eróticas. Con *Corkidi* estamos en la inmovilidad estatuaria de los maniqués, todos blancos y siempre acompañando a los personajes como si fueran sus dobles inertes, lo que incrementa la impresión de teatralidad de la puesta en escena. Por ello, dan lugar a pensar primero en la castración que implica la “blanca virtud”, y luego en la inutilidad de dicha virtud (el maniquí inerte) en medio del fragor erótico que cunde por los cuerpos de carne y hueso.

En el trabajo del vestuario debemos destacar la labor desplegada por el departamento de arte para vestir a tantos y variados personajes, que va desde la elaboración de trajes eclesiásticos hasta los circenses, con toda la variedad de telas y diseños que eso implica porque, si es verdad que la película apela al desnudo, este es muy medido y justificado. En general, prima el cuerpo actoral vestido o disfrazado. A propósito de piezas de vestuario, solo destaquemos el enorme cinturón de castidad que usa la doble de Mercedita Toledo antes de su éxtasis místico, una pieza barroca por lo labrado y elaborado y porque lleva un enorme candado. Los productores decidieron usar este cinturón como elemento sustancial del afiche promocional de la película, en cuyo encabezado colocaron la frase irónica: “Todos tenemos la llave”. Con ello se entiende por qué el novelista Agustín Yáñez decidió que ni su nombre ni el de su novela aparezcan en la película.

En lo que respecta al espacio fílmico, queremos comentar tres aspectos, siempre siguiendo el orden propuesto por los argentinos Gentile, Díaz y Ferrari (2011), propios de la estética del neobarroco: la profundidad de campo, la puesta en escena (dependen mucho la una de la otra) y el montaje.

Corkidi trabaja con la profundidad de campo, con su componente espacial y dramático heredado del barroco. André Bazin decía que “en Welles la sobrecarga barroca hace que el análisis sea más complejo”; tal sobrecarga barroca incluía a la profundidad de campo, a la que valoraba como una “adquisición capital de la puesta en escena: un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico”, salto que le permitió al cine moderno superar el clasicismo del montaje narrativo, en el que “la técnica de esta planificación era el campo-campo contracampo”. El teórico francés explica lo que significa la superación del plano-contraplano por la profundidad de campo acompañada por el plano-secuencia: “más allá de las comodidades del montaje, el secreto de un relato cinematográfico capaz de expresarlo todo sin dividir el mundo, de revelarnos el sentido escondido de los seres y las cosas sin romper su unidad natural” ([1958] 2006, 92-98). El aspecto revelatorio de la continuidad unitaria y totalizadora de la profundidad de campo/el plano secuencia de películas como *Ciudadano Kane* interesaron a Bazin.

Deleuze, como ya hemos señalado, compara la llegada de la profundidad de campo al cine con lo que ocurrió en su génesis en siglo XVII. Dentro de su tesis general del cine moderno como cine del tiempo, como imagen-tiempo, concluye que “En esta liberación de la profundidad que ahora pone a todas las otras bajo su subordinación, debe

verse no solo la conquista de un continuo, sino el carácter temporal del continuo: es una continuidad de duración que hace que la profundidad desenfundada sea tiempo, no más espacio” ([1985] 2007, 147-148). Entonces, a la continuidad baziniana Deleuze le suma el tiempo; y tiempo implica que hay redistribución en profundidad simultánea de aquello que en el cine clásico es linealidad de varias escenas sucesivas por montaje de campo contra campo: la sucesión de cortes ha sido reemplazada por la simultaneidad temporal, el tiempo comprimido en forma de espacio de varios términos en fondo. En *Corkidi*, la mayoría de escenas están resueltas con planos sostenidos, con *travelling* a la derecha o izquierda; esas escenas están distribuidas hacia el fondo, en dos y tres términos, aunque también hay escenas de un término y con plano secuencia; y escenas de tres términos con montaje corto, tan corto que parecen planos *insertos*, por ejemplo el que muestra los tormentos eróticos del exseminarista Luis Gonzaga Pérez; en primer plano está Victoria, desnuda y recostada; en segundo término está Luis, también desnudo, mirándola y, en tercer término, un crucifijo tamaño natural. En el colmo de la complejidad barroca, este corto plano incluye claroscuro.

Respecto a la puesta en escena, a la manera en que durante el rodaje se organizan los elementos profilmicos en armonía con el encuadre (Gardies 2014, 32), los actores y escenografía con la cámara, esta película ha debido proceder en atención a su naturaleza multigenérica, los componentes del tiempo subjetivo y la imagen-cristal en juego, lo que implica el musical, la ópera, la forma teatral, el circo, los sueños y el realismo. El término *teatralidad* conviene para abarcarlos. Varias escenas recrean todo el aire del teatro filmado, ópera filmada o incluso el circo filmado. Es lo que Monica Kaup llama, a propósito de la puesta en escena de *Yo, la peor de todas*, construcción en *stage tableau* o “cuadros teatrales” (2012, 223), en concordancia con el tópico barroco del *theatrum mundi*, de la vida como un teatro o como un circo, perfectamente observable en el cine de Ophüls o Fellini, en el sentido de que en esas escenas teatrales o circenses todo lo real, incluso la vida misma se ha vuelto espectáculo ya sea actuado y cantado, llorado o reído, angustiado o gozado, siempre alejado del realismo. Acaso esto es más nítido en la secuencia que cuenta la fuga de la sobrina del párroco con los cirqueros: los movimientos de cuerpos y cámara acentúan el irrealismo y dinámica del espectáculo; también los números musicales, operísticos y la puesta de los ejercicios espirituales.

En el montaje de esta película destacan dos aspectos: el montaje acelerado del montaje-secuencia (usado para las escenas de angustia, amorosa o erótica), del que ya hemos adelantado información, y el montaje de los sueños y ensoñaciones. El

plano-secuencia es la norma principal en esta película –con *travelling* o encuadre fijo, con planos abiertos y generales, con *zoom in* o *zoom out*– y Corkidi también usa planos de muy corta duración para sueños y ensoñaciones, allí es cuando *Deseos* se aproxima a la forma del montaje-secuencia propiamente dicho (presente en la obertura del filme), ya que en otros fragmentos también los planos se acortan y se aceleran las acciones, comprimiendo su duración para narrar ciertos momentos climáticos de la acción.

En el campo de la estética de cine barroco, Plasseraud llama *montaje desenfrenado* a este efecto de compresión temporal, y su argumento es que la proliferación y multiplicación inherente al neobarroco implica saturación tanto de la escena como del montaje: “Esta operación de llenado no concierne únicamente a la imagen. Puede igualmente imponerse en el ritmo del montaje, cuando las imágenes se suceden de manera desenfrenada. Ciertas secuencias de los filmes de Welles dan esta impresión” (2007, 144); en el cine neobarroco y en esas secuencias se priorizan los efectos de montaje sobre la narración. Este desenfreno recuerda a Slavko Vorkapich, el inventor de lo que se llama *montaje-secuencia* en el Hollywood clásico, es decir, de fragmentos acelerados por cortes rápidos, dentro de filmes realistas, usados para sugerir momentos de pesadilla o angustia. También en Corkidi, fragmentos de montaje desenfrenado aparecen siempre que hay una tensión de fuerzas que se oponen, los más claros ejemplos son los desvelos eróticos de Mercedes Toledo (vestida de monja) o los montajes acelerados de la lucha amorosa entre Victoria y Luis. El montaje acelerado guarda un profundo sentido expresivo, lo leemos como el torbellino de fuerzas pasionales que se ejercen sobre los cuerpos de los personajes.

El neobarroco de *El evangelio de las maravillas* nos enfrentaba con las bifurcaciones sucesivas de la imagen-tiempo en su variedad de imagen-recuerdo, en cambio, *Deseos* nos coloca en la dimensión de la imagen-sueño e imagen-ensueño. Las imágenes-sueño son producidas técnicamente de dos maneras: mientras unos procesos van a la abstracción, por el cúmulo de efectos visuales usados para crear la impresión de un sueño, otros van por lo concreto y usan medios sobrios, desconexión o desenganche entre planos para componer el efecto sueño. En el primer caso, estarían Vorkapich, *Entreacto*, de René Clair o *El último* de Murnau; el segundo comprendería *El perro Andaluz*, de Buñuel, o *El moderno Sherlock Holmes*, de Keaton. Corkidi estaría en las dos: abstracta en la obertura, con movimientos extraños de la cámara, música y un viento que sopla, y la línea concreta está en las ya indicadas escenas de los padecimientos

eróticos de Merceditas, Victoria y Luis, que tienden a la sobriedad de cortes simples, sin ningún efecto particular ni música que induzca la apariencia de un sueño.

Pero en esta película neobarroca asoma otra forma de imagen subjetiva, que ya la vimos en *Santa sangre*, y que atañe las imágenes-ensueño o sueño despierto, en las que, curiosamente, son movimientos del mundo exterior al personaje los que suplen al movimiento angustiado del personaje. Ocurre que cosas o fenómenos del mundo diegético se mueven o activan para expresar el estado de excitación interno en el que vemos a Merceditas Toledo, la que delira con las cartas de amor de Julián, atrapada en un banco de niebla. Y más cuando el exseminarista Luis Gonzaga Pérez, vencido por el amor y el deseo que siente por Victoria, va al desierto, donde el polvo, las cruces y las rocas parecen oprimirlo, el mundo se mueve para expresar que el personaje ha sido superado por sus afectos.

La alegoresis de esta película, que puede ir tanto en sentido productivo como interpretativo como propone Eco, “tanto en la Antigüedad como en la Edad Media tenían más o menos explícitamente clara la diferencia entre una alegoría *productiva* o poética, y una alegoría interpretativa” (1997, 74), esto es, en su estructuración por parte de los creadores y en los sentidos que un intérprete pueda desprender de los componentes (personajes, acciones, escenografía) de una composición alegórica narrativa. *Deseos* incluye en su estructura fragmentada la más basta cantidad de estilemas neobarrocos, lo que la vuelve susceptible de ser vista, con más propiedad, a través de la teoría que sobre la alegoría barroca propiamente dicha ha elaborado Walter Benjamin en torno el teatro alemán del siglo XVII y su peculiar modo de expresión alegórico.

En *El origen del drama barroco alemán* ([1925] 2006), Benjamin emprende el estudio de obras teatrales que habían sido creadas cuatro siglos antes, en íntima relación con que el renacimiento de lo alegórico que ocurre precisamente en el siglo XVII, ante la crisis de lo simbólico teológico y su espíritu trascendental. El estudio de obras pasadas es un primer gesto de la concepción alegórica de Benjamin, ya que esas obras constituyen objetos alegóricos repletos de historia, “en la alegoría la *facies hippocrática* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado” ([1925] 2006, 385), por tanto, una obra de teatro del siglo barroco (escrita y no puesta en escena) como paisaje histórico está doblemente cargada de historia porque a la vez cada drama barroco conecta no solo con su tiempo, dado que “la historia se redujo sensiblemente a escenarios” ([1925] 2006, 296) a través de temas y personajes, sino que ese drama barroco retextualizó para su composición lo que Benjamin llama “ruinas” del pasado, entre ellas

los textos, argumentos, personajes, personificaciones antiguas convertidas en “fragmento altamente significativo” ([1925] 2006, 397); por ello esa poesía teatral es una acumulación incesante de fragmentos, de citas del pasado; acumulación fragmentaria que va a terminar afectando la estructura del drama barroco.

Siempre en oposición al modo simbólico y sus cualidades de trascendencia, brevedad y totalidad y contra la costumbre que Benjamin detecta en varios teóricos por él estudiados –calificar a la alegoría tradicional como mero modo de designación, como mero “signo-alegoría” o “técnica lúdica de producción de imágenes” – propone distinguir a la alegoría barroca como “expresión, tal como es sin duda expresión del lenguaje, y también la escritura” ([1925] 2006, 381), pero esa cualidad expresiva o de significación se asienta sobre una doble faz que explica la riqueza de la alegoría en cuanto es a la vez estructura y expresión. En efecto, al restituir fragmentos de viejas alegorías y personificaciones, es el alegórico (poeta o dramaturgo) del siglo XVII quien las carga de nuevo sentido, “de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero este no es un hecho psicológico, sino ontológico. En sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto” ([1925] 2006, 403). La alegoría barroca del drama teatral remoja el sentido de antiguos argumentos y personajes, pero para hablar de algo distinto, es decir, de su época, de su mundo histórico (siglo XVII). En esta nueva dimensión antológica y semiótica, ella misma “es” y es objeto de saber, es “tanto imagen fijada como imagen que fija [...] no signo de lo que solo se ha de saber, sino objeto él mismo digno de ser conocido” ([1925] 2006, 403). Un drama barroco no solo significa o expresa cualidades, vicios o virtudes, fenómenos históricos, sino ella misma es una cosa, una forma y estructura. La alegoresis de Benjamin posee entonces una dimensión *productiva* o poética (objeto con forma y estructura) y una interpretativa (expresión).

A partir de aquí, el autor ofrece una serie de marcas de la alegoría teatral que incluyen el interior proliferante, el engolamiento, apoteosis y pompa, cierto exotismo temático, su carácter didascálico y sentencioso, el de ser una elegante antitecnicidad o rico en antinomias, la presencia de personificaciones, multiplicación de personajes, simultaneidad de acciones, profundidad de campo, fondos en *trompe-l'œil*, discontinuidad narrativa, su tendencia descriptiva, la presencia de sueños y espectros; argumentos impulsados por un movimiento dialéctico, el juego de opuestos, la *tregua dei* o “la

violencia con que el movimiento dialéctico se agita en este abismo de la alegoría” ([1925] 2006, 382). En resumen, Benjamin le otorga a la alegoría barroca un carácter inmanente, expresivo y dialéctico, mundano o histórico, ya que opera “bajo la decisiva categoría del tiempo” ([1925] 2006, 383), el adorno (apoteosis, engolamiento o elegante antítesis), la fragmentación u inorganicidad de su estructura bajo el horizonte de la melancolía, el luto, la carencia, la decadencia del tiempo histórico. En el neobarroco lleno de *Deseos* hemos establecido ya la manera en que los estilemas de la alegoría barroca regresan y se retextualizan.

Como modo de expresión, la alegoría del drama barroco exhibe marcas resumidas en este párrafo:

Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con esta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plantea ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. ([1925] 2006, 396)

Al símbolo y su carácter trascendentalista, Benjamin opone el inmanentismo o, más concretamente, el historicismo de la alegoría, que en el drama barroco toma la forma de escena dramática. Pero el historicismo alegórico del filósofo es muy particular. Al analizar una obra de arte del siglo barroco y teológico, Benjamín vincula la escritura teatral con la historia-naturaleza “dominada por las ideas de caducidad, decadencia y luto” ([1925] 2006, 396); así, un drama barroco alemán expresa la crisis de la teología de su tiempo y sus promesas de eternidad (trascendencia), paralela a la asunción de la historia humana como inmanente y finita.

Como cosa u objeto de saber (forma y estructura) nuestro estudio sobre *Deseos* ha sido amplio en la exposición de los componentes que la filian a la alegoría barroca; y, como se habrá notado, varios de los rasgos estructurales del teatro barroco alemán (fragmentación, desorden, adorno) coinciden en alguna medida con lo que Deleuze y otros autores proponen para el drama cinematográfico neobarroco del siglo XX. Por supuesto, hay diferencias sensibles. En la época del Neobarroco, cuando, como dice Sarduy, el dios ha sido juzgado y su autoridad impugnada (1974, 103), el peso teológico sobre la composición estructural, personajes, personificaciones, etc., ha disminuido y más bien se ha convertido en blanco de crítica. La moral y el sistema del juicio han mermado su influencia.

Las reflexiones de Benjamin sobre el teatro alemán y, más todavía, su concepción de la alegoría en términos productivos e interpretativos, “como signo que fija” –estructura que expresa algo que está fuera de ella– y como “signo de lo que se ha de saber” o expresión de ese afuera, aporta a nuestra intención alegórica. Ya hemos hecho algunos apuntes sobre la exterioridad del filme, pero vale la pena subrayar el sentido crítico o profanatorio de esta obra audiovisual. La historia ha tenido una curiosa manera de entrar en *Deseos*, pues el dato histórico más relevante y significativo es el hecho de haber sido sometida a censura durante casi siete años, lo cual habla de la gravedad de su cometido. La razón de tal censura fue evidentemente la carnalidad y la materialidad que propone el filme, pues el erotismo que sugiere es realmente desenfrenado. El juego de inversiones o parodia de los éxtasis místicos y los ejercicios espirituales son frontales en su señalamiento de los excesos represivos de la doctrina ascética y moral contra el cuerpo. Para su época, tales inversiones se juzgaron como graves, y dado que la institución estatal estaba casada con la clerical, la película fue sacada de circulación.

Y, como hemos dicho, la obra está cargada de un erotismo ante todo crítico y como neobarroco apela a la elipsis, todo está sugerido, nada es explícito. En este aspecto, *Deseos* sigue el patrón del erotismo barroco que se ha repetido en las demás películas neobarrocas estudiadas hasta aquí: el de la ocultación y sugerencia. La escultura de Bernini es el testimonio artístico de la manera en que la carne enamorada o erotizada fue reprimida por la ley ascética del sacerdote, al punto de ocultarse, encogerse o replegarse bajo el abigarrado ropaje barroco. En esa representación artística, el cuerpo erótico le cede protagonismo visual al vestuario y a los objetos que saturan los lugares de potencia y gloria teológicas, sin embargo, bajo el manto, el cuerpo está vivo, replegado sí, pero activado por el deseo. Deleuze explica, a propósito de la música, cómo “el universo barroco ve difuminarse sus líneas melódicas, pero, lo que *aparentemente* pierde, lo vuelve a ganar en armonía, por la armonía” (1989, 108; énfasis añadido); entonces, en el barroco no hay pérdida, solo desplazamiento, estratégica redistribución de los componentes del cuerpo erotizado entre la apoteosis del vestuario y la apoteosis del cuerpo.

En nuestra película también ese cuerpo se manifiesta, incluso constreñido bajo el ropaje o el cinturón de castidad, apoteósico, cuyo mejor ejemplo es el vestuario de Victoria, con ese sombrero adornado que lo usa incluso cuando en los pensamientos de Luis Gonzaga aparece desnuda, pero elidida por el claroscuro o mejor, cuando en la

sacristía aparece desnuda, pero cubierta por un enorme velo negro; en la representación artística, la fuerza erótica del vestuario expresa la fuerza pasional del cuerpo.

Entonces el cuerpo está allí, regresa porque nunca se fue, regresa al escenario de su exclusión, como dice Sarduy ([1982] 1999, 1301), y Corkidi demuestra que el cuerpo nunca se fue: incluso estaba viviendo su fuerza pasional bajo el modelo textil neobarroco y eclesial. Y en este sentido, Deleuze, luego de proponer al cine neobarroco de Welles como el epítome de la lucha contra el relato del hombre verdadero y su sistema de juicio que pretende enjuiciar la vida y el devenir, anota esta frase sorprendente: “¿Qué nos queda? Quedan los cuerpos, que son fuerzas, nada más que fuerzas [...] fuerza que solo enfrenta a otras fuerzas, se relaciona con otras fuerzas, a las que ella afecta o que lo afectan” ([1985] 2007, 188); potencias del cuerpo que siempre están llenas (“Este poder se llena siempre”). *Deseos* es una película que habla de la potencia de los cuerpos enamorados, carne deseante que la represión de la cultura de la tristeza no ha podido y no puede controlar, so pena de ser ella misma envuelta, como los cuerpos eclesiales de la película, en las potencias del devenir y la vida. La frase “Todos tenemos la llave” sobre la imagen del cinturón de castidad nos parece de una fuerza expresiva antimoral incalculable.

3. *Barroco* (1989): todos los tiempos posibles

Restituir el juego a su vocación puramente profana
es una tarea política.
AGAMBEN (2005)

Desde su nombre, la película del mexicano Paul Leduc se anuncia ejemplar respecto al traslado de una novela neobarroca al cine y, probablemente, constituye la respuesta más contundente a la pregunta planteada por esta investigación acerca de la existencia o no de un cine neobarroco latinoamericano y su relación (que no dependencia) con la literatura (y las otras artes). Alejo Carpentier publicó *Concierto barroco* en 1974, y Leduc hizo la adaptación en 1989. Pero esta adaptación (y allí el gesto paródico) nuevamente será un traslado muy libre en términos de línea argumental y fragmentación (imposibilidad de mundos y tiempos). La película mantiene los tópicos barrocos del pliegue o mezcla de opuestos, la voluntad de juego y adorno que para el cine significa sistema de adorno, bifurcaciones de tiempo subjetivo, duplicaciones de las variantes cristalinas e imposibilidad (mundos y tiempos), componentes que, funcionando como un sistema solidario, forman lo que venimos llamando cine neobarroco lleno por fragmentado (*disjecta membra*).

En tanto que neobarroco lleno, la estructura bifurcante moderna de *Barroco* va a funcionar añadiendo al sistema de adorno, duplicaciones y mundos subjetivos/tiempo subjetivo/tiempo histórico de imposibles que convergen y se cruzan en un mismo mundo y tiempo, dado que va a ocurrir una convergencia de series divergentes (Fang mata y es matado, no mata, no es matado) y una simultaneidad de puntas de presente, en que dramatizan un presente de futuro, un presente de presente y un presente de pasado, subjetivo e histórico, que da lugar a lo inexplicable de un universo narrativamente inexplicable, fragmentado por sus multidiégesis que se cruzan, opuesto a la poética del cine clásico realista, clasicismo que, como hemos dicho, es proclive al orden, la claridad y la explicabilidad de la diégesis única, continua, unitaria y centralizada por un conflicto nuclear.

En una obra con evidentes matices de novela histórica (de ahí la importancia del tiempo histórico), el juguetón y jovial narrador ideado por Carpentier cuenta la aventura de un noble mestizo mexicano que, junto a su sirviente Francisquillo, emprenden viaje a Europa pasando antes por Cuba. Luego de largas jornadas de diversión y conocimiento de las novedades isleñas, Francisquillo muere en el país caribeño y es reemplazado por el negro Filomeno. Juntos reanudan el viaje y atraviesan varios países y ciudades europeas –lo habitual de las jornadas es la fiesta, el vino y el burdel– hasta que llegan a España, sitio en el que las experiencias festivas no resultan tan gratas por la vida conventual en que vive el Madrid del siglo XVIII, así que van a Venecia y su arribo coincide con los dionisiacos carnavales venecianos donde traban amistad con Vivaldi, Haendel y Scarlatti, y juntos viven aventuras no menos ricas en juego, fiesta, arte y erotismo. En estas diégesis y metadiégesis todo es pasiones alegres.

Como hemos anotado, Gamero distingue entre *escritura barroca* y *ficción barroca*, el barroco de la microestructura y el de la macroestructura, de la frase elaborada (y las palabras rebuscadas) y de la estructura (también elaborada y compleja), respectivamente: Góngora por un lado y Cervantes por otro (2011, 11-22). Diríamos que la novela *Concierto barroco* nos pone frente a los dos, en la línea de Calderón, ya que, como insiste Gamero, “Calderón, que cierra y corona el Siglo de Oro, y con él la etapa heroica del barroco español, puede verse como la síntesis de ambas tendencias” (2011, 22). Efectivamente, las descripciones de la novela de Carpentier tienden al barroco por amontonamiento verbal (abundancia objetual en los espacios de la acción). Y respecto a su estructura, lo más sorprendente es el uso del tiempo objetivo y el recurso a la *retombée*

histórica, a la “causalidad acrónica” de la que habla Sarduy (1974, 11), el hacer irrisión del dato historiográfico, ya que en la trama de la novela, lo que va a sembrar el desequilibrio (lo inexplicable y la confusión) es la relación entre pasado y presente del tiempo histórico extradiegético con el tiempo objetivo, el presente narrativo de la diégesis (por tanto, siempre múltiple), ya que el dato y el hecho histórico entran en la trama de manera arbitraria y rompiendo la lógica de la línea del tiempo (pasado-presente-futuro) del relato historiográfico.

Sin embargo y pese a la irrupción inesperada y nada veraz de hechos y personajes históricos, la novela de Carpentier se acoge a la continuidad de los tres actos aristotélicos de una trama simple y episódica, estructura que permite narrar el viaje de un personaje por medio de eventos que se van acumulando sucesivamente sin el imperativo causal. Francis Vanoye llama *odisea* a este tipo de dispositivo narrativo: “la historia horizontal, asimilable a una odisea, postula un viaje, un itinerario, una marcha [...] mientras que la historia vertical implica un retorno a un punto, la ida y la vuelta” (1996, 37); esto significa que el personaje se desplaza de un lugar a otro, pasa por varios sitios que quedan atrás sin la posibilidad de volver, o bien el relato termina justo cuando inicia el retorno.

Sobre esa macroestructura del tipo *odisea*, el viaje del indiano y su mucamo es narrado con un abundante vértigo de acciones y descripciones. La novela es una proliferación verbal de pliegues y repliegues, que no desconoce la muerte y el dolor (el luto), pero subraya la fiesta, la celebración y el buen humor de las pasiones alegres. Va tejiendo encuentros y mestizajes, cruces de contrarios o pliegues (que en la literatura sería el oxímoron de tipo la puta que es una “enana gigante”), palabras rebuscadas, anacronismos y elipsis. La descripción enumerativa es copiosa y su función es ajustarse al tópico barroco de la voluntad de lujo y ornamento, dada la abundancia de la platería, cristalería, vestuarios, aves, muebles e instrumentos musicales que, en tanto referencias al lujo artesanal criollo y artístico europeo, testifican la voluntad de adorno de espacios y personajes.

Paradójicamente, la exuberante frase del escritor cubano es más bien denotativa y realista antes que connotativa y metafórica, como la frase barroca de Lezama o Sarduy, una prosa abundante pero clara, transparente, con descripciones proliferantes que, dicho sea de paso, crean metalepsis porque un cuadro descrito forma un mundo aparte, pero relacionado con los temas y personajes de la diégesis. La metalepsis se extiende a varios textos, libros leídos y poemas recitados en el desarrollo. El clímax de esta tendencia a la

metalepsis de la novela, aparte de los conciertos que desarrolla y describe, es una ópera dentro de la novela *Motezuma* (1773), de Vivaldi.

El cultismo y la parodia de la novela se verifican en la reiteración de la cita erudita, varias de ellas en otros idiomas,¹¹⁰ mención de libros de literatura (novelas y poesía) y de hechos históricos. Pero, además, este dialogismo intertextual encuentra material narrativo en la música, la ópera, aspectos que son protagonistas en la novela. Todos estos elementos de *Concierto barroco* constituyen los hipotextos del tejido verbal y dramático con los que se narran los avatares del Amo, el indiano señor Barroco, noble, de sangre nativa, pero mezclada con la europea, amante de la música y los viajes, lector y apostador, coleccionista y mujeriego, quien –como los reyes de aquellas tierras lejanas que conquistaron los europeos– se acompaña de Filomeno, su mucamo, negro también de estirpe guerrera y noble. Filomeno es mínimamente leído, guitarrista, tamborilero y cantor y, por capricho del narrador (lo inexplicable barroco), un buen día se revela como un virtuoso trompetista y admirador de Louis Armstrong, pues hacia el final, por efectos de la imposibilidad temporal (futuro que se cruza con el presente narrativo), va a un concierto del *jazzman* norteamericano.

El erotismo está presente en la novela con no pocas referencias al erotismo y la Iglesia (de “frailes garañones”), de hecho, el eclesiástico Vivaldi es enamorado y habitué de burdeles. En este orden están las noches de cabaret, el carnaval en Italia y su *mundo al revés* (con máscara y disfraz), que el narrador dramatiza en forma de “todo el mundo entonces cambió de cara” y se entregó a la inversión barroca, al “universal fingimiento de personalidades, edades, ánimos y figuras” (Carpentier IV, 1974). Luego del nada veraz, pero verosímil encuentro del Indiano con Vivaldi, Haendel y Scarlatti, acontece quizás uno de los momentos cumbres del *theatrum mundi* y metalepsis de la novela: la noche del *concerto grosso* en el Ospedale della Pietá, a la vez conventual y mundano, en el que hay una mezcla entre la música europea y la improvisada percusión negra; hay baile, licor y eros.

En el episodio del ensayo de la ópera *Motezuma*, de Vivaldi, ocurre la pérdida de referencias o confusión de planos, a la manera de *El Quijote*, momento en que el indiano

¹¹⁰ Como veremos en *Blak Mama*, el terreno de las lenguas y sus cruces puede formar un nuevo pliegue y sus continuidades: dos personajes se “comunican” incluso si hablan dos idiomas diferentes. Continuidad que, como es sabido, ya estaba en *El Quijote*, en los capítulos XXXIX y XL que cuentan las aventuras del cautivo y la mora Lela Marien. También este *pliegue* entre dos idiomas ocurre en otra película neobarroca ecuatoriana *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), de Camilo Luzuriaga.

mira dicha representación y va dándose cuenta de que, desde su perspectiva, la trama de la ópera concebida por el italiano ha alterado ostensiblemente los datos historiográficos de la conquista mexicana, y, una vez terminado el ensayo, totalmente descompuesto y furioso, por “lo increíble, lo maravilloso, absurdo, contrario a toda verdad”, va a la fosa (en gesto parecido a don Quijote con el Retablo de Maese Pedro)¹¹¹ e increpa a Vivaldi por las imprecisiones historiográficas; la respuesta de Vivaldi es célebre: “No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (VII, 1974), frase que, como veremos, se ajusta a la crítica de la verdad que emprende todo relato neobarroco de las potencias de lo falso.

Entonces, la novela de Carpentier dilata el eco de los juegos y cruces mundo/temporales de algunas ficciones barrocas, como señala Gamarro a propósito de Borges: “encontramos en Borges textos que juegan a plegar y desplegar distintos planos temporales; desde las temporalidades divergentes, convergentes y paralelas [...] y el vaivén entre el tiempo subjetivo o interior o el tiempo objetivo de los relojes” (2011, 49). Esa dinámica de plegados está justificada en la respuesta que el personaje de Vivaldi da al Indiano, y allí la novela se adhiere a la imposibilidad que torna arbitraria la relación de mundos (objetivos/subjetivos) y tiempos (pasado/presente y futuro) de la diégesis y el tiempo histórico referencial; son divergencias, convergencias y paralelismos que posibilitan el encuentro de personajes y épocas históricas distantes cronológicamente en un mismo mundo y presente narrativo.

La imposible convergencia de divergencias de varios mundos posibles y tiempos, históricos o ficticios, ocurre cuando en una escena los personajes se dirigen a “tomar” la locomotora de Turner, cuando en realidad esa locomotora es una pintura del artista inglés William Turner (1844). Pero es más significativa dicha arbitrariedad cronológica en la convergencia que se da en el presente narrativo –según el presente de la diégesis, estamos a comienzos del siglo XVIII, época en que Haendel, Vivaldi y Scarlatti están en su apogeo creativo– con hechos y personajes del futuro según el relato historiográfico: por ejemplo, los funerales de Wagner (muerto en 1883), el comentario del Indiano sobre los venideros rascacielos, las referencias en futuro a Freud, a la Torre

¹¹¹ Welles repetirá esta escena paradigmática de la pérdida de referencias (*pliege* realidad-ficción), que está en el retablo de Maese Pedro, cap. XXVI, de *El Quijote*. En *El Quijote de Welles* (1957-1969), don Quijote está en un cine y se lanza contra la pantalla, espada en mano, a defender a una princesa en peligro. El fragmento en cuestión ha sido llamado por Giorgio Agamben como “Los seis minutos más bellos de la historia del cine” en un breve ensayo del mismo nombre contenido en el libro *Profanaciones* (2005).

Eiffel, la *jam sesión* de jazz y el insólito concierto de Louis Armstrong (1901-1971) al que asiste Filomeno, hacia el final. A esta mezcla resonancia de tiempos histórico Sarduy la llama *retombée*, que la entiende como causalidad acrónica, resonancia que se escucha “sin noción de contigüedad ni de causalidad”, un tipo de resonancia en que “a veces el eco precede a la voz”, y que permite “un relato sin fechas”, es decir, “Historia caduca leída al revés” y “dispersión de la historia sancionada” (1974, 9, 13). Como vamos a ver, todo este relato sin fechas pasa a la película, pero más radicalmente porque si en la novela el tiempo objetivo de los relojes –el viaje de los personajes que funciona como punto fijo y orienta al lector– es perfectamente discernible, en la película ese tiempo objetivo casi desaparece o se vuelve flotante, haciendo del tiempo realmente algo terrible e inexplicable; inexplicabilidad debida al “aparente” caos en que nos sume la adaptación de Leduc.

Adaptar la novela al cine implica ya un gesto paródico o intertextual, como indicamos a propósito de *La mansión de Araucaíma* de Mayolo; *Yo, la peor de todas*, de Bemberg, o *Deseos*, de Corkidi, porque en el “Espacio del dialogismo, de polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentará como una red de conexiones, de sucesivas filigranas” (Sarduy [1972] 1999, 1394). La película de Leduc prolonga la “red de conexiones” ya presente en la novela y se inscribe en la sucesión de filigranas por medio de la adaptación. Pero en ese gesto de prolongación, el guion se va a tomar muchas libertades, gesto parecido al ejecutado por sus pares Mayolo, Bemberg y Corkidi. Luego, los neobarrocos no se sujetan al original, sino que toman de sus fuentes lo que les conviene a sus propios fines y poética.

Barroco fue coproducida por España, México y Cuba en el marco de los eventos del Quinto Centenario de la llegada de Colón a América, y desde los créditos ya se nos anticipa que el guion fue “inspirado” en la novela de Carpentier, con lo que se sugiere la toma de distancia de la película con respecto al texto fuente. Comienzan los créditos del filme en un plano que se va cerrando sobre una planta de tuna o nopal que con su irregular proliferación espinosa se anuncia como el emblema vegetal elegido por el realizador para sugerir el neobarroco azaroso, caprichoso y rizomático que nos aprestamos a ver. No se indica en qué momento histórico está ambientado el universo diegético. Ciertamente es que en la escena en que el señor Barroco¹¹² está fumando y recordando en su gabinete, la

¹¹² Tomando el apelativo de “señor barroco arquetípico” que Lezama Lima aplica a Luis de Sigüenza y Góngora en su ensayo “La curiosidad barroca” (1957), nos permitimos llamar señor Barroco al

vestimenta corresponde a la de un charro de la primera mitad del siglo XX, pero en otras escenas aparecerá con ropas de épocas pasadas o futuras, y cuando está en Europa vestirá como un inmigrante del siglo XX. El encuadre nos lleva a interiores y un *travelling* recorre por el gabinete del señor Barroco (el actor Ernesto Gómez Cruz). La cámara lo encuadra y procede a mostrarlo reflejado en cuatro espejos, pero a la vez nos describe un gabinete abundante en objetos, libros, flores y hasta un guacamayo, luego hay un *travelling* sobre el mucamo (este sí en uniforme de paje del siglo XVII). Otro *travelling*, esta vez sobre el Español (protagonizado por Paco Rabal), que repasa unas partituras. Volvemos con el señor Barroco, quien mientras fuma construye una torre con un mazo de cartas del tarot. En el mismo gabinete, la cámara muestra un espejo de cuerpo entero, en el que vemos aparecer a una sonriente Dama (la actriz Ángela Molina); enseguida la cámara se mueve hacia la izquierda y recién nos muestra el borde del espejo, sigue su movimiento, y la vemos entrar en cuadro (es la composición que Deleuze llama “indiscernibilidad” y que ya hemos comentado). La Dama, igualmente, lleva en sus manos un mazo de cartas y se las muestra al señor Barroco: en la primera carta está dibujado un corazón, aquí hay un plano en *zoom in* hacia el rostro del señor Barroco, el indicador cinematográfico para la asignación de las imágenes-recuerdo que vamos a ver. Asumimos que todo el relato está en tiempo subjetivo de los dos personajes centrales, el criollo y el español.

La aparición de la Dama, la vamos a llamar así para facilitar la exposición, ya que en la película también carece de nombre, es una adquisición del filme. Enseguida aparece otro personaje que también es creación de la película y que lo leemos como el doble juvenil (lo vamos a llamar el Joven Barroco, y lo interpreta el actor Roberto Sosa) del señor Barroco: los dos llevan la misma cicatriz en la mejilla izquierda, en forma de una “Z” invertida. En esta escena, los dos personajes se sientan juntos en el gabinete (incomposibilidad temporal pasado/presente). Se terminan los créditos del filme. Aparece enseguida un gran volumen con partitura de la ópera, *Motezuma*, y su primer movimiento, *Andante*. En adelante, viene la etapa americana en forma de un torrente de fragmentos en plano-secuencia, sin indicaciones temporales, sin diálogos y con mucha música intradieética, básicamente cinematografiados por *travelling*, planos sostenidos hacia la izquierda o derecha, que no excluyen la presencia minoritaria del plano-contraplano, los que muestran América antes, durante y después de la conquista.

personaje protagonista de la película, quien, como todos los otros personajes, carece de nombre en la obra de Leduc porque acaso, a su modo, es también el arquetipo del personaje neobarroco del cine latinoamericano, como don Graci o papá Basilio.

Película musical, teatral y de danza en torno al tema del mestizaje, cuya primera parte, *Andante*, está consagrada a mostrar, alternativamente, escenas de lo indígena, lo negro y lo hispano, en una escena Colón, interpretado por Paco Rabal, se encuentra con un grupo nativo, pero compuesto por indígenas y por negros, nueva arbitrariedad de la ilusión poética que alude a la historia de América. En estas escenas, el señor Barroco y el Joven Barroco aparecen juntos o por separado. Se impone la locación exterior y, más concretamente, paisajes que acogen las escenas de lo precolombino y lo africano. La música nativa y tribal marca el ritmo de las imágenes, y el vestuario de numerosos personajes que escenifican el encuentro de las tres culturas, es armonioso (aunque hay una escena de sangre y dolor, muy teatral, en la que el Joven Barroco, ahora en el rol de indígena, enfrenta al español, Paco Rabal, ahora en el rol de soldado que provoca un baño de sangre sobre los dos). Al minuto veintisiete vamos a interiores y entramos a un templo barroco, donde transcurre una celebración religiosa y se desarrolla la escena del cuerpo opulento.

Aparece nuevamente la partitura de *Motezuma* anunciando el II acto, *Contradanza*, que marca el inicio de la segunda parte de la película. Seguimos con el viaje del señor Barroco, su sosías juvenil y su mucamo, hacia Cuba. Estos fragmentos alternan con el viaje del Español (siempre Paco Rabal, quien encarna varios personajes que personifican lo español) hacia las tierras del Nuevo Mundo. En Cuba, asistimos a la guerra de independencia (finales del XIX), resuelta en forma de cine musical, por una serie de números cantados y bailados que ilustran esa cultura caribeña triplemente mestiza (negra, indígena y española). Aquí hay otro enfrentamiento teatralizado entre un negro, el Joven Barroco y el Español con machete en mano. En esta parte, la música la aportan las estrellas más brillantes de la escena musical cubana: Omara Portuondo, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. Por allí aparece la Dama, silenciosa y expectante.

La tercera Parte (*Motezuma, Rondó*) muestra a los tres viajeros en la España cristiana, gitana y morisca, siempre con números musicales (música diegética o extradiegética) que acompañan cada fragmento (asumimos que son recuerdos y premoniciones del Español). Asistimos a la Guerra Civil en la que los tres personajes americanos convergen con el Español (transformado ahora en un partisano) y luchan junto a las brigadas internacionales (en una de aquellas escaramuzas, peleando como partisano, ¡fallece la Dama!). Durante un crudo invierno europeo, el señor Barroco, que lleva el penacho de plumas, como un rey azteca, y su mucamo –convertidos en nostálgicos

migrantes— beben y cantan canciones de su tierra y vagabundean por las calles de alguna ciudad europea y van a parar, azarosamente, en un Museo de Cera, donde observan a todos los grandes personajes de la cultura popular occidental (Armstrong, Groucho, Elvis y Superman, entre otros). Inexplicablemente, entre esas figuras de cera, aparece la del Joven Barroco, formando un pliegue entre realidad/representación, que se completa cuando de entre esas figuras de cera, la que representan, a una monja negra, de pronto se anima, sale de su vitrina y conduce a los dos personajes a una posada en la que el español ahora dirige una orquesta de novicias.

En esta escena ocurre la más sugerente alegorización del mestizaje como pliegue o “juego de intercambiar, plegar o mezclar” (Gamerro 2011, 18): mientras la orquesta toca a Vivaldi, el Joven Barroco comienza a bailar; la música de cuerdas poco a poco se deja invadir por los metales y el ritmo. La sesión se anima. Filomeno introduce la percusión con los utensilios de cocina y la música vivaldiana sigue sonando, pero impulsada por los metales y tambores, hasta que la orquesta deja a Vivaldi y deviene puramente rítmica, apta para el baile festivo. Leduc, a su manera, y el cine ponen en escena el “plutonismo” lezamiano, tensión/reunión ([1957] 1993, 36), pero con tensión decreciente, que coincide con el pliegue deleuziano de “resolución de la tensión” (1989, 51). Lezama dice, a propósito del indio Kondori y su sùmula barroca en piedra: “logra insertar símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera (53). En el neobarroco cinematográfico de Leduc, no hay desolación, ya que todo termina en una fiesta de éxtasis danzante. Es más, la escena cierra con la rápida mostración de una pareja que se lanza a una cama con dosel.

Queda para el final la puesta en escena de la ópera *Moteczuma*, ópera dentro del cine, en la que se manifiestan las incorrecciones historiográficas de la ilusión poética (potencia de lo falso) que comete Vivaldi (nueva transformación de Paco Rabal), incorrecciones en las que tanto españoles como indios se exterminan mutuamente, o que aparecen personajes de raza negra en la contienda, o que Cortés mate con una pistola a Moctezuma, o que al final Cristo aparezca como el soberano. El señor Barroco, que ha visto la representación acompañado del Joven Barroco y su mucamo, descubre las incorrecciones y muestra su incomodidad y molestia. Pero cuando aparece Vivaldi, ocurre una extraña lluvia de plumas blancas y celebran juntos, a diferencia de la novela en la que el Indiano protesta airadamente por las faltas que Vivaldi ha cometido contra la “verdad histórica”.

El cierre es por demás festivo, colorido y bailado. Al ritmo de “De dónde son los cantantes” y comandados por Filomeno, todos los personajes, usando trajes actuales, bailan en un cabaret el *Tropicana* de la Habana (todos los mundos y tiempos en la misma escena). En la coda final, el señor Barroco baja de un tren cargado de instrumentos musicales, va a un bar y desde la barra escucha a una joven cantante que entona una canción de rock’n roll, se trata de la Dama, rol interpretado por Ángela Molina, acaso la amada buscada, recobrada o solo recordada porque, y esto lo entendemos solo al final, ese personaje femenino ha estado apareciendo por aquí y por allá, muy fantasmalmente en varias escenas, durante todo el viaje del Señor Barroco, una imagen-recuerdo que nunca lo ha abandonado.¹¹³ El plano final muestra otra vez al señor Barroco en su repleto gabinete (ahora la dirección de arte optó por la platería y los instrumentos de cobre y percusión), quien se aleja hacia el fondo y desaparece, sin antes echarnos una mirada, como el personaje que igualmente desde el fondo mira al espectador en *Las meninas* velazqueña.

Luego de esta aproximativa sinopsis, queremos insistir en el aspecto estructural. La novela de Carpentier, bien mirada y por debajo del barroquismo descriptivo y estructural que la adorna, es finalmente respetuosa de los tres actos aristotélicos en su versión de viaje, con un narrador omnisciente que relata todos los acontecimientos (excepto en los diálogos) en presente, pero la película de Leduc altera esta estructura. En esta se palpa la desconexión o *disjecta membra* de fragmentos, pero estos fragmentos son de tiempo subjetivo de los personajes (recuerdos y premoniciones vinculadas al tiempo objetivo de la historia, desde la Conquista hasta el siglo XX). El tiempo del narrador (o estructura general de la película) mantiene cierto orden, ya que avanza en cuatro grandes bloques: la etapa americana (escenas aleatorias de indígenas, de la negritud africana y del encuentro con los españoles); la etapa cubana (escenas aleatorias de la historia pasado y presente de Cuba); la etapa europea (escenas aleatorias de lo árabe, hispano y anglosajón) y una coda final americana. Cada una de esas jornadas, que narran el viaje imaginario del señor Barroco o del Español, está marcada por breves fragmentos planos de tiempo objetivo, en las que el narrador omnisciente regresa al punto fijo, a la escena en que el

¹¹³ Esta escena no deja de recordar al neobarroco final con que Luis Buñuel cierra *Simón del desierto* (1965), por ese cambio abrupto de épocas (San Simón, el Estilita, vivió en el siglo V d.C.), por el ambiente rockero y juvenil de la escena, cambio o convergencia que puede leerse desde el principio de imposibilidad según el que, como hemos dicho, siguiendo a Leibniz y Deleuze, varios mundos posibles, aunque imposibles entre ellos, pueden pasar a la existencia en una misma escena, plano o en una misma película; mundos conectados entre sí y a los que el personaje entra o sale libremente.

señor Barroco y el Español están en sus gabinetes recordando o premonizando la historia de América y España. Esos puntos fijos que muestran espacios repletos de objetos cierran con una mano (¿la del narrador?) que pasa las páginas de la partitura de la ópera *Motézuma*, de Vivaldi; a los cuatro movimientos de la ópera le corresponden las cuatro jornadas del viaje.

Dentro de cada jornada, el montaje apela al azar en el ordenamiento de los fragmentos subjetivos y sus viajes por el tiempo histórico; y lo que ocurre allí es la convergencia de imágenes musicalizadas de diferentes épocas y geografías. Este montaje remite al principio tanto de mundos (Adán pecador y Adán no pecador) y tiempos imposibles (pasado/presente/futuro) enunciados por Deleuze como “puntas de presente” en un mismo presente, que a su vez reenvían a la forma *disjecta membra* del teatro barroco y su fragmentación estructural, su “dispersión y reunión” que implica, dice Benjamín, “a lo fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de mago o de los laboratorios del alquimista” ([1925] 2006, 407). El extremo del principio de imposibilidad mundo/temporal ocurre cuando en algunas escenas vemos al señor Barroco junto a su doble juvenil (pasado y presente) y al Español (en la representación de la ópera), pertenecientes a mundos diferentes.

En *Frida, naturaleza viva* (1983), Leduc ya había dado muestras de su vocación neobarroca, dada su opción por la forma fragmentada o *disjecta membra*, el relato de esa película es extremadamente retaceado y acumulativo de acciones discontinuas, apenas conectadas por un punto fijo que retorna constantemente y guía al espectador. La pintora, moribunda en su lecho recuerda los pasajes claves de su vida, la cámara hace un *zoom in* cada vez que regresa a verla en el lecho de forma “inconexa y fragmentada”, como advierte el epígrafe del filme, que es la forma en que funcionan las “auténticas palpitations de la memoria”; por eso la película resulta un “caótico torrente de imágenes-recuerdo”. Como se ve, Leduc coincide con Deleuze cuando habla de “caótico torrente de imágenes-recuerdo” y, por tanto, con *Frida* estaríamos en una modalidad muy específica de la imagen-tiempo deleuziana: el gran circuito de la coexistencia de capas de pasado, siempre de carácter subjetivo, de imágenes o escenas “asignables” a un personaje, cuyo modelo es *Ciudadano Kane* ([1985] 2007, 137). Con *Barroco* pasamos al modelo imposible ya de series divergentes (mundos) y ya de puntas de presente (tiempos) de *El año pasado en Marienbad*. *Barroco*, además, reduce al mínimo la asignación con un *zoom in* inicial al rostro del señor Barroco o al Español en actitud de rememoración.

En efecto, Leduc, en su adaptación de *Concierto barroco*, disminuye al mínimo el punto fijo (los indicadores de asignación), pero a la vez mezcla el mundo privado con el histórico, así como el pasado con el futuro (personal tanto como histórico). La estructura de la película entra en ese juego imposible con una escena en tiempo presente, flotante y corto. El filme maneja dos mundos (dos fuentes de memoria: la del señor Barroco y del Español) que se despliegan en tres tiempos diferentes, pasado, presente y futuro históricos; mundos y tiempos que están implicados temáticamente (los avatares de la conquista y el mestizaje) y unidos por el punto fijo de esa brevísima escena que vemos seis veces a largo del filme: cuatro escenas del señor Barroco en su lujoso aposento mientras fuma, recuerda y premoniza eventos históricos de América; y dos escenas del Español, que en su gabinete de música toca el violonchelo mientras recuerda y premoniza escenas del pasado, presente y futuro de España.

En el desarrollo del filme, parecería que la asignación temporal dependería de si en la escena aparece el americano o el español, sí a ese nivel es posible la asignación: quien recuerda o premoniza está en ese recuerdo y premonición. Pero ¿a quién corresponde el recuerdo o premonición de las escenas en que aparecen juntos el señor Barroco y el Español, sobre todo en la jornada europea? Es allí cuando el tiempo del filme se vuelve algo terrible, inexplicable a ojos de un espectador menos avisado sobre los juegos temporales e imposibilidades del neobarroco cinematográfico, cuando un personaje se introduce en el recuerdo o premonición del otro, y más aún, como en la escena de la ópera, en que el Joven y el señor Barroco –dos tiempos, pasado y presente– se meten en el mundo y tiempo del Español.

En lo tocante a la historia contada, podemos abordar ya las variantes de la imagen-cristal deleuziana que Leduc incorpora a su película: espejos, pinturas, número musical, teatro, danza y ópera dentro del cine. En cuanto al uso de espejos y pinturas que forman ese pequeño circuito de la imagen virtual que duplica o refleja la imagen real de la diégesis, Leduc parece más cumplidor que cualquiera de los autores estudiados, al punto de que se podría decir que es un discípulo directo de Max Ophüls, el director alemán que, ya lo advertimos, llega a alcanzar la indiscernibilidad entre lo real y lo virtual, entre lo reflejado y el reflejo, punto culminante del juego especular cristalino en el cine neobarroco y su tendencia a la duplicación e indiscernibilidad. Hemos citado la escena de los espejos de la película *Madame de...* (1953), en la que hay un momento en que la cámara encuadra al espejo que refleja a los personajes, dejando fuera de cuadro los marcos

del espejo y a los personajes reales, lo que produce el hecho objetivo de ya no poder distinguir qué es lo real (diegético) y qué el reflejo especular (metadieético). Hay un instante del plano del mundo objetivo diegético en que ocurre tal inasignabilidad,¹¹⁴ aunque con el avance del plano nos damos cuenta de que se trata de la toma de la cámara cinematográfica sobre un espejo: el neobarroco juega con esos efectos, justamente porque estamos en el orden de un relato de las potencias de lo falso, de poner en cuestión al relato de la verdad y su sistema de juicio, mediante ese juego de distinción e indistinción del pliegue reflejo/objeto.

Respecto a la confusión subjetiva, en esta película ninguno de ellos sufre el mal que aqueja a don Quijote, la confusión o pérdida de referencias del pliegue ficción/verdad (que afecta don Graci y papá Basilio). Lo que ahora existe es ese fenómeno objetivo de indiscernibilidad que ocurre al inicio mismo de la película, cuando la Dama entra al gabinete del señor Barroco, la cámara la enfoca, la “vemos” de cuerpo entero, pero cuando la cámara se mueve hacia la izquierda aparece el marco del espejo, y recién allí nos damos cuenta de que lo que habíamos visto solo era el reflejo de ella en el espejo; y cuando la cámara sigue sus movimientos y se queda fija con el marco del espejo en una vertical y al centro del encuadre, vemos a la Dama “real” (diegética) a la izquierda y a la del espejo a la derecha; recién ahora podemos percibir la distinción de las dos caras, la real y la especular. Al principio del plano, antes de que aparezca el marco del espejo, se ha producido la inasignabilidad; si hipotéticamente detuviéramos la película en ese momento, seríamos engañados fácilmente al tomar esa imagen especular por la de la toma de la cámara. Solo cuando la cámara nos muestra el marco y luego a la Dama real podemos plenamente asignar la mitad derecha de la imagen al espejo y la otra a la cámara, mitad a lo virtual y mitad a lo real. Esta composición consigue la perfección de indiscernibilidad neobarroca que Welles logra en *La dama de Shanghai* (1947), ejemplo maestro del principio de indiscernibilidad.

Esta cumbre de indiscernibilidad, por la inasignabilidad entre lo virtual y lo real, dura apenas unos segundos, pero son suficientes para crear este efecto barroco y welliesiano de plegado entre las dos imágenes, la de la cámara y la del espejo, que siendo distintas son indiscernibles. En adelante, *Barroco* no cesa de colocar espejos en las

¹¹⁴ Inasignabilidad en el sentido de que, si detenemos el plano, no podríamos saber que se trata de una toma de los personajes reflejados en un espejo: la imagen de la cámara y la del espejo coinciden, pero son diferentes, están tan mezclados que son indistinguibles. Solo con el avance del plano nos damos cuenta de que se trataba de la toma de un reflejo especular, del pliegue barroco reflejo/objeto (Gamerro 2011, 18).

escenas, e incluso vemos en exteriores un insólito espejo junto a una catarata que duplica el paisaje que lo rodea acaso solo por afán de juegos del estilo, hasta que llegamos a la etapa cubana donde, nuevamente, como una cita a *La dama de Shanghai* o *Madame de...*, en un bar –un verdadero salón de inmensos espejos– se produce por un instante nuevamente este efecto de indiscernibilidad, nuevamente con la Dama que, imagen-recuerdo del protagonista, nos es mostrada en un juego de espejos y cámara que nos lleva a la indistinción, intercambiabilidad. Gamerro asume el pliegue barroco como “intercambiar, plegar o mezclar [...] distintos planos de los que la realidad se compone: reflejo/objeto” (2011, 18); en el juego de espejos del cine neobarroco se produce ese plegado entre reflejo/objeto, creando la intercambiabilidad: la una puede ser tomada por la otra, al menos por unos instantes, suficientes para poner en cuestión el realismo representativo del cine.

Además, en esta película se producen otros juegos especulares que, si no llegan al nivel de la indiscernibilidad del bar de los espejos ya comentado, en cambio se ofrecen como un puro juego formal de duplicaciones o multiplicaciones barrocas. Justo al inicio del filme, en el primer plano sostenido que presenta al señor Barroco, lo vemos a él (imagen real) y luego su reflejo en cuatro espejos de diferente tamaño. En *La Venus del espejo* y en *Las meninas*, Velázquez usa un espejo para duplicar los espacios diegéticos en metadieгéticos. Cuatro espejos es el colmo (o culmen) del efecto multiplicador y del artificio neobarroco, que más allá de poner en discusión las relaciones entre la realidad y la ilusión, de los desajustes entre realidad y representación, o de la identidad individual – en el neobarroco “Yo es otro”, como dice Deleuze, a la manera de Segismundo– su plegado e indistinción a veces podría ser un indicativo del afán de juego barroco, de eso que Sarduy llama la “repetición del suplemento” como “*juego*, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo “¡Cuánto trabajo *perdido!*, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad!” ([1972] 1999, 1402). Entonces, también cabe la posibilidad del gasto improductivo barroco de cuatro espejos en un mismo lugar multiplicando al señor Barroco y toda la abundancia de objetos que lo rodea por el simple afán de estilo.

El número musical resulta fundamental en una película que intenta mantener el espíritu de homenaje a la música barroca que posee la novela de Carpentier, que recurre a personajes músicos como Vivaldi (1678-1741), Scarlatti (1685-1757) y Haendel (1685-1759). La película, ya se habrá notado, usa solamente a un actor, Paco Rabal, para

encarnar a todo lo europeo incluida su música: Rabal es tanto Colón, Vivaldi, soldado español o partisano republicano. Leduc, efectivamente, cita la música culta barroca, pero la mezcla, la pliega con todos los tipos de músicas americanas y africanas, desde indígenas, mestizas y negras, y también música árabe. Esto explica los cameos de Portuondo, Milanés y Rodríguez y otros grupos y solistas que van apareciendo en números cantados, que a su manera forman otros mundos diegéticos, unas metadiégesis con su propia dramática y contenidos, propios del género de cine musical.

Al número musical le complementan el baile y la danza/teatro; se trata de escenas de baile que por sí mismas ya crean una doble diégesis, como los espejos y cuadros. Especial mención merece la escena de la etapa cubana en que un nutrido grupo de damas y caballeros bailan un *minuet*; de pronto, ese grupo de pelucas danzantes son invadidas y obligadas a mezclarse con una comparsa negra que llega e impone su música de percusión y de baile. En esta escena hay un plegado entre dos estilos de baile y música, que pertenecen a dos culturas que se mezclan. Para esta escena, Leduc ha escogido la graciosa canción en ritmo de salsa “El barbero de Sevilla, medio loco se volvió”. Los espejos también están presentes en esta escena y completan la “jaula de vidrio” del sistema de adorno, conjunto de pista de baile, lámparas y luces en los que “los personajes se agitan, actuantes y actuados” y que Deleuze ([1985] 2007, 116) destacaba en las películas de Ophüls, sobre todo en *Madame de...* y el primer cuento de *El placer*.

En este orden del giro metadieгético de la imagen-cristal, cuenta la secuencia del museo de cera que nos permite adentrarnos en un mundo extraño, de inmovilidad y silencio, pero al mismo tiempo familiar y cercano porque volvemos a ver rostros y figuras muy relacionadas con el cine, a Chaplin, Groucho o Armstrong. Hemos anotado más arriba el barroco juego de pliegues que Leduc ofrece cuando entre las figuras aparece una reproducción del Joven Barroco y cómo, de entre esas figuras, otra, en forma de monja negra, cobra vida y sirve de guía a nuestros visitantes. Se trata de rupturas y continuidades que podrían ser vistas como plegamientos, como frutos del pliegue barroco entre copia/original, teatro/mundo o arte/vida (Gamerro 20011, 18), es un juego barroco de intercambios entre copia y original, entre teatro y mundo, que permite continuidades y posibilita que un personaje del espacio real dieгético pase al mundo metadieгético de la fijeza en cera, o que de este mundo emerja otro personaje hacia el espacio real de la diégesis. Leduc lleva al cine esta doble vía de transgresión entre los universos dieгético y metadieгético y establece continuidades entre dos espacios.

Quizá la más elaborada variante de la imagen-cristal de *Barroco* sea la escena en que asistimos a la puesta de la ópera *Moteczuma*, de Vivaldi, y todas sus incongruencias historiográficas, ya como cambios en el nombre de personajes históricos, así como de sus roles durante la Conquista, la presencia de personajes de la negritud, muerte final de conquistados y conquistadores, y la llegada final de Cristo como mediador entre los dos ejércitos en pugna, aspectos que al señor Barroco le incomodan, pero termina aceptando en nombre de su amistad con Vivaldi, quien luego aparece en una reproducción de aquellos gabinetes en *trompe l'oeil* de telones pintados, que Méliès solía usar para sus primeros efectos visuales en profundidad. La escena se cierra con una lluvia de plumas. Welles y luego Visconti habían apelado a la elegancia y fasto de la ópera para bifurcar sus relatos, conservando la distinción entre las dos instancias, su vínculo es temático. También Leduc mantiene separados a los personajes de la diégesis y de la metadiégesis operística, si bien hay una continuidad temática entre lo que se cuenta en la diégesis y la metadiégesis.

Cuatro temas de esta historia nos parecen relevantes para ilustrar el neobarroco del filme: el cuerpo opulento, el doble, la metamorfosis y la fiesta. Si la novela de Carpentier es todo humor y erotismo, Leduc es más discreto y enfatiza más la música, el teatro, la danza que armonizan y celebran los frutos del mestizaje. A lo largo de la película ocurre la presencia incesante de una mujer, que asoma vestida bajo las más diversas apariencias y que incluso es una de las partisanas que muere en la Guerra Civil española. La película cierra en un enorme bar con esa mujer que hemos llamada la Dama, mientras canta. Al final nos damos cuenta de que el viaje por tantos espacios/tiempos era no solo un repaso por la historia de América Latina, sino también la persistencia incesante de un objeto amado en la memoria afectiva del señor Barroco, figurado en esa mujer. En la primera escena, esa Dama visita al señor Barroco en su fastuoso gabinete. Luego, al inicio de la segunda parte, cuando entramos al templo barroco, asistimos a una ceremonia religiosa en la que ocurre una escena por demás extraña y que tematiza el cuerpo opulento. En el templo suena una música solemne. Hay una ceremonia. Una novicia (otra vez Ángela Molina), según parece, está a punto de recibir los hábitos eclesiásticos, pero la expresión de su rostro parece indicar que está obligada (las presiones y costumbres morales que han llevado a una mujer al convento y a los hábitos). Tras unos cristales, miran la escena el señor Barroco y su joven sosías, a quienes se les nota desesperados, tratando de entrar, pero impedidos por las puertas selladas. Como parte del ritual, a ella

le cortan el cabello, la coronan y le ofrecen la comunión. Inesperadamente, la novicia se saca la hostia de su boca, la pincha con un alfiler, la rompe en pedazos y la lanza al piso. Luego mira hacia el ventanal donde está su amado sin poder entrar y le hace una señal con la mano; él sigue la dirección indicada y encuentra una carta del tarot en la que hay un corazón. De pronto, ella comienza a sangrar, se tiende en el suelo bocabajo y, poco a poco, bajo el hábito, comienza literalmente a “desintegrarse”, tal y como se aprecia en la figura 8. El señor Barroco fuera de sí no puede hacer nada. Las monjas que offician la ceremonia se quedan con el hábito vacío y ensangrentado.



Figura 8. Toma en escorzo frontal de cuando la novicia rebelde se desintegra y deja sus ropajes eclesiásticos empapados en sangre. Imagen de *Barroco*

Para una película sin acentos en el erotismo, que ha descartado todo el ambiente prostibulario de la novela de Carpentier cuyo clímax es la orgía entre monjas y músicos en el Ospedale della Pietà, y que Leduc la sugiere con esa pareja que se lanza a una cama con dosel, la desintegración de esa carne que ama y es amada, supondría el grado máximo de cuerpo enamorado al que se puede aspirar: prisionero de los hábitos de la iglesia y la familia es mejor desaparecerlo, si no es para las afecciones del amor y el eros. La ruptura de la hostia argumenta a favor de una lectura profanatoria e irreverente de toda la escena. Nos queda ese hábito ensangrentado y vacío como el hilo conductor que une a este cuerpo ausente, que en algo se corresponde con el cuerpo abstracto de Sor Juana, con los cuerpos de las otras películas neobarrocas que vamos estudiando. El cuerpo desaparece y abandona su modelo textil, pero es una desaparición o muerte aparente porque ese cuerpo

volverá, y no resucitado, sino llamado por la fuerza de la memoria, en otros tiempos y lugares que muestra la película.

Nos interesa ahora el efecto multiplicador de la estética barroca porque esta película nos plantea algo que ya hemos consignado a propósito de *El evangelio de las maravillas* y *Madeinusa*: el tema del doble, pero ahora marcado por la imposibilidad temporal. En aquellas dos películas el desdoblamiento por metamorfosis ocurría por recurso al vestuario y con el mismo actor o actriz (Fidel como soldado y luego como mujer del Taller de las Martas, o Madeinusa que deviene la Inmaculada), el caso de *Barroco* es más radical: el señor Barroco cuenta con un doble juvenil que lo acompaña en su periplo y en sus aventuras, y que a veces vive las suyas por separado.

El tema de doble ancla muy profundamente en el barroco, está en *El Quijote*, de Cervantes; en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; en la *Comedia de equivocaciones*, de Shakespeare; en el *Anfitrión*, de Molière. Jean Rousset lo relaciona con la afición barroca por los espejos y el agua, y divide, a imagen y semejanza del mitológico Proteo, en personajes que son dobles (dos en uno), es decir, los hermafroditas, y los personajes que se desdoblan ([1953] 2009), e incluso se multiplican. Para Gamero, el tema del doble es esencial en el neobarroco, por ejemplo, en la poética de Borges (2011, 48). En el cine, David Lynch ha hecho del sosías y los mundos paralelos parte esencial de su laberíntica narrativa (*Mulholland Drive*, por ejemplo). En el cine neobarroco, *Z.O.O.* (1985), de Greenaway, supone una obra paradigmática en la duplicación o la vida de los gemelos.

Plassearud, partidario de que el barroco implica ante todo una dialéctica entre el ser y el parecer, asevera que el tema del sosías es la manera “barroca de jugar con la apariencia y la cuestión de la identidad sin psicodrama, pero en la que, sin embargo, la actitud lúdica no está exenta de una sutil puesta en duda de la noción del Ser” (2007, 101). Leduc juega y pone en duda ¿quién es quién?, las apariencias, y crea un doble juvenil empleando a Roberto Sosa, joven actor muy parecido a Ernesto Gómez Cruz y, para subrayar su calidad de sosías, los dos llevan la misma cicatriz en la mejilla izquierda. En la película, ese doble juvenil vive las aventuras más arriesgadas como la sesión de candomblé en la que, otra vez la inexplicabilidad barroca, se mira a sí mismo quemado por las llamas curativas, el sosías se ha desdoblado. Este ludismo y puesta en duda del ser explica otro tópico barroco: la imposibilidad como convivencia de varios tiempos posibles en un mismo presente, el pasado juvenil y la madurez, que son mostrados en la

misma escena; pero también de mundo diferentes, donde muere y ve su muerte. En efecto, se trata de un “Neobarroco, con su desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo, su irrupción de imposibilidades en la misma escena” (Deleuze 1984, 108). Esta particularidad neobarroca da lugar a que coincidan en una misma escena dos tiempos, pasado y presente, juventud y madurez de su protagonista, en un mismo presente; y a la vez, que coincidan el mundo de Adán pecador y Adán no pecador, del Joven Barroco muriendo y viéndose morir en un mismo mundo.

En el caso de la Dama –siguiendo el esquema de capas de pasado– tenemos la presentación de un fragmento de tiempo subjetivo, un recuerdo que es mostrado al espectador junto con otros tiempos de las puntas de presente imposibles, imágenes-recuerdo de ella mezcladas con imágenes mundo/temporales de la historia y la cultura. Esta bifurcación barroca de mostrar el tiempo subjetivo nos recuerda a una pintura de El Greco –*El sueño de Felipe II* o llamada también *Alegoría de la liga santa*– en la que el pintor ha insertado varios sueños del rey Felipe II. El cine lleva a cabo esta mostración en presente empleando personajes del pasado en la misma escena, pero sin mostrar al soñador, aunque esto signifique un problema para el espectador: en el neobarroco lleno no hay un punto fijo o encuadre que asigne al personaje que sueña o recuerda, sino que se muestra brevemente cuatro veces como en esta película, el tiempo objetivo o presente, que es tan corto que flota mezclado con el torrente de las otras imágenes de las puntas del presente (presente de pasado, presente de presente y presente de futuro). En este caso, las imágenes subjetivas de las puntas de presente se imponen abrumadoramente al punto fijo del tiempo presente. Una de las más complejas composiciones neobarrocas de esta película, en términos de esa mezcla de procedimientos, ocurre en el bar cubano, cuando el señor Barraco se muestra en un juego de espejos junto a la Dama y luego con su doble juvenil, una simultaneidad tanto de la imposibilidad de puntas de presente que suma las capas de pasado y las duplicaciones de la imagen-cristal de los espejos que reproducen lo que ocurre en la diégesis.

La presencia ubicua del recuerdo de la Dama nos permite entrar en el tema de la metamorfosis: la actriz Ángela Molina se multiplica en esas varias mujeres que aparecen, como fantasmas, de principio a fin de la película, o como un espíritu vivo. Benjamin explica que en el teatro barroco alemán “los espectros, lo mismo que las alegorías profundamente significativas son fenómenos procedentes del reino del luto; surgen atraídos por el entristecido que rumia sobre los signos y el futuro. Menos claras se encuentran las razones para la peculiar aparición de espíritus vivos” ([1925] 2006, 413).

Pero tal vez para este caso el señor Barroco no es un entristecido que rumia sobre los signos y el futuro, sino un alegre vividor que celebra la vida y por ello atrae a los espíritus vivos, y la Dama sería ese espíritu vivo que está donde está su amado, y no importa que muera dos veces, pues por gracia de la imposibilidad, ella muere en un mundo, pero vive en otro o vive en el pasado, muere en el presente y vive en el futuro. La metamorfosis la hemos entendido como el signo de Proteo y Circe. Estos dos personajes mitológicos, efectivamente tuvieron un gran auge en la época barroca:

Proteo no podía dejar de acompañar a Circe. Esta encuentra en él su complementario; Proteo ejerce sobre sí mismo lo que Circe opera a su alrededor; él es su propia Circe, al igual que Circe hace del mundo un inmenso Proteo. El mago de sí mismo y la maga de los demás estaban destinados a asociarse para dar origen a uno de los mitos de la época: el hombre multiforme en un mundo en metamorfosis. (Rousset [1953] 2009, 25)

Ángela Molina, lo reiteramos, supone una muestra de un personaje en permanente metamorfosis y que cumple múltiples roles. El Español es la contrapartida dramática del señor Barroco, y de ese personaje destaquemos el proceso proteiforme del actor Paco Rabal que, entre otros personajes es además Colón, soldado español, Virrey en Cuba, Vivaldi, jefe partisano de la Guerra Civil. La metamorfosis se lleva a cabo aquí con el vestuario y peinados provocando un juego de identidades múltiples.

No obstante, Plasseraud no lee este juego barroco en el cine como el signo de Proteo, sino como la esquizofrenia y el caso clínico llamado personalidad múltiple y lo explica aludiendo a Raúl Ruiz que es capaz de poner en escena en la película *Tres vidas y una sola muerte* a tres personajes interpretados por Marcello Mastroianni (2007, 244). En estricto sentido, este no parece ser el caso de *Barroco*, aunque se parece, pues el tiempo subjetivo múltiple y las rememoraciones que en este filme ocurren no se asemejan a las de un esquizofrénico, sino que emerge de la historia colectiva de España en relación con América desde su perspectiva—el personaje rememora la Conquista, la Independencia y la Guerra Civil—, estamos ante recuerdos del tipo puntas de presente imposibles, pero que implican al tiempo histórico.

Un último aspecto que queremos destacar de la historia contada en *Barroco* es el tema de la fiesta. ¿Cuántas fiestas hay en esta película? Varias, y al menos tres de ellas son multitudinarias y siempre incluyen música, canto, baile y pirotecnia (y eros, en la fiesta del Ospedale della Pietà). Por este particular, *Barroco* aparece como una película que, pese a dramatizar un tema tan sensible como la Conquista y el mestizaje (tema con muchas aristas luctuosas), apuesta por la fiesta e invierte o elide el luto por lo alegre y

celebratorio. Esta elisión, conforme interpreta Sarduy a propósito del “repudio de un significante que se expulsa del universo simbólico” en Góngora, supondría una ocultación que desaparece “lo feo, lo incómodo, lo desagradable” mediante un ‘hábil escamoteo’ que permite huir ‘el nombre grosero y el horrendo por menor’; en el gongorismo “la elisión se ejerce con frecuencia sobre nombres de animales considerados fatídicos o vulgares” (1974, 70-71). La “denegación” del luto o inversión de la escatología que permitió la multiplicación del “ornamento funerario” y el “derroche de oro” (1974, 75), puede explicar que la dramatización de lo horrendo de la Conquista en esta película haya sido elidida (sin desaparecer totalmente) y, en cambio, haya puesto acento en lo festivo mediante la incesante cadencia de músicas y bailes de varias épocas y geografías de la cultura mestizo/americana.

Llegados a la dramaturgia, a los componentes del discurso de *Barroco*, vamos a comentar primero sobre la enunciación y su particular multiperspectivismo para luego abordar algunos detalles básicos sobre sus espacios cinematográficos. La película está narrada principalmente con base en imágenes-recuerdo de los dos personajes protagonistas: el señor Barroco y el Español. Esta doble perspectiva narrativa se mantiene hasta el cierre, el primero termina en un bar, escuchando cantar a Ángela Molina, y el segundo bailando en el Tropicana con los demás personajes, imposibilidad mundo/temporal en la que confluyen todos los mundos y tiempos. La perspectiva narrativa de estos personajes no impide que también haya escenas que se narren desde la perspectiva del Joven Barroco y de Filomeno. El multiperspectivismo es inherente a un nuevo tipo de relato que el relato barroco instaura bajo la fórmula de que “cada personaje es un sujeto, punto de vista y sujeto de enunciación” (Deleuze, 1989, 164). Ciertamente, como remarca Rousset, el universo barroco es el del “hombre multiforme en un mundo en metamorfosis”. En la narrativa barroca, la instancia enunciativa es móvil y múltiple, y su modelo está en el texto final de la *Teodicea* de Leibniz, por su variación de la relación narrador-narración, y, por supuesto, en *El Quijote*. En el cine de las puntas de presente, el modelo es *El año pasado en Marienbad* con sus varios tiempos (difícilmente asignables a tres personajes). Las cuatro perspectivas de cuatro personajes que maneja la película de Leduc la ponen en esa órbita del perspectivismo neobarroco, aunque en algunas de ellas asignamos tiempo con base en la presencia o ausencia de tal o cual personaje; y hay escenas en que aparecen juntos o no aparece ninguno, y entonces surge la pregunta: ¿quién está recordando?, ¿es posible que exista un cruce de recuerdos? Sí, la imposibilidad explica esos cruces, préstamos o intromisiones de unos en otros.

En lo que respecta al espacio pictórico (de la luz y el color), la paleta de colores resulta ser esperablemente amplia, si observamos que las acciones se desarrollan en varias épocas y lugares, lo que ha exigido que paisajes, personajes, trajes y decorados sean diseñados con un trabajo de selección cromática que siempre tiende a lo brillante, que se complementa con una iluminación que resalta, a veces artificialmente, dichos espacios y objetos de escenografía. En este orden, dado que el *Barroco* es el máximo concentrado de todos los tópicos neobarrocos, señalemos la importancia del claroscuro, sobre todo en las escenas en las que se escenifica una confrontación, como el combate teatralizado a tres cuerpos que ocurre en la fase cubana, en el que se representa las luchas de independencia de Cuba. La composición y las acciones llegan al máximo de estilización porque se enfrentan un nativo negro, el Joven Barroco y el Español. Todo ocurre en un salón de grandes vitrales que han sido iluminados, pero la porción de pared entre esos vitrales se ha mantenido sin luz: los tres personajes que combaten, con la derrota final del Español, pasan alternativamente de la luz a la oscuridad y viceversa.

El espacio arquitectónico del filme está gobernado por el principio del afán de lujo y saturación del sistema de adorno barroco. Deleuze resume así el cine neobarroco de Welles: “la manera en que el nuevo régimen de la imagen (la imagen-tiempo directa) opera con descripciones ópticas y sonoras puras, cristalinas y con narraciones falsificantes, puramente crónicas” ([1985] 2007, 182). El neobarroco del cine de autores como Alain Resnais llevará al extremo ese rasgo descriptivo porque a las duplicaciones de la imagen-cristal, las bifurcaciones del tiempo subjetivo y la imposibilidad le suma el sistema de adorno de escenarios repletos; recordemos los paneos sobre las paredes del hotel que lo muestran lleno de adornos y espejos al inicio de *El año pasado en Marienbad*. La cámara, en el filme que estudiamos, vuelve cuatro veces en la primera escena porque es uno de los puntos fijos flotantes, un buen ejemplo (y no el único) de la vigencia del *trop plein*, de la descripción óptica y sonora pura objetiva. Además de las cuatro imágenes virtuales y una real del señor Barroco, el espacio está tan saturado de objetos, al extremo de que si el personaje se pusiera de pie, apenas podría caminar por ese gabinete. Benjamin plantea que la escenografía del teatro barroco alemán recuerda al “fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de mago o de los laboratorios de alquimia” ([1925] 2006, 407), el del señor Barroco es, pues, el gabinete de un melómano y degustador del arte y la artesanía.

La dirección de arte de la obra ha estado a cargo de Julio Esteban quien, como los directores de arte de las otras películas del neobarroco, ha debido investigar, esbozar, maquetar, recolectar y ejecutar obras que cumplan con la visualidad coherente con los géneros que concurren en esta película. En la escenografía trabajaron como directores Raúl Olivia y Cristina Payán, y su labor ha sido historiográficamente amplia: vestuario para innumerables cuerpos actorales y figurantes, indígenas, negros, blancos y mestizos, de diferentes épocas y geografías del orbe hispanoamericano. En interiores destacamos también la selección de ciertas locaciones que han aportado a la abundancia buscada, como el templo barroco y el museo de cera.

Las situaciones ópticas y sonoras puras descriptivas que constituyen los arreglos florales, espejos, instrumentos musicales, cuadros y libros antiguos son admirables, como también la platería de vajillas, candelabros, lámparas, o las telas, tan variadas y laxas. Todo ello nos lleva al ideal del escenario cinematográfico como un bodegón barroco, ya sea de naturaleza viva o muerta: frutas, plantas y flores y un papagayo. La cámara, en el momento de encuadrar, por ejemplo, el gabinete del señor Barroco, se detiene a mostrar el lugar mediante el juego de la profundidad de campo y plano secuencia. Del bodegón propiamente barroco, dice Deleuze:

La receta del bodegón barroco es la siguiente: paño que crea pliegues de aire o de nubes densas; tapete con pliegues marítimos o fluviales; orfebrería que arde en pliegues de fuego; legumbres, champiñones o frutos confitados captados en sus pliegues de tierra. El cuadro está tan lleno de pliegues que se obtiene una especie de 'saturación' esquizofrénica, y que no se podría desarrollar sin hacerla infinita, extrayendo de ella la lección espiritual. (1989, 157)

Este bodegón barroco, textil y vegetal derivado de los elementos (aire, agua, fuego y tierra), según la concepción teológica del XVII, conlleva una fuerza vicaria que sensibiliza la fuerza espiritual infinita y teológica. Leduc, sin apelar a ninguna fuerza espiritual infinita, sino a la potencia de la finitud, del devenir, acaso más esquizofrénicamente, le ha sumado libros, espejos, un papagayo, plumas de otras aves, partituras e instrumentos musicales. En la última visita de la cámara a ese gabinete, lo textil y vegetal ha sido reemplazado por platería y cristalería, de modo que los elementos metales se suman a la saturación esquizofrénica.

La constatación de tan excesivas situaciones ópticas y sonoras puras, la saturación esquizofrénica de objetos nos pone nuevamente sobre el tema del neobarroco cinematográfico y la economía. Esta película está en el orden de la alta costura de *Santa Sangre*, aunque no llega a la elegancia y el fasto del barroco cinematográfico anglosajón

de Gilliam, Jarman o Greenaway, para citar a los coetáneos de Leduc.¹¹⁵ En *El contrato del dibujante* (1982), de Peter Greenaway, ambientada en el siglo barroco, podemos observar la riqueza ornamental de sus escenas y escenarios, respaldada por ciertos efectos especiales, lujos y excesos que, a simple vista, serían inalcanzables para la cinematografía latinoamericana. *Barroco* no es ciertamente versallesca ni llega a los niveles de sofisticación artística de *El contrato del dibujante*, pero la coproducción entre tres países (España, México y Cuba) le permitió superar con creces los niveles ornamentales de todas las películas del neobarroco hasta aquí comentadas. Escenarios y escenografía de tan amplia extensión histórica como geográfica implican elevados costos de producción porque si la saturación descriptiva, el *trop plein* neobarroco literario lo es de palabras, en el cine lo es la elaboración de ese decorado y, en ese sentido, supone un valor económico y un presupuesto elevado.

En cuanto al espacio fílmico, *Barroco*, en tanto es el modelo del filme neobarroco (por el despliegue de procedimientos des estilo), exhibe varios aspectos que comentaremos sobre la planificación, plano secuencia y profundidad de campo, en los que a veces juega también el claroscuro (ya comentado), la puesta en escena y el montaje. Iniciemos recalcando la primacía de los planos abiertos y de conjunto, necesarios para abarcar al personaje o a los personajes y a la escenografía del afán de lujo y saturación, opción de planificación que ha dejado por fuera el recurso del primer plano. La otra supremacía es la del plano-secuencia con *travelling* lateral, o con *zoom in* y *zoom out*, lo que implica que en Leduc la cámara está en movimiento perpetuo, incesante, para capturar una mayoría de escenas donde los personajes se agitan, bailan y actúan. Y, dado que una de las marcas particulares del barroco es el movimiento, el cambio, la metamorfosis (hombre multiforme en un mundo en metamorfosis), el uso del plano-secuencia móvil viene a ser la opción cinematografía para capturar lo que ocurre en la caja de cristal.

La profundidad de campo está en varias escenas y es de dos o tres términos. Hay dos composiciones que son ejemplares. La primera, muestra al señor Barroco en tercer término, y en el segundo y primer plano sendos bodegones de naturalezas vivas y muertas. La segunda es una de las escenas baile en la que se produce una profundidad de campo artificial por medio de un enorme espejo colocado detrás del grupo que baila frente a la

¹¹⁵ En el sitio www.imdb.com no consta el presupuesto de *Barroco*. El mismo sitio consigna que *El contrato del dibujante* de Greenaway contó con un presupuesto estimado de 320.000 libras esterlinas, cifra que no nos parece para nada verídica. Recordemos que moverse entre los presupuestos de las películas es un albur.

cámara. Lo interesante de esta composición es que en el primer término vemos a una masa de bailarines, en el espejo se repite esa masa (segundo término) y en tercer término vemos la grúa que sostiene al camarógrafo.¹¹⁶ Como en *Las hilanderas*, de Velázquez, pintadas con un tapiz al fondo como tercer término, ese reflejo especular crea un fondo artificial. En ambos casos hallamos una relación de fuerzas en su variación, en la proliferación de centro y en la multiplicación de ángulos; los tres términos indican proliferación de escenas activas, interrelacionadas y dependientes entre sí.

Esto es así porque la estética neobarroca propone la profundidad de campo como proliferación de escenas o multiplicación de centros evanescentes. Orson Welles, inauguró el reencuentro de la profundidad de campo y el claroscuro (ya presentes en el siglo XVII) con el plano-secuencia cinematográfico, convergencia que sería producto de la crisis de las nociones de centro y verdad (que recuerda la crisis parecida vivida en el siglo XVII); la convergencia de los tres elementos en conjunto señalaría “poderosamente los volúmenes y relieves, las playas de sombra de donde los cuerpos salen y donde entran, las oposiciones de lo claro y lo oscuro, los violentos listados que afectan a los cuerpos” (Deleuze [1985] 2007, 192 y 194). Leduc retoma para su película (y el cine latinoamericano) esa combinación de relieves en tres términos con los juegos de claroscuro, zonas de luz y sombra por los que se cruzan los cuerpos en acción teatral o dancística, y las engloba con los movimientos de cámara en plano sostenido.

La puesta en escena de *Barroco* incluye componentes fijos en el plano, con personajes silenciosos en actitud de pensar, recordar o mirar. Hay otras escenas en las que los personajes cantan y tocan un instrumento en su posición de quietud, pero la mayoría son escenas en que los personajes se mueven, luchan o bailan. La película es multigenérica, rasgos que ya hemos subrayado, pues en ella confluyen varias artes, a la manera en que lo hizo el barroco histórico: “Si el Barroco ha instaurado un arte total o una unidad de las artes, lo ha hecho, en primer lugar, en extensión, al tender cada arte que prolongarse e incluso realizarse en el arte siguiente que lo prolonga” (Deleuze 1989, 157). Esta prolongación, este regarse y mezclarse con otras artes, está articulada por el matiz musical, operístico y de teatro/danza de este filme histórico; el género histórico se mezcla

¹¹⁶ Aquí se produce aquello que Sarduy llama una “tautología ingenua”, en el sentido de que los “indicadores” de la *mise en abîme* se refieren “a la obra misma” ([1972] 1999, 1400). Pensamos que en el caso del cine ese indicador (la cámara al fondo del espejo, que ya es una primera complejidad) no resulta tan ingenua si leemos su aparición como indicativo de que la película que estamos viendo es la película que esa cámara está filmando, que es lo que sucede con los indicadores que Fellini pone en escena en *Ocho ½*, segunda complejidad.

con elementos de canto, baile, danza, teatro y ópera, bajo el patrón dominante de la “comedia musical”, nacida en Hollywood, donde “los personajes no solo deben actuar, sino también bailar y cantar; divertidos y espectaculares números musicales, en los que destaca la habilidad de los intérpretes, la versatilidad de sus cantantes y la magia de las coreografías (Robles 2010, 113). *Barroco* es un musical atípico dada su orientación histórica y su estructura proliferante y abundante en coreografías y canciones. Es cierto que sus dos protagonistas no cantan ni bailan, pero sí lo hacen la enorme cantidad de invitados y figurantes, desde solistas hasta orquestas, grupos de danza y ballet que, mirados en conjunto, protagonizan un carnaval colorido y agitado propio del *theatrum mundi* barroco.

Ese *theatrum mundi* se cumple en escenas que lucen la mayor parte de tiempo con el aspecto del *stage tableau* señalado por Monika Kaup (2012) como inherentes a la estética barroca. Los cuadros teatrales abundan en *Barroco*: la escena sangrienta del Español, la batalla a tres cuerpos que alegoriza la independencia de Cuba, la escenificación de la toma del poder por la negritud en Haití, etc. En todas ellas los cuerpos de los actores rompen el realismo con movimientos de teatro/danza, muy bien estudiados porque es su manera de actuar, su situación en escena, ya que no hablan, la sola gesticulación es la base actoral de esta película.

En lo concerniente al montaje, indiquemos que si bien se respetan las cuatro jornadas del viaje que narra la película (desde la Conquista al baile final en el *Tropicana*), parecería que en el interior de cada etapa, el azar condicionó la ordenación de las escenas y los planos-secuencia como si el director hubiese jugado a los dados con esos fragmentos. Leduc pone en evidencia tal ludismo cuando nos muestra al señor Barroco con un juego de cartas en las manos, cartas que va colocando de forma azarosa, cuya combinatoria influye en la ordenación de sus recuerdos y, por lo tanto, en el montaje alternado de sus fragmentos y los del Español. Lo importante de este montaje fragmentado es que sigue el hilo de esas etapas del viaje hasta conducirnos al cierre y resolución de las tramas abiertas. Este hilo conductor guía al espectador a conducirse en la inexplicabilidad del tiempo que plantea todo relato que opera con la imposibilidad de las puntas del presente en el que un personaje se mira a sí mismo morir en una ceremonia de candomblé, y otro es capaz de morir dos veces, como la Dama que muere en la escena del cuerpo opulento y en la Guerra Civil, y luego aparece cantando en la escena final.

Al entrar en la interpretación alegórica de los personajes y sus imágenes-recuerdo, digamos primero que la película es una auténtica alegoría barroca en términos estructurales. Y luego, que expresivamente, presenta personificaciones alegóricas en tanto el señor Barroco representa lo americano y el Español lo europeo. *Barroco*, por tanto, es una alegoría del mestizaje, una escenificación de cómo, a quinientos años de la Conquista, un realizador de cine mira los hechos de la Conquista y el mestizaje. Estamos ante un tema altamente sensible si remarcamos que los debates en torno a ellos están lejos de terminar. En el contexto del quinto centenario y en el ojo de dicho debate, Leduc crea esta película llena de bailes y música, con un tono más bien conciliador y celebratorio, con una tensión a la baja y un acento evidente en los resultados positivos del encuentro de la cultura indígena, negra y española, cuyas expresiones mayores son el arte musical mestizo y la fiesta barroca de la película. Estimamos que esta es una posición iberoamericanista, que Carlos Fuentes la define así:

Creo en Iberoamérica. El Atlántico no es para mí abismo, sino puente [...] Mar de encuentros. El primero fue un choque. La América deseada fue la América destruida. El sueño europeo de una nueva Edad de Oro en un Nuevo Mundo pereció en la mina, la hacienda, el barco esclavista. Se derrumbaron grandes civilizaciones. La conquista de América fue una catástrofe. Pero una catástrofe, dice María Zambrano, solo es catástrofe si de ella no nace nada que la redima. Y de la catástrofe de la conquista nacimos todos nosotros. Somos, mayoritariamente, mestizos, hijos del encuentro. Hablamos, mayoritariamente, castellano y portugués. Y hasta cuando somos ateos, somos católicos. (2002, 137)

Estimamos que la perspectiva de Leduc coincide punto por punto con lo dicho por Fuentes: la puesta en escena apunta hacia ese reconocimiento de que de la catástrofe surgió esto que hoy es Iberoamérica. Para entender esta posición, hay que anotar que uno de los productores del filme fue la Sociedad Estatal Quinto Centenario, española, que debió influir en la perspectiva que iba a mostrar el filme, una visión que, haciendo alusión a la catástrofe, pone el acento en lo que la redime: la cultura iberoamericana y sus multiplicidades, incluidas las contradicciones del tipo “cuando somos ateos somos católicos”.

Las discontinuidades y proliferación de fragmentos de la película dan cuenta de la multiplicidad surgida del encuentro de tres culturas. La estructura alegórica de la película se imbrica en la fragmentación, en tanto trozos del tiempo subjetivo. En el neobarroco de las puntas del presente, dos individuos, el señor Barroco y el Español, recuerdan y mediante sus recuerdos asistimos a la historia iberoamericana, con lo que la película alegoriza o escenifica tanto un aspecto público, una historia colectiva, como la vida

privada o íntima del personaje, lo cual significa que la alegoría barroca y sus fragmentaciones de tiempo subjetivo guardan una amplitud expresiva. Borges, en el ensayo titulado “De las alegorías a las novelas”, de *Otras inquisiciones* (1952), efectúa esta comparación:

Tratemos de entender, sin embargo, que para los hombres de la Edad Media, lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios. De tales conceptos ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica. Esta es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos; las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. ([1952] 2012, 339)

Ciertamente, el reduccionismo de lo alegórico (tradicional) en Borges está referido al pensamiento medieval donde, en efecto, la noción de sujeto no existía. En el Barroco, con el nacimiento de la modernidad científica, el ser humano individual y el nombre propio comienzan a aparecer, al menos así lo plantean Benjamin y Deleuze. En su estudio *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin sostiene de la alegoría teatral que “de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza de la existencia humana como tal, se expresa significativamente como enigma no solo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad propia de un individuo” ([1925] 2006, 383); esto es, que ya en el barroco la vida individual era objeto de la ficción teatral, aunque sin un carácter subjetivo o psicológico. Deleuze, en *El pliegue*, también sostiene que “Las divisas o los emblemas tienen tres elementos que nos permiten comprender lo que es la alegoría: las imágenes o figuraciones, las inscripciones o sentencias, los poseedores personales o nombres propios. Ver, leer, dedicar (o firmar)”; y añade que, en efecto, la alegoría nos ofrece personificaciones de las Virtudes, “pero no son las virtudes en general, son las del cardenal Mazarino, las pertenencias del cardenal”, y cuando en escena aparecen los Elementos, estos “se presentan bajo una pertenencia, la de Luis XIV o de cualquier otro” (1989, 161-162). Es decir, el individuo y el nombre propio ya aparecen como instancia de expresión alegórica; los vicios, virtudes y demás cualidades humanas reducibles al mundo del individuo también son expresables en una escenificación.

Deleuze es claro cuando, siguiendo a Kafka, afirma que si en las literaturas “mayores” se mantenía una frontera entre lo público y lo privado, en la menor (y en el cine de las periferias) “el asunto privado era inmediatamente público”, luego, en una película neobarroca como *Tierra en trance*, hay un tránsito que hace “pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado” ([1985] 2007, 288). Lo dicho nos

sirve para explicar que la alegoresis de *Barroco*, si bien en su mayor parte dramatiza desde la subjetividad de sus personajes los componentes históricos del mestizaje, no ha dejado de lado la dramatización de lo privado, la dimensión interna o afectiva del personaje y su búsqueda de un objeto amado particular. De ahí la presencia incesante de esa imagen-recuerdo en forma de mujer, la Dama, personaje que no está en la novela, en la que ciertamente hay presencia femenina, pero siempre como alusión “a las mujeres” del señor Barroco. Leduc decide personalizar en un rostro y un cuerpo y canalizar en ella el mundo afectivo y erótico de su personaje central, tan crucial que, siendo una película histórica, cierra con una escena sentimental en la que participan la Dama y el señor Barroco.

Probablemente, esta película sea la más nítida en una propuesta de un eros neobarroco, debido a varios gestos capitales que Leduc pone en escena y que abona en dirección opuesta a la visión luctuosa de la cultura de la tristeza y su sistema moral/verdad. Como hemos dicho, es posible que la presencia de capital español en la producción haya sido decisiva para esta perspectiva celebratoria y festiva. A propósito de perspectivas del barroco, es oportuno recordar la distinción que plantea el propio Benjamin entre la visión española católica y la alemana protestante, asentada en el hecho de que el lenguaje del *Trauerspiel* “puede entenderse como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época”, teología en crisis que significó “la desaparición de toda escatología” frente a la que el ser humano barroco intenta “encontrar consuelo a la plena renuncia a un estado de gracia en la consumada regresión al mero estado creatural” ([1925] 2006, 285). Este estado de fin de la gracia, de “desconsuelo de la condición terrena”, que ya no espera la redención en “la idea de consumación de un plan divino de salvación”, pasa al teatro religioso de su época y de Europa; pero, y esto es clave, “la huida a una naturaleza abandonada por la gracia resulta, sin embargo, específicamente alemana”, contrariamente al drama español “en el que los rasgos barrocos se desarrollan de manera más brillante”, resuelve el conflicto “de un estado creatural privado de la gracia mediante una reducción hasta cierto punto *lúdica*, en el entorno cortesano, de una monarquía que se revela como poder de salvación secularizado” (Benjamin [1925] 2006, 286; énfasis añadido).

El autor pone el ejemplo de la “inclusión indirecta de la trascendencia” en la estructura teatral calderoniana mediante el gesto metadieético (trascendental) del uso de “un espejo o de un cristal o un teatro de marionetas”; y entonces nos recuerda que *Trauerspiel* implica a la vez tristeza, duelo, luto (*Trauer*) y juego o espectáculo (*Spiel*,

representación teatral y musical), y concluye: “En ninguna otra parte como en Calderón podría estudiarse, por tanto, la cabal forma artística del *Trauerspiel* barroco, no siendo lo que menos constituye su validez –validez de la palabra, tanto como del objeto– la precisión con que allí *Trauer* y *Spiel* pueden armonizarse” ([1925] 2006, 286). Esto explica por qué el estudio de Benjamin está tan poblado de conceptos como melancolía, luto, decadencia, pues se focaliza en la “limitada seriedad del *Trauerspiel* alemán”, fruto del moralismo luterano, y le dedica poco espacio a ese teatro español que “Acentuando ostentosamente el momento de juego en el seno del drama, tan solo permitía que la trascendencia dijera su última palabra bajo un disfraz profano de teatro dentro del teatro” ([1925] 2006, 286). Benjamin entonces también habla de los “juegos” estructurales, dados por la presencia del espejo, los cristales y la metalepsis. Llevado este ludismo estructural al neobarroco contemporáneo de nuestra película, que opera sus juegos ya sin el imperativo religioso ni aspiraciones trascendentales, y menos aún con el de la “seriedad” alemana, tenemos un ludismo estructural que se extiende a sus temas históricos y sentimentales, teatralizados, musicalizados y bailados.

Recordemos que este cambio de perspectiva, del luto y la seriedad al ludismo, ya estaba en la poesía barroca del XVII. La inversión del luto, su ocultamiento para subrayar lo agradable y luminoso supone un gesto inherente a la elipsis barroca, como lo explica Severo Sarduy a propósito del “repudio de un significante” en Góngora, repudio que desaparece “lo feo, lo incómodo, lo desagradable” mediante un “hábil escamoteo” que permite huir del “nombre grosero y el horrendo pormenor”; (1974, 70-71). Leduc también ha elidido la catástrofe de la Conquista, en tanto ha insistido en la celebración y no en el luto; este ha sido atenuado, está allí, oscurecido por el rayo metafórico y el afán de lujo. A la manera de Fuentes, subraya de la Conquista lo que la redime: el mestizaje en lo musical, dancístico y festivo.

Retomando a Deleuze y el neobarroco, opuesto al discurso moral e inclinado más hacia lo ético, podríamos prolongar el ludismo barroco de la película como opuesto a lo que llama la “cultura de la tristeza”, porque es claro que Leduc procede a la elisión de lo trágico de la Conquista y pone el acento, se regodea en los juegos –recordemos que hay un mazo de cartas que condiciona el montaje– el arte, la fiesta y el eros. En la “Clase III. Distinción ética de los existentes. Potencia y afecto”, publicada en el libro *En medio de Spinoza* ([1980-81), 2011), Deleuze explica lo siguiente:

El sacerdote, según Spinoza, tiene esencialmente necesidad de una acción por el remordimiento de introducir el remordimiento. Es la cultura de la tristeza. Cualesquiera sean los fines, le da igual, él no juzga más que eso. Cultivar la tristeza. El tirano, para su poder político, tiene necesidad de cultivar la tristeza. El sacerdote, tal como lo ve Spinoza, quien tiene la experiencia del sacerdote judío, del sacerdote protestante y del católico, también tiene necesidad de cultivar la tristeza. (50)

Como se entenderá, el blanco de toda la argumentación de Spinoza y Deleuze es el ideal ascético cristiano y su visión luctuosa de la existencia humana. A lo que se oponen es a la visión moral del mundo que exige una autoridad superior o unos “hombres que pretenderían juzgar la vida en nombre de valores superiores” y completa: “ya no se trata de juzgar la vida en nombre de una instancia superior que sería el bien, lo verdadero” ([1985] 2007, 190 y 191). Deleuze coincide con Sarduy en esto de impugnar a la instancia superior.

En el teatro del barroco alemán, Benjamín ya supo detectar, dado el momento histórico de sesgo teológico-político que vivía el siglo XVII, esa dimensión luctuosa del drama barroco alemán que la figuró en la “calavera” como alegoría:

En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre su rostro; o mejor, en una calavera [...] Esta es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y esta solo tiene significado en las estaciones de su decaer. ([1925] 2006, 383)

Estimamos que, en la línea de Spinoza y Deleuze y distante de la visión de la calavera del siglo XVII, de lo alegórico barroco como “exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo” señalado por Benjamin, la alegoresis neobarroca de los siglos XX y XXI tendría otra visión también explicable por las condiciones históricas en las que aparecen. Welles, Visconti y Fellini, como Lezama, Sarduy y todos los creadores que se han acoderado hacia el neobarroco viven en un siglo básicamente laico, aunque siempre amenazado por sus malquerientes, como dice Monsiváis.¹¹⁷ Por eso, el neobarroco es “Barroco de la Revolución”, dice Sarduy, en tanto “metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida” (1974, 103). De ese modo, la celebrada carencia de esa autoridad logocéntrica (el Dios jesuita y su metáfora terrestre, el rey) y la caducidad de su sistema moral del juicio (del hombre de la verdad y el bien

¹¹⁷ *El Estado laico y sus malquerientes (crónica/antología)* (2008) es el libro en el que Carlos Monsiváis relata las aventuras del laicismo en México y su lucha contra el catolicismo.

superiores) abren puertas hacia un neobarroco de las pasiones alegres que, por supuesto, no olvida, pero elide la calavera. La escena de cuerpo opulento de *Barroco* impugna y rechaza el poder de la moral y su bien/verdad superior, de cuyo poder huye el cuerpo enamorado, al tiempo que impugna, plantea la ética de las pasiones alegres (juego, arte, fiesta y eros), y en tanto existe pompa y pliegues hay allí un eros neobarroco.

Para cerrar, digamos algo sobre el señor Barroco de Leduc, o mejor de su ancestro, el “señor Barroco” de Lezama, cuyo modelo es el poeta Carlos Sigüenza y Góngora, “ese señor Barroco instalado en el paisaje que ya le pertenece, realizador de unas tareas que le esperan, fruitivo de todo noble vivir”; fruición de toda nobleza de la vida para la que, José Lezama Lima, aunque anclado en el discurso teológico, no ahorra frases para ensalzarla: “El hombre para Dios, si el hombre disfruta de todas la cosas como en un banquete cuya finalidad es Dios”; disfrute y banquete que él mismo lo resume en un banquete literario (o bodegones) de “jubilosa raíz barroca” que prepara con “platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior” ([1957] 1993, 40-41). Es también la fiesta de *Barroco* regida tanto por lo dionisiaco como por lo dialéctico, dado su afán de incorporar el mundo, la vida y el devenir.

4. *Combat d'amour en songe* (2000) o el neobarroco de los sueños

Raúl Ruiz (Puerto Montt, 1941-París, 2011) es el latinoamericano más reconocido en Europa, y tan prolífico (113 películas) como desconocido en América Latina. Su vida y obra plantean, antes que nada, el debatido problema de la pertenencia y la relación con su origen. Este problema ha sido muy discutido por la teoría continental, sobre todo en el campo de la literatura a propósito de los casos de varios escritores exiliados (viaje forzoso) o expatriados (viaje voluntario) ocurridos en la década de los setenta, cuando las dictaduras militares accedieron el poder, como respuesta a los efectos de la revolución cubana de 1959. La mayor parte de la obra cinematográfica de Ruiz ha sido realizada en Europa y particularmente en Francia, y esto es lo que plantea el debate, ¿se lo puede signar como un cineasta de América Latina o, por el contrario, un autor europeo, y por tanto deslindado de todo acontecer latinoamericano? Varios hechos, sutilmente

expresados, demuestran que para una porción significativa de la crítica especializada la obra de Ruiz y su filiación al cine chileno y latinoamericano son un problema.

El historiador John King, en *El carrete mágico*, estudia a Ruiz solo en su etapa de cineasta de la Unidad Popular y subraya que su “irónico y lúcido examen de las fortalezas y debilidades de la cultura política de Latinoamérica continuaría durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), cuando filmaría en variados estilos” (1994, 244); su etapa europea luego entra en las sombras. Jorge Ruffinelli, en *América Latina en 130 películas* (2010), solo consigna y detalla *Palomita blanca* (1973), de la que destaca su “carácter de fresco de época de la vida nacional, una visión aguda, irónica y por momentos surrealista (en un estilo que recuerda a Buñuel) de los chilenos, y a la inclinación barroca y formalista de Ruiz, que daría en sus posteriores filmes europeos resultados aún más extremos” (104); y una vez más, sobre esos resultados más extremos no hay ninguna noticia en el libro. Otra prueba de que en América Latina, ciertos sectores de la crítica y la teoría de plano descartan a Raúl Ruiz y su etapa europea del mapa del cine latinoamericano es que en el proyecto más ambicioso de una historia del cine que constituye *Los cines de América Latina y el Caribe*, editado en Cuba por el EICTV, hay apenas una referencia a *Tres tristes tigres*, su primera ficción en largometraje (Tomos 2, 12), y luego silencio total, a pesar de que el autor de la nota, el cubano Joel de Río, asegura que Ruiz fue “el cineasta más activo en el terreno de la ficción en Chile, como lo va a seguir siendo más tarde en París” (2012, 12); mas, de esa actividad parisina no se recoge nada.

Para nosotros, el problema de la pertenencia (emergido por esas negaciones) se resuelve si se piensa que, en el caso de la literatura, Cortázar (del grupo de expatriados), Sarduy o Cabrera Infante (que escaparon del régimen castrista) incluyeron a su cultura de origen en sus ficciones escritas fuera y lejos de sus territorios nacionales. Así también, Ruiz no cesará de incluir en su filmografía europea temas de su Chile natal (y por extensión, latinoamericanos), combinándolos con dramas y personajes más universales (como Sarduy en la narrativa), en la mayoría de sus películas hay un personaje o escenas que hablan de Chile. Entonces, la razón de que Ruiz esté en este estudio es que, de una u otra manera, su lugar natal y su cultura de origen están en sus ficciones y, sobre todo, en una película tan universal como *Combate de amor en sueños*, objeto de nuestro análisis, llena de referencias a Chile y América Latina, con características neobarrocas y con escenas del cuerpo opulento.

Para iniciar nuestro análisis, es necesario establecer una mínima genealogía del neobarroco que encontraremos en *Combate de amor en sueños*. John King asegura que

ya *Tres tristes tigres* “instituyó a Ruiz como el cineasta más experimental de su generación” (1994, 243), y Ruffinelli señala asimismo “la inclinación barroca y formalista de Ruiz” (2010, 104). De ese impulso experimental primigenio se va a derivar su poética neobarroca futura. Su primera película corta, *La maleta* (1963) totalmente experimental y buñueliana (*El perro andaluz* o *La edad de Oro* están como referentes), fruto de sus estudios y actividad como dramaturgo, revela que desde muy joven comienza a sentirse incómodo con la trama aristotélica del guion clásico y su diégesis continua y única (un solo mundo).

En 1968 aparece su primera película realista, *Tres tristes tigres*, que literalmente abre el Nuevo Cine chileno de los sesenta y setenta (en el que participan además Helvio Soto, Aldo Francia y Miguel Littin), y que si bien se estrena un año después de la novela de Guillermo Cabrera Infante, no guarda relación alguna con aquel libro, salvo el nombre y quizá el impulso experimental sobre base realista pues, como afirma King, ya “examina los abismos entre el significante y el significado, explora géneros y plantea problemas de representación” (1994, 243). Miembro activo de la Unidad Popular, desde su inicial militancia comenzaría a establecer sutiles distancias con sus pares artísticos e ideológicos. Según la apreciación de John King, “los cineastas de la Unidad Popular debían trabajar en tres áreas: el activismo cinematográfico (trabajando con las organizaciones de masas), el cine oficial (apoyando las políticas de gobierno) y el cine de expresión (un estilo más personal)” (1994, 250). Ruiz, en consecuencia, abogaba ya por una militancia tanto política como estética, colectiva como autoral; este segundo componente, el de la expresión autoral, iba a ser mal juzgado y valorado por sus colegas más dogmáticos y militantes, fieles a las divisas izquierdistas del compromiso, liberación y propaganda política, de un cine popular opuesto a la dependencia cultural y a las formas de producción “extrañas a la idiosincrasia de nuestro pueblo”;¹¹⁸ Ruiz, desde la expresión autoral, como un vigía en el otero, pensaba que eran necesarias la crítica y la autocrítica.

En *Tres tristes tigres* (1968) hay una pugna entre el realismo y cierto experimentalismo estilístico, que continúa en su segunda película *Colonia penal* (1971), experimentalismo que contiene evidentes influencias de la Nueva Ola francesa más radical, la de Godard y Rivette (Goddard 2013, 14). Pero entre esas dos películas está *Qué*

¹¹⁸ Fragmentos del *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* citados por Joel del Río: “Unidad popular del cine chileno: 1970-1973”. En *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 2, 1970-2010*. San Antonio de los Baños: EICTV, 2012.

hacer (1970), un provocativo docuficción, con matices de musical, realizado durante la campaña electoral del año en que Allende ganó las elecciones presidenciales (4 de septiembre de 1970) y correalizada con el documentalista norteamericano de izquierdas Saul Landou. El argumento cuenta que por esos días llegan a Chile un agente norteamericano, un agente castrista y un equipo de cineastas a través de cuyos ojos vamos a asistir al proceso eleccionario. Estos, junto con otros personajes, dramatizan del enfrentamiento entre allendistas y contras, entre partidarios de la vía armada y los de la vía democrática, entre la democracia y el socialismo, la reforma y la revolución, la iglesia oficial y la teología de la liberación. Ruiz ha contado que el proyecto afrontó muchas dificultades en su realización, básicamente por los contrastes y multiperspectivas en juego. La idea inicial consistía en filmar las charlas “más o menos irreverentes e irresponsables” entre Ruiz y los cineastas norteamericanos con vistas a “hacer un retrato lo menos heroico de los aspectos cotidianos de un proceso revolucionario antes de que sea codificado en una mitología única”.¹¹⁹ El resultado fue una obra que desnuda los oscuros manejos de la política de izquierdas y de derechas.

Lo dicho perfila ya la poética y el particular matiz político que van a definir su obra futura: realismo sí, pero con experimentalismo sobre el lenguaje (metacine, mezcla de géneros), y dramatización política nada dogmática sino cuestionadora, autocrítica, irónica y paradójica, porque siempre va a plantear las contradicciones de la clase política chilena. De esta forma, es posible leer *La expropiación* (1971), filme en el que la tierra expropiada por el Gobierno se entrega a un grupo de campesinos, quienes inexplicablemente no permiten que el antiguo dueño abandone sus propiedades y terminan asesinando al funcionario expropiador: aquí está ya *in nuce* el espíritu de paradoja e ironía que Ruiz irá afinando hasta alcanzar la poética de los mundos/tiempos imposibles y el pasaje (*pliege*) entre esos mundos imposibles de su etapa europea. En *Nadie dijo nada* (1971) explora las contradicciones y ambigüedades del mundo intelectual en relación con la revolución y el partido; y en *Realismo socialista* (1973) da un paso más, con un filme experimental hecho con cámara en mano, con actores no profesionales, plano secuencia, diálogos improvisados, ruptura de la cuarta pared (los personajes miran y le hablan a la cámara), desincronización de bandas, todo para poner en cuestión la visión binaria de la ideología socialista (proletarios vs. burgueses; socialismo vs. capitalismo) y plantear los matices, los cruces o pliegues en que desembocó

¹¹⁹ En el original inglés: “to portray the less heroic, everyday aspects of a revolutionary process before it become codified into unified mythology” (Goddard 2013, 26).

el realismo socialista bajo el gobierno de Allende. La película cuenta la historia de un obrero que aspira a poseer su propio negocio, alguien que se supone representa al comunismo postula su derecho a ser un capitalista.

En 1973, luego del golpe militar, Ruiz deja Chile, va a Francia y comienza a trabajar allí inmediatamente. Colabora en el INA (Instituto Nacional de Audiovisuales) y muy pronto la particular poética de sus películas comienza a ser comentada por la influyente revista *Cahiers du cinéma*. En *diálogo de exiliados* (1974), propone igualmente un paradójico y nada constructivo retrato del exilio chileno en París: sus ambiciones, las pequeñas perversiones y arranques individualistas, también está el tema de las ayudas solidarias y los conflictos que el dinero provoca entre la comunidad exiliada. En *La vocación suspendida* (1977), sobre la novela homónima de Pierre Klossovsky, también para el INA y dentro de la serie *Caméra Je*, Ruiz afina más su manera de agudizar las tensiones y no eludir las contradicciones en la política; en la obra dramatiza el tema de las *querelles* ideológicas dentro de una institución religiosa, jesuita en este caso, en torno a los dogmas que la rigen y sus disidencias. La película remite así a los ásperos enfrentamientos que ocurren en las facciones de la izquierda chilena, cuyo fruto final y terrible es la sospecha, con su inseparable par: la delación. De paso, en esta película, Ruiz deja sentada su posición crítica al catolicismo, no ajeno a los juegos del poder. En el plano estilístico, Ruiz, consecuente con su creciente voluntad de forma y de juego, en el epígrafe del filme desliza un pequeño juego paródico o intertextual de originales y copias: la película que vamos a ver (1977) es en realidad una tercera versión corregida de dos anteriores, hechas, la primera en 1942, y la segunda en 1966, filmes inconclusos porque, una vez iniciada su producción, fueron cancelados por pugnas internas de la orden jesuita, que las había encargado con fines de propaganda vocacional; ese juego de originales y copias y de varios tiempos resumidos en un tiempo presente anuncia la entrada de Ruiz en la estética barroca de la imposibilidad temporal.

En un mediometraje realizado un año antes de *La vocación suspendida*, Ruiz, desde el nombre, adelanta su vocación neobarroca que pugnaba por salir: *El cuerpo repartido y el mundo al revés/Utopía* (1975). Esta película fue rodada en Honduras para la televisión alemana. A una región campesina, pero extrañamente liberal, mezcla de indigenismo y hippismo, que practica un rudimentario socialismo, no hay propiedad privada, pero sí mucha fiesta, alcohol y erotismo libre, llegan dos vendedores de libros en busca de un amigo que ha desaparecido tiempo atrás en esta región (varios pueblos donde

las leyes funcionan al revés de los patrones de cultura de los libreros). Los vendedores se enteran de que su amigo fue asesinado, descuartizado y enterrado en varios pueblos y van a recuperarlo. Lo que encontramos (1975) es un neobarroco que se anuncia, ya que Ruiz trabaja el motivo carnavalesco del *mundo al revés* unido al de *disjecta membra*, y este último no solo como tema dramático, sino como estructura discontinua o fragmentaria del filme, se enlaza con la alegoría barroca en la versión de Benjamin: “lo alegórico a lo fragmentario, desordenado y acumulado” ([1925] 2006, 407), cuyos fragmentos son los “*disiecta membra* de la alegoría” ([1925] 2006, 419). Igualmente, otra vez pone en discusión el binarismo del discurso revolucionario (finalmente occidental) frente a la visión del mundo nativo, marcado por las inversiones, la fiesta y las supersticiones que precisamente colocan el mundo al revés. Como se ve, Ruiz no abandona el tema político, tan importante en la vida latinoamericana.

El espíritu barroco se extiende y clarifica definitivamente en dos películas de finales de los setenta; *Coloquio de los perros* (1977), experimento en foto fija que es una novela melodramática mezclada con policial; su macroestructura es fragmentada o acumulativa (*disjecta membra*). Esta película retoma el título de una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes para contar una historia familiar tan trágica y sanguinaria que, a las claras, se trata de una parodia burlesca del melodrama latinoamericano (en realidad no vemos nunca sangre ni cuerpos heridos; todo es voz *over* y foto). En el plano estilístico, aparece el mecanismo de la repetición del mismo drama en otro espacio/tiempo, en otro mundo, pero con variaciones. Estamos ante varios mundos en un mismo universo, pero no simultáneos sino seriados, más en la línea de *El ángel exterminador*, de Buñuel.

Su siguiente película es *La hipótesis del cuadro robado* (1978), sobre otra novela de Klossovski, *La revocación del edicto de Nantes* (1959); posiblemente es una de sus obras más conocidas, y de un aire detectivesco, ambientado en el medio artístico. Lo importante aquí es que la puesta en escena del filme está resuelta por el recurso de la teatralización y, sobre todo, por numerosos *tableau vivants*, multiplicación de narradores, ruptura de la cuarta pared y multihistorias (metalepsis) articuladas por un elemento clave: el punto fijo de tiempo objetivo de un coleccionista que indaga un enigma. Los axiomas de su hipótesis se muestran mediante imágenes-pensamiento asignables a este personaje, que se concretan en cuadros vivos que suceden en su consciencia y corresponden a sus elucubraciones detectivescas respecto al cuadro faltante del pintor Tonnerre.

El giro neobarroco en esta película se caracteriza por tres aspectos: el primero es la imposibilidad de varios mundos en una misma escena, pues vemos que el

coleccionista se “introduce” en los cuadros vivientes que imagina y los examina por “dentro” detalladamente, lo que implica que hay una continuidad entre el mundo real y el mundo subjetivo, objetivado en esos cuadros vivientes. Los cuadros que imagina son de épocas pasadas, se mete y analiza un cuadro con personajes de la época de las Cruzadas (XI-XIII), con lo que pasado y presente también convergen. El segundo aspecto es el giro paródico o intertextual de la película porque cita a otros textos míticos, literarios, pictóricos, fotográficos e historiográficos, con lo que se materializa algo en lo que Ruiz va a insistir incluso en sus ensayos: cada película es un sistema abierto, parodias de imágenes y “toda imagen no es sino imagen de imagen, que es traducible a todos los códigos posibles y que ese proceso solo puede desembocar en nuevos códigos generadores de imágenes” ([1995] 2014, 69). Un ejemplo de esa traducibilidad es el *tableau vivant*, procedimiento por el cual un “grupo de modelos se apropia del cuadro de un maestro antiguo y trata de recrear la escena pintada, pero de manera teatral” ([1995] 2014, 66), aunque esa teatralidad también sea fija. El tercer aspecto consiste en que, junto a la imposibilidad (mundos y tiempos) y cadena de copias de copias, en *La hipótesis del cuadro robado*, Ruiz dramatiza varios pliegues, cruces de planos ontológicos o, como prefiere un comentarista de Ruiz, Michel Goddard, una “vertiginosa mezcla de verdad y ficción, documento y simulacro”,¹²⁰ señalamiento en que coincide con la “afición, adicción a veces, al juego de intercambiar y mezclar” del barroco propuesto por Gamero (2011, 18).

A partir de estas dos películas, Ruiz ya es identificado con la tradición barroca. John King califica su obra de este modo: “Cada película es una exploración geográfica de los bosques, pueblos, jardines, castillos o pinturas, de las posibilidades visuales, técnicas, narrativas y sonoras del cine y una exploración de todos los posibles estilos pictóricos y literarios (en particular los experimentos *barrocos* del novelista cubano Lezama Lima)” (1994, 257), aunque King no da detalles de lo que entiende por “experimentos barrocos”. Pero, las lecturas de la obra de Ruiz no han ido solamente sobre su carácter *barroco* de raíz lezamiana. Otros teóricos, como lo explica Michael Goddard en *The cinema of Raúl Ruiz. Impossible cartographies* (2013), han propuesto identificarlo con el Realismo mágico y el Surrealismo, de hecho, el mismo Goddard toma esa posición:

¹²⁰ En el original inglés: “a dizzying blend of truth and fiction, documentation and simulation” (2013, 46).

Las relaciones entre la estética de Ruiz y el surrealismo, el realismo mágico y el barroco son complicadas, ya sea por la considerable superposición de los tres estilos, o ya por el tratamiento pragmático que Ruiz hace de todos ellos, en tanto retóricas visuales y narrativas susceptibles de ser usadas o descartadas en función de los requerimientos de un determinado proyecto, sin adscribirse totalmente a ninguno de ellos.¹²¹

A lo largo de su estudio, efectivamente, Goddard encuentra estilemas del *set* retórico y visual de los dos estilos mezclados con los del barroco. Pero si seguimos a Chiampi, el surrealismo en su etapa inicial implicaría un “sistema cerrado que propugnaba alcanzar lo maravilloso por el sueño, la locura y los delirios de la imaginación y en su evolución subrayó el entendimiento de lo suprarreal como inmanente a lo real” (1980, 34);¹²² o sea, la autora asumiría el surrealismo como una estética del sueño, de la locura, los delirios y conciliación de contrarios, suprarreal/real. En el caso del cine surrealista, Vicente Sánchez-Biosca, en *Cine y vanguardias artísticas* (2004), invoca el sistema “asociativo y libre de *Un perro andaluz*”, o sea, “el carácter arbitrario, irracionalista y automático con el que se conectan dos imágenes-ideas que no tienen más puntos en común que la semejanza de las figuras” (2004, 90). El surrealismo cinematográfico implicaría imágenes subjetivas (sueño, delirios) montadas por libre asociación (azar) y el principio de analogía.

Respecto al Realismo maravilloso, Chiampi define el componente maravilloso como “lo ‘extraordinario’, lo ‘insólito’, lo que escapa al curso ordinario de las cosas y de lo humano”, pero también puede “sobrepasar” lo humano y ser “todo lo que es producido por la intervención de seres sobrenaturales”;¹²³ por tanto, ya sea que “los acontecimientos o personajes son extraordinarios” o ya sea que “incorporan lo maravilloso-sobrenatural”, o que “amalgamen el maravilloso hiperbólico con el maravilloso puro”, finalmente lo “maravilloso” permite una “óptima especulación teórica sobre la forma discursiva del realismo maravilloso”.¹²⁴ Hablamos de la aparición no contradictoria de milagros,

¹²¹ En el original inglés: “The relations between Ruiz’s aesthetics and Surrealism, Magical Realism and the baroque are complicated both by the considerable overlap between these three styles and Ruiz’s pragmatic treatment of them all as visual or narrative rhetorics to be used or discarded according to the requirements of a particular project, without subscribing to any of them” (2013, 5).

¹²² En el original portugués: “Se na sua etapa inicial o surrealismo se erigiu como um sistema fechado que propugnava alcançar o maravilhoso pelo sonho, a loucura e os delirios da imaginação, a sua evolução assinala um entendimento do supra-real como imanente ao real” (1980,34).

¹²³ En el original portugués: “Maravilhoso é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano”; “é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais” (1980, 48).

¹²⁴ En el original portugués: “ambas são valiosas para a compreensão das manifestações do maravilhoso no romance hispano-americano atual: enquanto em alguns, os acontecimentos ou personagens são simplesmente extraordinários... outros incorporam o maravilhoso-sobrenatural...O outros ainda, amalgamam o maravilhoso hiperbólico como o maravilhoso puro...o termo maravilhoso permite, portanto, ótima especulação teórica sobre a forma discursiva do realismo maravilhoso” (1980, 48-49).

prodigios, exageraciones, en la dimensión humana y natural del mundo diegético “realista” que cualifica a dicha estética.

Para Carlos Gamerro, en cambio, hay puntos que separan la ficción barroca del Realismo mágico: primero, este último supone una realidad maravillosa de la cual un texto es su correlato, y luego que:

El mundo del realismo mágico es uno, no está escindido. Lo habitual y lo fantástico no se dan como el encuentro, choque o cruce de dos realidades distintas, sino que forman una sola realidad homogénea, *inextricable*: la del realismo mágico es una tela sin pliegues. Por eso, en su mundo, nunca hay sorpresa en la aparición de lo maravilloso o lo fantástico. No es una irrupción, es una rutina, un hábito. Además, no hay, en el sentido estricto, una problemática de la representación. Es el mundo el que es fantástico y maravilloso, y su representación literaria es directa y no problemática. (2011, 3, 75)¹²⁵

El lenguaje directo para tramas realistas y de diégesis única en las que ocurren como si fuera normal la convivencia de lo ordinario y lo extraordinario está muy distante de las tramas complejas, de pliegues e imposibilidades mundo/temporales (multidiégesis) de Borges, prosa que carece de las exageraciones o hipérbolos de lo humano o de la naturaleza. Consecuentemente, añade Gamerro, refiriéndose al realismo mágico de Carpentier y García Márquez: “En consonancia con el carácter no barroco de sus tramas, la escritura barroca suele ser norma en el realismo mágico” (2011, 75); afirmación estilística que corresponde al “barroquismo” de la escritura invocado por Chiampi y propuesto por Carpentier: “teníamos que hablar un vocabulario metafórico, rico en imagen y color, barroco -ante todo barroco- para expresar el mundo maravilloso de América” (Chiampi 1980, 47). Contrariamente, dice Gamerro, el “Estilo clásico, ficción barroca, parece ser la fórmula general de nuestros ‘cuatro fantásticos’” (2011, 74), al hablar de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar. Por lo planteado, y llevando al cine dichos planteamientos, Ruiz estaría más cerca de este estilo clásico (por lo realista) y de la ficción barroca, en tanto complejiza sus estructuras.

Deleuze explica que, dentro del cine narrativo, los recursos audiovisuales de la estética del sueño y su tiempo subjetivo son momentáneos en un relato clásico de imagen-movimiento; en el cine narrativo, las imágenes del tiempo subjetivo aparecen

¹²⁵ Gamerro, al contrario que Chiampi, no diferencia entre las nociones de realismo mágico y realismo maravilloso (europeo el primero y latinoamericano el segundo), como tampoco distingue entre *maravilloso* y *fantástico*, clave en Chiampi, salvo quizá el matiz que liga a lo *fantástico* con lo misterioso. Gamerro nunca toca el tema del miedo o la muerte como componente fundamental de la ficción fantástica y, por tanto, muy lejos de lo maravilloso o *mirabilia* del realismo maravilloso americano (Chiampi 1980, 58, 59).

intercaladas a lo largo de un relato fílmico de corte realista de tiempo objetivo y diégesis única, por ejemplo, cuando un personaje alucina o sueña en *Recuerda* (1945), de Hitchcock, o en *Los olvidados* (1950) o *Subida al cielo* (1952), de Buñuel. Si la subjetividad irrumpe por momentos en el cine clásico, este se resuelve por medio de breves bifurcaciones del amplio circuito que se forma entre una imagen actual (real/presente) y su virtual (sueño). Esto no ocurre con la imagen-sueño de las vanguardias, la que surge de otro circuito más amplio, pero serial, en que “la imagen virtual que se actualiza no lo hace directamente sino que se actualiza en otra imagen, y esta cumple el papel de imagen virtual que se actualiza en una tercera y así hasta el infinito: el sueño no es una metáfora, sino una serie de anamorfosis que se trazan en un enorme circuito” ([1989] 2007, 83), y en ese circuito anamórfico, que bien podrían continuar al infinito, están las imágenes derivadas o seriadas de *El perro andaluz* o *Entreacto*. Además, en el cine surrealista nunca hay un “durmiente” o un “memorioso”, un personaje al que pueda asignarse un recuerdo o un sueño. Ese personaje asignable es propio del cine narrativo, ya que bajo todos los pretextos dramáticos posibles una imagen narrativa actual (tiempo objetivo en presente) se une con imágenes-recuerdo, imágenes-sueño o imágenes mundo; un ejemplo narrativo es *El moderno Sherlock Holmes*, de Keaton, película en la que el sueño está insertado en un momento definido del filme; en otros casos del cine narrativo, “las imágenes sueño están diseminadas por todo el filme y se las puede reconstituir en su conjunto” ([1989] 2007, 84); el ejemplo allí son las alucinaciones repentinas del personaje asesino de *Recuerda*.

En un relato de imagen-tiempo moderno se incrementa notablemente el tiempo subjetivo y la diégesis por *flashback*, a tal punto que en algunos casos se invierte radicalmente la relación entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo porque la subjetividad cobra nuevo sentido, que ya no es senso/motor sino temporal/espiritual. En la narrativa del cine moderno aparece la memoria, el sueño y la alucinación subjetivas con sus bifurcaciones, y su modelo paradigmático es *Ciudadano Kane*, armado con imágenes-recuerdo en forma de capas de pasado que bifurcan una y otra vez el relato. Vendrá luego esa parcela de películas y autores que, además del tiempo subjetivo, adicionan la duplicación de la imagen-cristal y el sistema de adorno que caracteriza al cine neobarroco de Welles, Resnais, Ophüls, Fellini y Visconti. Resnais cerrará el circuito con la imposibilidad mundo/temporal.

Igualmente, los estilemas del realismo mágico cinematográfico ocurren ocasionalmente en el desarrollo de tramas básicamente realistas y continuas, como en

Como agua para chocolate (1992), de Alfonso Arau, o en *El lado oscuro del corazón* (1992), de Eliseo Subiela, cuando el poeta protagonista se saca el corazón o cuando levita de puro amor. Al contrario, el barroquismo es constante, incesante a lo largo de un filme, ya sea que esté animado por el sistema de adorno y las variantes de la imagen-cristal (*Madeinusa* o *El evangelio de las maravillas*) del neobarroco llano sobre base clásica, o ya sea que apele a la bifurcación del tiempo subjetivo, sistema de adorno y variantes cristalinas (*El evangelio de las maravillas* o *Santa sangre*) del neobarroco llano de base moderna, es decir, los filmes estructurados como “capas de pasado”; o como en el neobarroco, lleno de estructura más compleja, de mundos diferentes o puntas de presente de la imposibilidad mundo/temporal, cuyo referente es *El año pasado en Marienbad*, y que hemos detectado en *Deseos*, de Corkidi.

Ruiz ha abandonado la base clásica, dada su radical crítica a todo el cine de lo que él llama “teoría del conflicto central” y su diégesis única en su ensayo llamado “Teoría del conflicto central” ([1995] 2014, 15), y va adentrándose en la forma llena de la imposibilidad neobarroca, ya sea de mundos como irrupción de imposibilidades en la misma escena, y allí donde es perfectamente posible que Fang mata, es matado y no mata ni es matado; o ya como la introducción del tiempo en forma de puntas de presente, de tres presentes simultáneos implicados en un mismo mundo, allí donde Fang es niño y es joven y es viejo.

Michael Goddard, en la línea de Benjamin, define 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” (2013, 6); fragmentación y multiniveles que estimamos armonizan sin forzamiento con las bifurcaciones, duplicaciones y la imposibilidad. Ruiz entrará 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: 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 (mundos) que van ampliándose geográficamente desde un barrio parisino hasta el cosmos entero. Sueños, juegos, mapas y laberintos (y sueños dentro del sueño con confusión final) que inmediatamente recuerdan al Borges neobarroco, pues como dice Gamberro “si Borges

abjura y se aleja de la escritura barroca, lo hace para profundizar su filiación barroca en el plano de las ficciones barrocas” (2011, 41).

En la película, existe 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 los imposibles). Esto quiere decir que esta ficción invierte tal premisa, ya que H se desplaza entre geografías y astronomías (mundos) según el azar que le depara cada *coup de dés*, y esto ocurre porque en el neobarroco pueden concurrir varios mundos (o series divergentes) en un solo mundo (un sueño) y puede ocurrir una continuidad entre esos mundos, porque todos están implicados.

Hemos dicho que Ruiz se conecta con Borges, a propósito de los sueños, mapas y laberintos a los que también es aficionado el cineasta chileno; identidad estética que conectaría a los dos con Leibniz y sus ideas barrocas¹²⁶ de la infinidad de mundos posibles, aunque (lógica y teológicamente) imposibles los unos con los otros (en un mundo no pueden existir Adán pecador y Adán no pecador, por eso a la existencia, según Leibniz, solo pasa el mundo en que Adán peca). Deleuze mantiene la tesis de que Borges es un discípulo de Leibniz porque deriva su poética de la filosofía (y teología) de Leibniz, Así, la estructura del jardín de los senderos que se bifurcan sería un “laberinto barroco cuyas series infinitas convergen o divergen, y que forman una trama de tiempos que abarca todas las posibilidades” (1985, 84).

En Leibniz, Dios elige, debió elegir, bajo el principio de razón suficiente y sus premisas de perfección, bondad y sapiencia infinita, uno entre la infinidad de los mundos posibles (el más dotado de realidad, incluso con sus condenados), y eligió nuestro mundo; en cambio Borges y Ruiz, sin la presión de la razón suficiente divina, pasan a la existencia todos los mundos posibles, su imposibilidad mundo/temporal no les impide habitar el mismo mundo o presente, ninguno es mejor, ninguno es peor, basta que haya entre esos mundos posibles divergencias y convergencias. Dios juega con reglas, Borges y Ruiz no: “De allí la mezcolanza de historias bifurcantes, que se desarrollan en series divergentes en mundos imposibles” (1989, 85).¹²⁷ Además, el parentesco estético con Leibniz y

¹²⁶ Barroca porque Leibniz rompe con la idea platónica de dos mundos o de nuestro mundo como “reflejo de un mundo absoluto más profundo”, y, al contrario, plantea una infinidad de mundos posibles “imposibles los unos con los otros”, de los que Dios ha elegido uno, el mejor (Deleuze 1989, 82). 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 (Deleuze 1989, 85, 108).

¹²⁷ Deleuze explica mejor la relación entre Leibniz y Borges, poniendo de por medio la teoría de los juegos y el laberinto de Leibniz, y estableciendo la diferencia fundamental entre barroco y neobarroco,

Borges, y con Deleuze, a propósito del tiempo, lo plantea el mismo Ruiz en su ensayo titulado “Imágenes de imágenes”, del libro *Poética del cine I*, con una prosa atropellada y digresiva:

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*. ([1995] 2014, 69-70)

Estas rupturas del tiempo cronológico, de proposiciones anacrónicas o yuxtaposición de acontecimientos distintos y distantes se parecen a la imposibilidad leibniziana, aunque Ruiz no usa la palabra *barroco* ni cita a Leibniz directamente, sí a un poeta barroco como Antonio Vieira, y se adhiere a la tesis borgeana de que el mundo:

Es un mundo del que se han tirado muchas copias. Habría, pues, una cantidad infinita de mundos. Pero como la naturaleza comete errores, algunas 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. ([1995] 2014, 64)

El parentesco con el texto final de la *Teodicea* es palpable respecto a los varios mundos/tiempos imposibles entre ellos, porque en un mundo Adán peca y en otro no peca, en uno es joven y en otro es viejo, y así todas las variaciones de mundos posibles, con detalles demás o de menos, al infinito. Ruiz lamenta que el trabajo artístico como copia de copias, sobre “una imagen original que genera otras imágenes, que a su vez se vuelven un fragmento de ella, reflejándola y perfeccionándola” tenga críticos que “consideran que esta tendencia es un síntoma de decadencia artística, una especie de cáncer con inflamaciones y proliferaciones” (57), y con ello defiende y postula el derecho a la parodia barroca tan alejada de la decadencia creativa. Recordemos además que para Sarduy este sistema de copias, cáncer y proliferaciones es fundamental para la intertextualidad y carnavalización barrocas en su ensayo *El barroco y neobarroco* ([1972] 1999, 1385-1404).

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*. 22/04/80. <<http://www.le-terrier.net/deleuze/>>.

En *Zigzag*, para volver a su película sobre los mapas/mundos, 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 los que el protagonista avanza azarosamente y cuyo modelo está en ese complejo texto con que Leibniz cierra su *Teodicea*, 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). Claro, en Leibniz, ni Dios ni Teodoro se equivocan o se extravían (aunque duden), como sí ocurre con don Quijote, Segismundo, Sexto o H. Con propiedad Deleuze argumenta que ese fragmento es “un modelo del relato barroco (1989, 83).¹²⁸

Manuel en la isla de las maravillas (1984) 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 los mundos posibles y a la vez las puntas de presente de varios tiempos. La película es eminentemente intertextual (copia de una copia), pues cita no solo de la novela mágica de Lewis Carrol, sino de varios relatos infantiles, actualizados en clave de mundo subjetivo (delirios culposos de un niño con fiebre que yace en su cama) y otros temas barrocos como el del doble mezclado con el de la repetición circular. A la manera de “El Otro” borgeano, esta película muestra a dos niños, de 7 y 14 años, que son el mismo en mundos distintos, pero conectados entre sí por medio de lo que Gammero llama “portal” (2011, 49). 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 (como la cueva de Montesinos cervantina) donde puede cumplir todos sus deseos, pero en el futuro, a la edad de 14 años. 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

¹²⁸ 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, o sea, un teorema; 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 se efectúa mediante 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.

edad reales. En este punto, se lo podría emparentar con Cortázar, experto en crear “pasajes, pasadizos, galerías, puentes, puertas y vasos comunicantes que permiten pasar de un plano al otro sin viaje, casi sin esfuerzo” (Gamerro 2011, 64). Estos puentes o pliegues poseen un equivalente con 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. (Ruiz, [1995] 2014, 101)

Esos otros niveles son otros tantos mundos futuros imposibles, pero conectados: el niño está en su lecho, a los 7 años, fingiendo una fiebre (esto lo sabremos al último) para no ser castigado. Nuevamente en 1986, Ruiz plantea 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, varios mundos/tiempos posibles que convergen en un mismo mundo y tiempo presente. Libre porque retoma la obra en sí, el tema y algunos fragmentos de la trama original para contar la historia del profesor Ignacio Vega en dos tiempos: 1974, año en que debe memorizar 15 000 nombres y direcciones de miembros de la resistencia chilena, para lo cual emplea como método mnemotécnico los versos de la pieza de Calderón, que en sus años escolares fue obligado a aprenderlos de memoria, detrás de cada verbo, metáfora y estrofa escondió nombres, direcciones y operaciones militares. Pero cuando cae en una emboscada se ve obligado a olvidarlo todo. Veinte años más tarde, en Valparaíso, se encuentra con alguien que le pide recordar la información cifrada, pero no puede. Por azar, regresa a la sala de cine de su infancia, donde, extrañamente, se proyecta el mismo filme de hace veinte años; allí, frente a esa vieja película, de pronto, un torrente de memoraciones se desencadena 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, mundo objetivo) y su consciencia que recuerda (mundo subjetivo). Richard Bégin propone leer esta proliferación dentro de la sala de cine a partir de la noción jesuita de *compositio loci*, según la doctrina de los ejercicios espirituales de San Ignacio, que recomendaba a los fieles crear un:

lugar imaginario que recepte la aparición de diversas figuras que servirán al observador para la composición de imágenes en tal lugar [...] siguiendo varias etapas contemplativas que le ayudarán progresivamente a alejarse del espacio material, para ya no percibir los signos, objetos y representaciones mentales sino el proceso de figuración de imágenes piadosas.¹²⁹

Por lo dicho, se trataba de crear un teatro interior de imágenes y figuraciones distanciadas y diferenciadas del mundo real. Pero Ruiz invierte la propuesta jesuita, y logra que ese teatro interior de figuras fantasmáticas, el mundo de la conciencia del profesor, se conecte con la “realidad” empírica (el mundo de la sala de cine) y la metadiégesis de la pantalla del cine donde se proyecta una película (otro mundo) para de esta manera romper la discernibilidad que precisamente imponía el dogma teológico, y alcanzar, otra vez, el clímax neobarroco de la pérdida de referencias, el *pliege* entre esos espacio/tiempos objetivos y subjetivo.

Hasta esta versión de *La vida es sueño*, las referencias al barroco en la poética de Ruiz son numerosas, aunque nunca habla específicamente del barroco, sino de manera indirecta: “El cine se volvería el instrumento perfecto para revelarnos los múltiples mundos posibles que coexisten cerca de nosotros”, sostiene en el ensayo *Por un cine shamánico* (1995, 112), insistiendo en la imposibilidad mundo/temporal. Richard Bégin es más directo, en *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, califica la poética del chileno como alimentada por un “espíritu barroco” transhistórico, proteiforme y polisémico:

Liberado de los géneros, pero fuertemente lúdico, Ruiz es entonces proclive a divertirse. En su divertimento, propone, como lo veremos, un verdadero cine de la cinematografía; una escritura ostentosa del simulacro cinematográfico. He aquí un exceso especular que caracteriza de maravilla su poética singular [...] Se trata de un barroco de la desmesura, cierto, pero también, y quizá, sobre todo, de un barroco lúdico; de un barroquismo más irónico que trágico”.¹³⁰

Monica Kaup coincide con Bégin respecto a la interpretación alegórica del cine de Ruiz, aunque mediante un giro trágico, pues lee *La vida es un sueño* desde la teoría decolonial como una alegoría (benjaminiana) discontinua, fragmentada y contradictoria:

¹²⁹ En el original francés: “un lieu imaginaire accueillant l’apparition des diverses figures qui serviront pour l’observateur sur place [...] à suivre maintes étapes contemplatives pouvant l’aider progressivement à se départir de l’espace matériel pour ne plus percevoir dans les signes, les objets et les représentations hiératiques, que le procès de figuration des images pieuses” (2009, 41).

¹³⁰ En el original francés: “Libéré des genres et fort d’un esprit ludique, Ruiz est donc enclin à s’amuser. Dans son amusement, il propose, nous le verrons, un véritable cinéma de la cinématographique; une écriture ostentatoire du simulacre cinématographique. Voilà bien un excès spéculaire que caractérise à merveille poétique singulière [...] Il s’agit d’un baroque de la démesure, certes, mais aussi, et peut-être surtout, d’un baroque ludique; d’un baroquisme plus ironique que tragique” (2009, 8-9).

“Es esta sensibilidad barroca, de un irónico deslizamiento entre verdad y apariencia, que cineastas antidictatoriales como Ruiz [...] han instrumentalizado para dismantelar la falsedad del discurso oficial de la dictadura que pretende pasar por verdadero” (2012, 192). Sensibilidad irónica y del pliegue que remite a la historia de la dictadura chilena y a la catástrofe que vivió el país bajo el régimen militar.

Hay coincidencias entre los teóricos en señalar el carácter paródico, intertextual, lúdico, de mundos posibles exteriores e interiores del sujeto (imposibilidad) y mundos/tiempos convergentes; y también coincidencias sobre algo que ha estado ausente y va a estarlo en toda la obra de Ruiz, la *voluntad de lujo y adorno* que se concreta en lo que venimos llamando sistema del adorno. Las películas y las teorizaciones sobre ellas indican que el realizador chileno hasta ahora ha sido más proclive a los juegos temáticos y estructurales que a los visuales, una inclinación hacia un ejercicio de la *voluntad de forma y juego* de la “ficción barroca” antes que hacia la “escritura barroca”. Recordemos que Gamberro identifica en las artes plásticas como la decoración frondosa y proliferante de “las volutas y las cornucopias, la peculiar conjugación de artificiosidad y motivos naturales, el *trompe l’oeil* y el *horror vacui*, los ángeles, el estucado, escayolado y el dorado” (2011, 24), presentes en Rubens, Arcimboldo y Churriguera.

La respuesta a esta aparente sobriedad es *Le temps retrouvé*, que por ser una ambientación de época demandaba un especial trabajo de la dirección de arte. Aquí la “desmesura” del director es tan evidente que en las 155’ que dura el filme hay tal cantidad de ambientes, fiestas, banquetes, conciertos, cine, objetos, pinturas, esculturas, espejos (muchos espejos) vestuario y maquillaje, que se diría que al fin su “deseo de barroco”, como dice Sarduy,¹³¹ explotó en todas direcciones. Por momentos da para pensar que no es solo la *belle époque* proustiana la que ha sido recreada, sino que varias escenas transcurren visualmente como si estuviéramos en una corte del siglo XVII. La convergencia de varios tiempos subjetivos en un mismo presente y los pasajes que se crean entre ellos (los paraísos perdidos Marcel, al que vemos de varias edades, es decir, en un presente de pasado, presente de presente y presente de futuro) están articulados por

¹³¹ En un juego de traslados, llevamos al cine y a Ruiz la noción de “deseo de barroco”, que Sarduy desarrolla en *La simulación*, donde habla del “deseo de barroco” ya observado en el mimetismo de los insectos, y que llevado a la conducta humana se concretaría en el afán de disfrazamiento de los travestis, en tanto que ellos también sienten un “deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática, una necesidad de desplegar, aun si no sirven para nada [...] colores, arabescos, filigranas, transparencias, texturas” ([1982] 1999, 1269). El espectacular trabajo de dirección de arte, al hilo del tópico barroco del afán de lujo y adorno, en *El tiempo recobrado* obedecería al mismo principio, que en el cine, en términos de producción, se relaciona directamente con el presupuesto.

una bifurcación basada en lo visual, olfativo, táctil y lo sonoro. Cada vez que el personaje protagónico (los varios Marcel) experimenta alguna de estas sensaciones, inmediatamente las analogías le vienen a la memoria y vamos a otro tiempo, sin posibilidad de regreso, pero sí de cruces entre esos espacios/tiempos, porque dentro de ellos se producen nuevas sensaciones y analogía. Se trata de una serie infinita basada en el azar de las sensaciones de cada edad de Marcel, por lo que el filme es otra vez un laberinto fragmentado de puntas de presente: cosmos inexplicable en cuya escena final asoman juntos el niño Marcel, el joven y el viejo; el “Neobarroco, con su despliegamiento de series divergentes en el mismo mundo, irrupción de imposibilidades en la misma escena” (Deleuze 1989, 108), elemento fundamental del barroco lleno y su carácter de *disjecta membra*.

Otro tema de la estética barroca que Ruiz no ha tocado, sino tangencialmente es el religioso, y menos todavía formando *pliege* con lo erótico, en los términos que interesan a esta investigación. Quizá la excepción sea la ya comentada *La vocación suspendida* y sus pullas antijesuitas. Habrá que esperar al 2000, año en que realiza *Combat d’amour en songe*, para encontrar juntos los tópicos del neobarroco lleno y el cuerpo opulento. Hagamos una síntesis aproximada de un filme en extremo complejo, al mismo tiempo que remarcamos las características de su estructura imposible tanto de mundos como de tiempos.

Como sostiene Bégin, la poética de Ruiz juega con la irrupción de imposibilidades mundo/temporales en la misma escena, acaso con variaciones de película a película:

Esta imposibilidad narrativa se traduce en otras obras de Raúl Ruiz en la emergencia de combinaciones, rígidas o flexibles, expresando cada una un mundo de divergencia señalando al mismo tiempo una serie de modelos de ‘vida’ a veces irreconciliables. Un juego de combinaciones en el que, por ejemplo, Brutus no habría asesinado a César y Hitler habría perseverado en la Bellas Artes. Encontramos al inicio de *Combat d’amour en songe* una ilustración de este juego, cuando el productor del filme convoca a todos los actores y los invita a tomar consciencia de las diferentes combinaciones en las que se deslizará su próxima efímera existencia.¹³²

En realidad, no es el productor, sino el ayudante de dirección quien explica la particular combinatoria, con sus juegos de bifurcaciones, convergencias y

¹³² En el original francés: “Cette impossibilité narrative se traduit également dans d’autres œuvres de Raoul Ruiz par l’émergence de combinatoires, rigides ou flexibles, exprimant chacune un monde de divergence et signalant du même coup une série de modèles de ‘vie’ parfois irreconciliables. Un jeu de combinatoires dans lequel, par exemple, Brutus n’aurait pas assassiné César et Hitler aurait persévéré dans les Beaux-Arts. On trouve au début du film *Combat d’amour en songe* une illustration de ce jeu lorsque le producteur du film convoque tous les acteurs à prendre conscience des différentes combinatoires dans lesquelles glissera leur existence éphémère” (2009, 60).

entrecruzamientos, en que esas historias de mundos/tiempos imposibles van a desarrollarse. Este personaje explica que lo que se va a filmar se rige por el principio de correspondencias, según el cual todos los mundos están conectados de alguna forma, el portal del que habla Gamarro. Este juego combinatorio se anuncia en forma de *mise en abyme* que, como en el Quijote –cuyo narrador omnisciente anuncia que lo que leeremos es la traducción de un texto original árabe, de Cide Hamete Benengeli– habla de la película *Combat d’amour en songe* que se va a realizar y que vamos a ver mientras se va haciendo, lo cual ya es una primera duplicación: plano de la realidad (dentro de la película) y plano de la ficción (la película propiamente dicha). Luego del breve discurso de bienvenida por parte de cónsul portugués, el primer ayudante de dirección que reemplaza al director, a la sazón, retenido en Roma a “donde ha ido a pedir la bendición del Papa Pío XII”, quien gobernó el Vaticano entre 1939-1958, dato que ubica la diégesis en plena Segunda Guerra Mundial, indica a los actores y el equipo técnico en pocas y sencillas palabras de qué va lo que viene: se trata, dice, de nueve historias que se combinan según las leyes del *Ars combinatoria* de Raimondo Lullo (1235-1315). De acuerdo con tal combinatoria, insiste el ayudante del director, se podría llegar a contar hasta dos mil historias diferentes (mundos/tiempos posibles), distribuidas en series de cantidades decrecientes, pero, y esto es importante, cada historia podría repetirse en la misma serie varias veces o “prestar” uno de sus componentes a las otras: aquí está la conexión entre esos mundos/tiempos, a tal punto que un personaje o un objeto de una historia podrían aparecer en otra. Los mundos (subjetivos y objetivos) y tiempos (pasado/presente/futuro) imposibles se cruzan y prestan componentes, de tal forma que la película se ubica en una narrativa multidiegética que convierte al tiempo en algo decididamente terrible, inexplicable. Las siguientes son las nueve historias, no exentas de cierto humor anticlerical y un erotismo desbordante, y que ilustran desde ya varios tópicos neobarrocos:

- 1) Historia de un estudiante de teología de la Universidad de Coimbra que a sus veinte años descubre que, luego de leer a Descartes, ha perdido la fe en sus sentidos (el tema de la duda hiperbólica).
- 2) Historia de un ladrón que durante un robo encuentra un espejo/ladrón que desaparece todo lo que refleja (el tema especular).

- 3) Cuenta las emociones y angustias de los propietarios de una pintura, “La perla del Sultán”, que tiene el poder de curar el reumatismo, el acné y los dolores de estómago, pero a cambio produce un incremento de la *concupiscencia* (cuadro viviente y pliegue realidad/representación).
- 4) Narra la búsqueda de veinticuatro anillos y una Cruz de Malta, que al ser combinados permite a su poseedor vivir en varios mundos al mismo tiempo (los anillos pasan de una historia a otra).
- 5) Cuenta el enfrentamiento de dos hermanos gemelos que discuten día y noche sobre la predestinación y el libre albedrío (el tema del doble).
- 6) Historia de dos fantasmas de piratas que van a través de todas las historias a la búsqueda de un tesoro que ellos mismos han escondido dos siglos antes (la imposibilidad de mundos y a la vez de tiempos diferentes conectados y convergentes).
- 7) Una historia de anticipación, un joven estudiante descubre que en un sitio de Internet alguien cuenta con un día de antelación los avatares de su vida cotidiana (imposibilidad temporal).
- 8) Una historia de amor, dos amantes que jamás se han cruzado en la vida real se encuentran cada noche en sus sueños (imposibilidad de mundos).
- 9) Un joven y ferviente católico se entera de que es judío el mismo día que su padre es raptado por tres almas en pena (pliegue de mundo de los vivos y mundo de los muertos).

Con estas referencias de mundos (objetivos y subjetivos) y tiempos (pasado, presente y futuro) ya podemos imaginar el nivel de imposibilidad mundo/temporal e indiscernibilidad que veremos en las historias audiovisualizadas, cuyo modelo es la historia de búsqueda de veinticuatro anillos y la Cruz de Malta que, al ser combinados, permite a su poseedor “vivir en varios mundos al mismo tiempo” (que equivale al concepto de Neobarroco como “imposibilidades en la misma escena”). Por supuesto, aquí no se trata solo de tres mundos (donde Fang mata, es matado y no mata ni es matado) o tres tiempos (presente de pasado, presente de presente o presente de futuro) sino de nueve mundos y sus varios tiempos que se combinan, se encuentran y se cruzan. En esta terrible combinatoria de mundos y tiempos nos guía un elemento, un hilo conductor, pues la historia del romance en sueños entre el joven seminarista y la monja es interpretada por el actor Melvil Poupaud y la actriz Elsa Zylverstein, quienes también cumplen roles en

las otras historias y, por tanto, “atraviesan” todas ellas. Un poco forzando las cosas, se podría decir que los dos actores actúan como el punto fijo (flotante, eso sí) y como focalizadores internos del filme, pues la película está narrada desde la perspectiva de los personajes que ellos encarnan en cada mundo. Pero debido a que en las historias se cruzan o se prestan acciones y personajes de las otras, volvemos a lo terrible del tiempo y la narración de la película. Los piratas en su búsqueda también atraviesan los mundos y tiempos.

Bégin habla de Ruiz y su “juego de combinaciones en el que, por ejemplo, Brutus no habría asesinado a César y Hitler habría perseverado en las Bellas Artes” (2009, 60). *Combate de amor en sueños*, muy lejos del modelo aristotélico de diégesis única (mundo único y tiempo presente), ha seguido las reglas del *Ars combinatoria* y juega a la imposibilidad de mundos y tiempos implicados, y también incluye las duplicaciones cristalinas y el *pliegue* de ciertas oposiciones. Qué mejor ejemplo de esta tendencia lúdica y a la vez paródica, burlesca en este caso, que, una vez que el joven estudiante de teología entra en cámara, se pone a leer el célebre pasaje de la “Primera meditación” en que Descartes plantea (de pasada y antes de llegar a la claridad y distinción) la “confusión” barroca como pérdida de referencias o “duda hiperbólica”:

Con todo, debo considerar aquí que soy hombre y, por consiguiente, que tengo costumbre de dormir y de representarme en sueños las mismas cosas, y a veces cosas menos verosímiles, que esos insensatos cuando están despiertos. ¡Cuántas veces no me ha ocurrido soñar, por la noche, que estaba aquí mismo, vestido, junto al fuego, estando en realidad desnudo y en la cama! En este momento, estoy seguro de que yo miro este papel con los ojos de la vigilia, de que esta cabeza que muevo no está soñolienta, de que alargo la mano y la siento de propósito y con plena consciencia: lo que acaece en sueños no me resulta tan claro y distinto como todo esto. Pero, pensándolo mejor, recuerdo haber sido engañado, mientras dormía, por ilusiones semejantes. Y fijándome en este pensamiento, veo de un modo tan manifiesto que no hay indicios concluyentes ni señales que basten a distinguir con claridad el sueño de la vigilia, que acabo atónito, y mi estupor es tal que casi puedo persuadirme de que estoy durmiendo. (Descartes [1642, 1647] 1977, 18)

La duda hiperbólica, indicada por Plasseraund, afectó al ser humano del siglo XVII, “que se sentía constantemente engañado por ilusiones diversas [...] Ya sea por el sueño, las alteraciones de la memoria o la locura, el hombre barroco tiene la experiencia del carácter ilusorio de la vida” (2007, 62); esta duda radical regresa y no solo afecta al joven personaje de Ruiz, quien afirma el carácter ilusorio de sus sentidos, sino también al propio espectador (como en *Barroco*, de Leduc), porque la trama y su combinatoria van a resultar un verdadero rompecabezas, debido al montaje fragmentado que va enhebrando las nuevas historias de mundos objetivo, sueños y tiempos diversos y su confluencia, dados

sus préstamos mutuos, los puentes que se establecen entre esos imposibles (que en Leibniz son diferenciados y nunca mezclables).

Otro aspecto de la poética de Ruiz dentro del ludismo general que hemos señalado es el humor burlesco que está en esta película y que, por tanto, la alinea con el tono burlón de *El evangelio de las maravillas*, de Ripstein. *Combate de amor en sueños*, si no fuera por su compleja temática y estructura, para el espectador promedio, podría muy bien pasar por una sutil comedia intelectual, en razón del cúmulo de referencias eruditas y la manera burlona en que las recicla, las combina e invierte; “el siglo XX será cleptómano o no será” dice uno de los personajes, parafraseando a Malraux, para quien “El siglo XXI será espiritual o no será”. Ernest Lubitch, allá por los años treinta y cuarenta, inventó la *Sophisticated comedy* norteamericana, basada en el “magistral empleo de la sugerencia, de la alusión mediante la elipsis” (Caparrós Lera 1994, 181), situaciones cómicas cargadas de crítica social y política; y ya en el cine sonoro, Lubitch incorpora la “deliciosa ambigüedad verbal” y su “correlativo refinamiento sexual” (Russo 1998, 67), sugestividad y ambigüedad que albergaban intenciones irreverentes. Ruiz renueva esa comedia cultista y nos da la oportunidad de recordar que los barrocos Cervantes y Shakespeare escribieron comedias, que Quevedo llevó la sátira moralizante hasta la poesía. Y Ruiz en la película parodia, burlescamente, como Cervantes en *El Quijote*, y juega y se ríe incluso, como veremos, del propio cine. Habíamos dicho que del entremés *Coloquio de los perros* hizo un melodrama sórdido, pero hilarante; y en *Combate de amor en sueños* cuenta ese gag acerca de las emociones y angustias de los propietarios de la pintura llamada “La perla del Sultán”, que posee el poder milagroso de curar el reumatismo, el acné y los dolores de estómago, pero a cambio produce un “incremento de la concupiscencia” (la perla del sultán es una pintura de dos bellas mujeres). Cuenta también la parodia de la autoflagelación y estigmas cristianos, cuando una “herida” literalmente se “aparece” y le habla a la monja que sueña; luego, ella se une a la orden de las Bendecidas por la Herida, a causa de lo cual han sido expulsadas del convento por el arzobispo. En otra escena, el joven creyente que ha leído a Descartes le cuenta a su padre de las angustias que le ha producido el libro prestado por el hermano gemelo, entonces el padre le dice: –Hijo mío, no te angusties, todas las respuestas correctas vienen del cielo–, y de facto, una manzana cae del cielo.

No solo la pintura, la teología, la literatura y la filosofía son las fuentes que alimentan esta película (incluso la literatura infantil, con el motivo del espejo mágico y ladrón); Ruiz además carnaliza o parodia “en la medida en que equivale a confusión y

afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*” (Sarduy [1972] 1999, 1394) fuentes del propio cine, y establece una red de conexiones con varios géneros cinematográficos: comedia verbal, cine de detectives, cine de aventuras y de viajes, cine de piratas, cine religioso, cine erótico, melodrama, comedia romántica y hasta la ciencia ficción. De entre estos géneros destaquemos, a manera de ejemplo de la inclinación intertextual de Ruiz, la historia de los piratas, tema que ya lo había tocado en *La ciudad de los piratas* (1983) y más cercanamente en *Las tres coronas del marinero* (1983). A estos piratas se los ve en tierra y mar en *Combate de amor en sueños*, actuando por enésima vez el juego del tesoro escondido. Asimismo, estos viajes le permiten al realizador poner en pantalla el tema nacional: varias acciones de los piratas ocurren en la costa norte de Chile.

En el acápite de las variantes de la imagen-cristal, primero señalemos al espejo, que en esta película cumple con exceso y con una cierta variación sobre la propuesta deleuziana de duplicación e indiscernibilidad entre la imagen especular y lo real reflejado. El espejo es un personaje activo que desaparece todo lo que refleja, es por eso un reflejo especular que asimila totalmente lo reflejado y lo mantiene de su lado. La indiscernibilidad llega a su máximo por la asimilación total de lo reflejado; por supuesto, esto físicamente es imposible, y en la película no es que vemos al personaje “entrar” en el espejo, lo vemos, luego de un corte de edición, ya dentro del espejo.

La pintura y su correspondiente *tableau vivant* también regresa, pero en esta línea mágica de Ruiz, “La perla del sultán” es capaz de prodigios. Pero este tipo de prodigios están más en la línea de la ficción mágica europea, del tipo de cuentos de hadas del “maravilloso” (*mirabilia*) europeo, según Chiampi (1980, 48). La manera en que Ruiz juega con la historia del cuadro sanador/concupiscente está en la línea de las continuidades o *pliegue* cuadro/modelo, pues la actriz coprotagonista, Elsa Zylberstein, es uno de los personajes del cuadro “La perla del Sultán”, unas veces mostrado como pintura y otros como cuadro vivo: ella entra y sale del cuadro para luego aparecer como Lucrecia, la monja lujuriosa, o como la actriz Elsa Zylberstein. La belleza de ella y de su compañera del cuadro supone la causa de la sanación y la concupiscencia correspondiente.

El cine dentro del cine, el gesto metacinematográfico, se encuentra al inicio del filme, cuando vemos entrar, capturados en blanco y negro (todo el resto de la película es en color), a todo el elenco a un parque en donde ocurre el discurso del cónsul portugués

quien anuncia que estamos en la posguerra, y luego las explicaciones de cómo irá la historia que va a contar la película por parte del ayudante de dirección. Durante este “reportaje”, por el tono televisivo y blanco y negro, un narrador al estilo periodístico desde la voz *over* da otros detalles como que el director ha sido retenido en Roma, a donde ha ido a pedir la bendición del papa Pío XVII. Esta secuencia significa dos cosas: la primera, que, como en *Ciudadano Kane*, la película comienza con una película, el reportaje, que en Welles es sobre el personaje Kane, en Ruiz es una crónica televisiva sobre la filmación de la película *Combat d’amour en songes*. En segundo lugar, y a la manera de Fellini, en *8½*, o de cómo cierra Ripstein *El evangelio de las maravillas*, vamos a mirar la película que se anuncia se va a rodar al inicio de la misma película. Hay una duplicación diegética: por un lado, se aprecia a todo un equipo de realizadores de cine rodando el filme, cuya presencia la vemos solo al inicio, y a la par vemos la película fruto del rodaje, por lo tanto, la obra se arma con dos diégesis que marchan paralelas, aunque en adelante solo veamos una de ellas. Es también el gesto de Welles en *F for Fake* (*Fraude*), documental en que Welles aparece varias veces en un estudio editando la película que estamos viendo. Se trata de un juego de duplicaciones que ya está en *El Quijote*, pues el texto en español que leemos es la traducción de un original árabe, y esto se lo anuncia desde el inicio.

Ruiz no apela al teatro, pero sí a un sofisticado desfile de personificaciones alegóricas con todos sus atributos. Como señala Gombrich, “por mucho que admirara el siglo XVII lo extraño y lo enigmático” los humanistas en general “recordaron el parentesco entre las personificaciones y los dioses antiguos, e igual que se devolvió a los olímpicos su forma y belleza pretéritas, también la imagen alegórica debía de aparecer al modo clásico” ([1972] 2986, 227). La belleza y compostura dotada de varios adornos/atributos definen a las figuraciones de vicios, virtudes y otras abstracciones como el tiempo, que el siglo y el arte barroco había heredado del Medioevo. Ruiz diseña su filme acaso pensando en el capítulo XX de la segunda parte de *El Quijote*, “Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico con el suceso de Basilio el pobre”, cuando Cervantes, entre tanto fasto de las bodas, narra una “danza de artificio y de las que llaman habladas” formada “de ocho ninfas, repartidas en dos hileras. De la una hilera era guía Cupido, y de la otra, el Interés” ([1605-1615] 1990, 539). Con elaborados movimientos de grúas y cámara, de actores sobre *dolly* y generación infográfica, hacia el final del filme, en torno a los jóvenes amantes que solo se juntan en sus sueños, la película muestra un espectacular desfile de personificaciones alegóricas en el que vemos a la Belleza, la Vanidad, la Magnitud, el

Tiempo, la Voluntad, la Virtud, la Sabiduría, etc., cada una con su vestuario particular y sus atributos; todas ellas figuraciones de los problemas teológicos que el joven seminarista conoce y forman parte de su mundo de certezas, fortalezas y debilidades, y que las va señalando a su pareja enamorada, con un afán didáctico, muy del barroco religioso.



Figura 9. Plano en claroscuro del encuentro entre el seminarista y Lucrecia en el Castillo de los sueños. Imagen de *Combate de amor en sueños*

Hemos anticipado que la película arranca con una alusión al tema religioso, mediante esa broma de que el director ha ido a Roma a pedir la bendición del papa Pío XII. En la historia del cuadro “La perla del sultán” se escenifica el tema de los milagros (con solo tocar el cuadro se produce la curación) junto al de la concupiscencia. Más nítido, el pliegue erotismo/religión está en la historia de los dos amantes (el seminarista y la monja) que únicamente se encuentran en sus sueños. Así llegamos a la escena de cuerpo opulento, parte novena, capítulo I, en la que el joven estudiante de teología, mientras sueña, entra en el “Castillo de los sueños”, donde se encuentra con la bella cortesana Lucrecia, en el sonido *off* escuchamos respiraciones, lo que nos lleva a suponer que estamos en el sueño de los dos, que se cruzan. Lucrecia, como se observa en la imagen de la figura 9, vestida de una túnica blanca, le dice que se dirige a una orgía, ya que confiesa ser experta en los menores meandros del placer erótico y, aunque solo está en el tercer nivel de siete, es capaz de provocar el orgasmo –forma extrema de placer sensual,

del que el estudiante parece no tener la menor idea— con solo acariciar y girar sus dedos en torno al ombligo masculino y para ello debe estar desnuda, al contrario de su amiga Laura, quien está en el séptimo nivel y puede “provocar el orgasmo solo con mirar y sin estar desnuda”. El joven, sorprendido, duda al comienzo (dogma de fe, recuerda), pero termina entregado a este juego erótico/orgásmico a “distancia” y verbal. Todo es diálogo, no hay desnudos ni revolcón como en el erotismo cinematográfico realista.

La escena y el diálogo una vez más vienen a corroborar lo ya dicho acerca del cuerpo opulento y su erotismo neobarroco para las otras películas de este estudio. En esta, el cuerpo opulento muestra un lugar ceremonial, cuerpos religiosos en un encuentro erótico que no están desnudos porque son sometidos a elipsis por el vestuario. La escena de *Combate de amor en sueños* ocurre en un castillo barroco, muy adornado e iluminado, entre un seminarista y una cortesana; sus cuerpos están vestidos, y solo hay diálogos que expresan la fuerza espiritual (erótica) de los cuerpos. En el barroco del XVII, por ejemplo, en Bernini, el ropaje fue el medio de expresión del erotismo de los cuerpos santos, en el neobarroco también se eliden los cuerpos, pero se encuentran otros medios para expresar el erotismo intenso que los afecta. El proceso de ocultación de la carne lo cumple el vestuario (como en *La mansión de Araucaíma* o *Madeinusa*), y el contenido erótico se lo lleva al relato verbal, a las palabras. En Ruiz, este eros que se descarnaliza por los dogmas de fe y se convierte en palabra, es una alusión directa a los éxtasis escritos de la literatura mística del XVII.

Este erotismo verbal y de cuerpos ocultos bajo el traje del modelo textil barroco se prolonga en otra escena, en la que una monja (protagonizada por la actriz Elsa Zylberstein, que también desempeña el rol de Lucrecia) se confiesa ante un joven seminarista quien, sentado en el confesionario, escucha el relato sobre las proezas eróticas de la eclesiástica. Ella afirma servir de puente entre los súcubos y los íncubos, que siempre le ocurren sueños lúbricos, sobre todo cuando come demasiado (“me he comido dos jesuitas”, confiesa); y allí le cuenta haber encontrado en un sueño recurrente desde hace doce años a un joven con quien ha tenido malos pensamientos. En ese momento el joven seminarista se da cuenta que es con ella con quien se ha estado encontrando en sus sueños. Durante todo este relato, en profundidad de campo un coro de monjas reza. Estamos en un lugar ceremonial, ambos están vestidos con trajes eclesiásticos, y el calor verbal del erotismo es muy elevado. Como se ve, Ruiz no se anda con rodeos, es frontal en su eros neobarroco, crítico y antiteológico, no carente de un fino humor, como cuando la monja confiesa haberse comido a dos jesuitas.

Varios otros temas neobarrocos están en la película. El tema del doble se desarrolla en la historia que cuenta el enfrentamiento de dos hermanos gemelos que discuten día y noche sobre la predestinación y el libre albedrío: el uno creyente y el otro escéptico. Plasseraud habla estrictamente de sosías para referirse al tema de los gemelos, con frecuencia utilizado en la época barroca, emulando el modelo de la *Comedia de las equivocaciones* (1591-1592), de Shakespeare. Y en el cine barroco, indica Plasseraud, está el ejemplo de *Z.O.O.* (1985), de Peter Greenaway, película en la que “los gemelos siameses, Oswald y Oliver, fácilmente diferenciables al inicio del filme, poco a poco comienzan a semejarse a medida que progresa la trama [...] Finalmente, llegan a confundirse, lo que da lugar a que a uno de los personajes que los rodea diga: “Ustedes se parecen tanto que ya no los distingo”.¹³³ En Greenaway se pone en cuestión el tema de la identidad personal, ese paso del “Yo=Yo” al “Yo es otro” de la potencia de lo falso. En el caso de los gemelos de Ruiz, se usa para discutir las creencias que, con su plegamento, resulta una puesta en cuestión de la verdad teológica del joven católico cuando se enfrenta a los libros que le ha prestado su gemelo. Nos mantenemos así en ese terreno de las potencias de lo falso que ponen en tensión al hombre verídico. La agudeza de Ruiz provoca que en esta misma situación de los gemelos se dramatice otro tema: la pérdida de referencias, porque el joven creyente entra en crisis y ya en la zona de la duda reflexiona: “lo he confundido todo, un día de estos voy a comenzar a decir herejías”, con lo que el joven pasa a formar parte de los personajes confundidos del cine neobarroco: Michelangelo, don Graci y papá Basilio, herederos del personaje paradigmático de la pérdida de referencia y la potencia de lo falso: don Quijote.

Cercano al tema del doble está el tópico de la identidad múltiple, o como lo plantea Plasseraud: “el desdoblamiento puede alcanzar, también, una multiplicación, cuando un actor encarna diferentes roles dentro de un filme” (2007, 101). Esta multiplicación en la estética barroca cuenta con los personajes de *El Quijote* cervantino, Dorotea y Ginés de Pasamonte, referenciales sobre la situación en que un mismo personaje pasa por otras identidades. En el caso del cine, emplea el cuerpo del actor como dispositivo para dar identidad a un personaje; en *Barroco* los actores Ernesto Gómez Cruz y Paco Rabal pasan por varias identidades, de acuerdo con la época y lugar en que se desarrollan las

¹³³ En el original francés: “Les jumeaux siamois Oswald et Oliver, que l’on différencie facilement au début du film, s’identifient de plus en plus à mesure que l’on progresse dans le récit [...] Ils finissent même par se confondre, ce qui fait dire à un personnage: «Vous vous ressemblez tellement que je ne vous distingue plus»” (2007, 100).

dramatizaciones del mestizaje americano. Es la “manera barroca de jugar con la apariencia y la cuestión de la identidad sin psicodrama, pero donde, sin embargo, la actitud lúdica no está exenta de una sutil puesta en duda de la noción de Ser” (Plasseraud 2007, 101). El ludismo no está reñido con la crítica y la reflexión, y Ruiz, con su propuesta de Melvil Poupaud y Elsa Zylberstein, que cumplen varios roles en las nueve historias, apuesta por la narración falsificante cuya “potencia de lo falso es inseparable de una irreductible multiplicidad” (Deleuze [1985] 2007, 180), y se juega por el devenir y sus mutaciones que ponen en cuestión la estabilidad del ser y su esencia inmutable.

Para entrar al discurso de *Combat d’amour en songes*, comencemos con el tema de la enunciación que, en esta película, como en *Deseos*, de Corkidi, implica multiplicidad, ya que está íntimamente vinculado con el trabajo de la banda sonora que propone Ruiz. La enunciación está distribuida en un multiperspectivismo que posee un centro, el narrador omnisciente, pero que no acapara todo el peso de la enunciación, sino que la comparte y la reparte tanto a los personajes como a la banda de imágenes y de sonido. Luego Ruiz descentra el punto de vista y lo multiplica en la línea del perspectivismo barroco. Deleuze ha señalado la importancia del perspectivismo en tanto variación y multiplicación del punto de vista en la época barroca, cuando fue imperativo “sustituir el centro desfalleciente por el punto de vista”, y no “existe fuera de la variación de la misma manera que la variación no existe fuera del punto de vista” (1989, 33); descentramiento y variación/multiplicación de puntos de vista que afectan tanto al sujeto como al objeto. Hemos visto la metamorfosis que opera la película en tanto variación de los personajes encarnados por Poupaud y Zylberstein, ahora se trata del narrador o narradores de sus historias.

Hemos citado más arriba la tesis que Plasseraud plantea sobre la supremacía en la estética barroca del devenir sobre el ser, de la variación sobre la estabilidad o inmutabilidad de la esencia, de tal forma que el barroco cinematográfico también descansa sobre la creencia de una realidad diversa, múltiple, cambiante y siempre deviniendo otra, metamorfoseándose. Por ello, dice que: “Posiblemente, de lo que se trata es de la perspectiva, del punto de vista entre un objeto variable que propone, según cada nueva perspectiva, una faceta diferente, y un sujeto que no lo es menos” (2007, 177).

Esta variación de perspectiva de un mundo diegético en perpetua mutación y metamorfosis (del que mira y es mirado, del que enuncia y es enunciado) se la puede demostrar describiendo, a manera de ejemplo, lo que ocurre en algunos fragmentos con las bandas de imagen y sonido de *Combate de amor en sueños*. Apenas comienzan los

créditos, con la pantalla todavía en negro, escuchamos la respiración de alguien, el ruido de una mosca y las voces de un grupo de personas. Terminados los créditos, vamos a la secuencia en la que habla el cónsul portugués, el ayudante de dirección y el narrador masculino en voz *over*. Este narrador continúa por su cuenta con la sinopsis de las nueve historias, mientras en imágenes ya vemos a los personajes de cada historia. Esta enumeración la efectúa una voz masculina y, de pronto, a partir del final de la tercera historia, le cede el sonido a una voz *over* femenina, la que, terminada la sinopsis de la novena historia dice, juguetonamente: “y ahora, duerme mi niño, duerme”. Entonces, escuchamos el grito del joven católico (Melvil Poupaud) que acaba de enterarse de que es judío, y luego escuchamos la bofetada que le da su padre.

Como Corkidi en *Deseos*, Ruiz está consciente de la eficacia estética y narrativa del sonido, por ello esos juegos con la enunciación, al narrador omnisciente le acompaña siempre una respiración que se va a mantener durante toda la película porque toda ella es un encuentro de amor en sueños, por eso los cambios de narradores en voz *over*, la desincronización de bandas –falta de armonía entre lo que se ve y lo que se escucha, básica en el relato realista–, y por eso ese zumbido de mosca que se repite en toda la película. De hecho, luego de que escuchamos el grito y la bofetada y aparece el título “Las meditaciones”, escuchamos otra vez el zumbido de la mosca, que abre la escena del joven estudiante de teología que lee a Descartes. Creemos que en el sonido de la mosca hay algo de burlesco, que una vez más delatan la voluntad de juego o ludismo de Ruiz (y su buen humor).

Nueve historias y su serialización implican una sucesión de lugares y tiempos narrativos diferentes de una película que estamos viendo mientras se está rodando en la posguerra, en Portugal. Esta multiplicidad genera un espacio pictórico muy rico y matizado; más todavía si se piensa que las acciones ocurren por igual tanto en interiores como en exteriores. En consecuencia, es amplia la paleta de colores y llega incluso al claroscuro, así como a colores saturados y brillantes de los cuentos feéricos o mágicos o a la cromática de Rubens. En los escenarios externos se recurre mucho al verde para los árboles, particularmente ramificados, jardines, rocas y grutas; y como hay sol, mar, arena y cielo, la coloración amplía más la escala visual en las escenas de piratas. La pregunta clave detrás del trabajo fotográfico es ¿cómo es el color en los sueños? Acácio Branco, el director de fotografía, responde con colores brillantes y saturados, con mucha iluminación de lámparas a varios colores que resultan notoriamente artificiales, como los usados en el

pozo, la gruta y el lago del capítulo “El castillo de los sueños”, justo en la línea de lo que dice Ruiz: “en los sueños, es el exceso de luz, y no su falta, lo que da la impresión de irrealidad poética” ([2006] 2013, 177). La irrealidad resulta aquí reforzada por la calidad de artificio de las fuentes de luz de neón injustificada, presente en la gruta de los sueños donde se encuentran los jóvenes amantes.

El claroscuro, con su característica interpenetración o pliegue entre luz y oscuridad nunca desaparece, es una constante en una narración que está dramatizando otros pliegues tan propios de la tradición barroca como la verdad/falsedad o lo virtuoso/erótico y creando zonas de indecibilidad. Ruiz ha teorizado sobre el claroscuro proponiendo su propia versión. En el ensayo titulado “Sombra”, de *Poética del cine 2* (2006), afirma que “en el centro de la luz habitan *sombras luminosas*, entonces la práctica del claroscuro podría generar un tipo de cine donde el comercio entre lo que se ve y lo que se esconde se ejerza de manera diferente a lo habitual”, y ese comercio debería incluir el “*jugar* constantemente con los acuerdos y los desacuerdos entre la evidencia narrativa y la duda visual (¿he visto realmente lo que acabo de ver?)” ([2006] 2014, 173, 176; énfasis añadido). En esencia, el autor propone un *juego* de inversiones: no es la sombra la que aporta misterio ni tampoco la luz la que resuelve ningún enigma, como plantea habitualmente la combinación de luces y sombras del clasicismo cinematográfico. Estéticamente, el claroscuro conllevaría una zona entre la oscuridad total y la luz que muestra una región crepuscular:

Es un mundo de apariencias e ilusiones donde no hay constatación sino extrañeza, estupor, hechizo. Uso los términos ‘apariencia’ e ‘ilusión’ pensando en el teatro español del Siglo de Oro, donde ‘apariencia’ significa decorado en movimiento (es decir, máquina escénica) e ‘ilusión’ quiere decir decorado fijo (tela de fondo en *trompe l’œil*). Tal como yo lo entiendo, apariencia es espejismo-dilema en transformación constante; la ilusión es la resolución de capas de imágenes cambiantes en una imagen definible pero inverosímil [...] el principio poético sería siempre este: que las imágenes visibles vienen de mucho más lejos. Emergen de la sombra primordial. ([2006] 2014, 177)

Lo visible viene de la sombra porque la luz se aplica sobre la oscuridad y las cosas para poder mirar esas cosas y dominar las sombras resultantes. El claroscuro es un artificio poético que juega con la apariencia y la ilusión; y en este juego no hay ningún rastro de realismo o de intención realista, lo cual no significa anular la realidad porque la luz aplicada sobre las “cosas” genera la sombra. La extraña poesía que resulta de ese puro encuentro entre luces, cosas y sus sombras implica, para Ruiz, una “batalla de hombres-perro contra las abejas-arco iris [que] se resuelve de pronto en una ciudad-luz

suspendida en una espiral”. Ruiz llama así *poesía y metáfora* a lo que Deleuze ([1985] 2007, 182) llama descripción de las situaciones ópticas y sonoras puras y narraciones falsificantes, que el cine neobarroco lleno del sistema de adorno, la bifurcación temporal, la duplicación cristalina y la imposibilidad, lleva a las últimas consecuencias a esa ciudad-luz suspendida en una espiral.

En la puesta en escena, Ruiz le da una importancia capital al claroscuro, y amplía su zona a niveles indecibles. Hay que ver la escena, captada en un solo plano secuencia, en que dos bandos de estudiantes discuten sobre el libre albedrío y la gracia divina: al final, todo es una confusión hilarante sobre un fondo en claroscuro, zona donde se encuentran luz/oscuridad y se dilata tanto que llega a equivaler en amplitud tanto a la zona iluminada como a la dejada en oscuras: donde reina la confusión de conceptos, reina la poesía de la ciudad-luz suspendida en una espiral.

Respecto a las locaciones del espacio arquitectónico, João Pipa, el director de arte, ha debido retratar las diferentes épocas que cubre el filme. Hay acciones desarrolladas en siglos pasados (junto a muy actuales, pues hay una computadora en la historia de anticipación) lo que ha exigido que la dirección de arte haga un *scouting* o búsqueda sistemática de locaciones en función de las acciones de la historia que se corresponda con los ambientes sugeridos en el guion. Los jardines artificiales se imponen con sus complementos de piedra y agua, y exhiben una visualidad recargada o enrevesada con muchas ramas (enredadas) para las escenas del desfile de personificaciones alegóricas. Las locaciones interiores que más dialogan con la estética de los sueños que domina en este filme son la escalera en espiral alrededor del pozo que conduce a la gruta y el lago interior del capítulo “El castillo de los sueños”, lugares donde se llevan cabo las orgías referidas por Lucrecia.

Hay, correlativamente, una acumulación de objetos, algunos de ellos de gran expresividad dramática, como el espejo/ladrón, la pintura milagrosa, los anillos, el baúl del tesoro, que tienden a la saturación espacial coherente con el principio barroco de *trop plein*, demasiado lleno. Probablemente, la pintura “La perla del Sultán” y su respectivo *tableau vivant* sean los objetos de utilería que más testimonian el trabajo de arte: la disposición de las dos actrices y su vestuario a la oriental, recostadas sobre un lecho lleno de pliegues y colores brillantes, con ellas mismas portando joyas riquísimas y rodeadas de objetos preciosos. En un exceso de metalepsis (y de imposibilidad de mundos), dentro de esta pintura hay otra pintura, la de los piratas y su cofradía de buscadores de

tesoros, vestidos y maquillados para la ocasión. En todos esos espacios se encuentran objetos y más objetos de decorado, innumerables y raros, si pensamos en la casa/almacén del coleccionista que también busca los anillos y la Cruz de Malta, acaso pariente o heredero de lo “fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de un mago o de los laboratorios de la alquimia”, como dice Benjamin ([1925] 2006, 407) a propósito la alegoría barroca y su fragmentarismo (de objetos y estructuras), tan diversos como las nueve historias que cuenta esta película.

Isabel Branco ha diseñado el vestuario de personajes de tan variadas épocas y estilos, tanto laicos como eclesiásticos, incluido un Sócrates, un marinero enano y un desfile de alegorías; cada personaje está dotado de ropaje característico y de objetos que funcionan como sus atributos: instrumentos musicales, de medida, compás, libros, etc. Otra vez el trabajo de vestuario de los personajes de la pintura “La perla del sultán” y su respectivo cuadro vivo dan la medida de un trabajo de arte que testimonia el alto presupuesto con que contó la película. Ruiz y su equipo del departamento artístico han sido consecuentes con el modelo textil y su laberinto de mil pliegues. Una de las más atractivas piezas de vestuario la lleva la monja enamorada, cuando por fin se encuentra con el joven que la sueña, una túnica de color blanco entero, muy plisada; así, cuerpo y ropaje transidos por el amor y el deseo se moldean por la unión del espíritu y la carne enamorados. El drama placentero del erotismo experimenta su contrapartida: todo el tiempo ella lleva una “herida” en la frente, marca de la orden de las Bendecidas por la Herida.

Más allá de que Ruiz emplee planos tanto abiertos como cerrados, individuales y grupales, importa señalar el juego de angulaciones del tiro de cámara, variación de perspectiva que justamente ayuda a potenciar el sentido onírico de las acciones y a cumplir con el criterio perspectivista del relato barroco, en tanto multiplica los puntos de posición de la cámara y rompe el centralismo de la mirada desde el eje, cámara a la altura de los ojos de una persona, del cine clásico realista. Ruiz también multiplica los ángulos de visión y ejecuta una variada combinación de alternativas al encuadre estático, ya sea con *travelling*, *zoom in* o *out*, y llega incluso al empleo de la vieja técnica de la sobreimpresión y procedimientos infográficos (*chroma key*) para mover la escena sobre fondos artificiales; el ejemplo más relevante está en la escena del desfile de las personificaciones alegóricas.

La sobreimpresión o colocar varias cintas de celuloide una sobre otra fue un procedimiento muy usado en el cine silente para sugerir la convergencia de capas de

tiempo/espacio diferentes en un fragmento del filme realista narrativo. Ruiz recoge esa tradición ya en desuso de colocar en un mismo fragmento de película varias capas, pero para sugerir la imposibilidad de varias puntas de presente. Si hemos dicho que esta película funciona haciendo préstamos o cruces entre las nueve historias, la sobreimpresión le sirve para colocar en estratos, por ejemplo, la escena en que por primera vez se encuentran los amantes que sueñan y la imagen del pirata que va en busca de su tesoro.

Ruiz amplía sus estilemas con otra de las claves estilísticas del neobarroco: el plano secuencia con *travelling* y su par, la profundidad de campo. Una de las más complejas composiciones ocurre cuando vemos al coleccionista de objetos raros en primer plano sosteniendo con su mano derecha el espejo/ladrón que viene de robar el rostro de Elisa Zylberstein del cuadro “La perla del sultán” en el que está el rostro de Elisa, todo esto en segundo plano, y en el tercer término vemos el rostro del ladrón. En esta escena, además, se juega con el particular claroscuro de Ruiz, pues existe una muy amplia zona de penumbra entre la luz y la oscuridad. Hay otra composición en profundidad en la historia de los piratas de la Hermandad de la Bandera Negra que están en una cantina: Ruiz coloca seis actores en profundidad (al fondo se aprecia una puerta por la que pasan los pueblerinos, a la manera de la puerta del fondo de *Las meninas*) y lo clave de la profundidad de campo es la interdependencia de cada plano con los otros. En Welles, la escena en que el albacea visita a la familia de Kane niño para avisarle sobre la mina, vemos a los personajes dispuestos en profundidad (al fondo, en el marco de la ventana, el niño Charles juega en la nieve) y moviéndose hacia la cámara interactuando entre ellos desde sus términos. Así también, en la escena de la cantina de Ruiz, lo que pasa entre el primer y segundo término se corresponde con lo que pasa con el pirata colocado en tercer término. Esta escena se compara con la que Ripstein compone en *El evangelio de las maravillas*, por las seis líneas de actores, aunque Ruiz no usa tantos figurantes y, en lugar de la pantalla de cine, coloca al fondo la puerta de la cantina por la que vemos pasar a unos campesinos.

La puesta en escena también está enriquecida por un amplio espectro, bajo la premisa de que todo lo que vemos es un idilio de amor en sueños. Ruiz no se apega únicamente a la estética de los sueños y, al contrario, se abre a todas las posibilidades. El ruido constante de una respiración en la banda de sonido le sirve para recordarnos que estamos en un mundo de sueños y mundos de otras épocas. De ahí que la puesta en escena

va de lo realista (el reportaje inicial, en blanco y negro) a lo teatral del *stage tableau*, el *tableau vivant* y la coreografía de baile. Realista es la secuencia con que comienza la película, resuelta a la manera de un reportaje. Lo teatral del *theatrum mundi* barroco se encuentra en la escena en que los amantes conocen a Venus, en la gruta de las orgías o en el desfile de las personificaciones. El *tableau vivant* se construye a partir de las pinturas “La perla del sultán” y la de los piratas de La hermandad de la Bandera Negra. Ruiz emplea lo coreográfico en las escenas de los piratas en la playa porque en ellas los actores (geoméricamente dispuestos) se mueven como si estuvieran en un número de baile; y también en las escenas de combate, verdaderas coreografías cinematográficas, pues los movimientos de los actores deben estar en consonancia con los movimientos de cámara. Todas esas variantes, puestas a funcionar en conjunto, sirven para deslindarse del realismo clásico y postular una poética del artificio, pero entendida como otra forma de relacionarse con lo real.

Buci-Glucksmann, otra de las críticas de la obra de Ruiz, observa su sintaxis barroca:

En el cine todo es posible –nos dice Raúl Ruiz–, ese es el principio de su ficción y su poética. Todo es posible, incluso lo imposible, la ilusión y la verdad, el artificio y la realidad, la contradicción de los tiempos, el realismo y lo fantástico. Un acontecimiento tiene siempre varios porvenires, varias paradojas, varias historias [...]. Para simplificar mi propuesta voy a distinguir cuatro principios o formas de esta poética. Primero, es un arte de lo múltiple y de la multiplicidad. En segundo lugar, un arte del misterio y de las narraciones *falaces*. En tercer lugar, un arte del tiempo como laberinto. Y, finalmente, un arte de lo virtual. Mi propósito será mostrar que esta poética es una metafísica del tiempo que *nos cuestiona a todo nivel*. (2003, 15-16; énfasis añadido)

La cita ha resumido bastante bien lo que hemos argumentado hasta aquí sobre las complejidades estructurales de *Combate de amor en sueños* y su sintaxis que coloca a la obra en la línea de la alegoría barroca estudiada por Benjamin, en tanto que es estructura fragmentada, pero también expresión de algo. Como habíamos dicho en el análisis de *Deseos*, de Corkidi, el filósofo alemán le otorga a la alegoría narrativa del teatro una dimensión ontológica y a la vez semiótica, ella misma “es” y es objeto de saber, es “tanto imagen fijada como imagen que fija... no signo de lo que solo se ha de saber, sino objeto él mismo digno de ser conocido” ([1925] 2006, 403). Un drama barroco no solo significa o expresa cualidades, vicios o virtudes, fenómenos históricos, sino él mismo es una cosa, una forma y una estructura particular distinta de la alegoría tradicional medieval o de las personificaciones. La alegoresis benjaminiana posee así una dimensión *productiva* o poética (objeto con forma y estructura) y una interpretativa (expresión). Kaup (2012)

encuentra que esta alegoría barroca estructural ya está presente en la discontinua y fragmentada película *La vida es un sueño*, de Raúl Ruiz:

El montaje cinematográfico (discontinuo o de cortes visibles) es el equivalente de la alegoría literaria, barroca y neobarroca. No por azar, Benjamin figura como un influyente teórico para el montaje tanto literario como cinematográfico. Diferenciándose únicamente por el medio empleado, son idénticos en lo técnico (ordenación arbitraria de fragmentos y asignación de significado), en lo formal (dispersión o agrupación artificial) y la perspectiva (antirrealista y antiorgánica).¹³⁴

Destaquemos ahora, algunos aspectos que expresa la alegoría fílmica *Combate de amor en sueños*. Buci-Glucksman argumenta que el cine de Ruiz es “un arte del misterio y de las narraciones falaces [...] una metafísica del tiempo que nos cuestiona a todo nivel” (2003, 15-16), con ello señala el afán crítico que anima al director chileno, por vía de lo falaz, de las potencias de lo falso de toda narración falsificante que corresponde a la descripción cristalina. Si el cine clásico realista y de base aristotélica “es una narración verídica, en el sentido de que aspira a la verdad, aún en la ficción”, contrariamente, el cine neobarroco implica una “potencia de lo falso [que] reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos” (Deleuze [1985] 2007, 173, 178). Deleuze, por tanto, ve en directores como Resnais obras que plantean mundos imposibles en que Adán peca y no peca, o cuyos personajes viven en pasado aventuras diferentes y a veces contrarias a las que viven en presente, siempre en un mismo universo, o sea, se trata de historias imposibles porque se contradicen o niegan a sí mismas. Ruiz, igual, en sus nueve historias dramatiza esas potencias de lo falso, ya sea por medio de mundos simultáneos, diferentes y contradictorios, o pasados y presentes que se niegan mutuamente, como Lucrecia, que en una historia es cortesana, en otra una monja con sueños eróticos, en otra un miembro de la orden de las Bendecidas por la Herida, y en otra, la actriz Elsa Zylberstein.

La poética de Ruiz, tanto en contenidos como en forma, es una muestra de la celebración neobarroca del juego de imposibilidades y del humor, y con ello de las potencias de lo falso, una fiesta dispersa que como tal entabla una fuerte discusión con

¹³⁴ En el original inglés: “cinematic montage (discontinuous or visible editing) is the equivalent of baroque and neobarroque literary allegory. Not surprisingly, Benjamin figures as an influential theorist for both literary and cinematic kinds of montage. Differing only in medium, they are indetical in technique (arbitrary arrangement of fragments and assignment of meaning), form (broken, artificial wholes), and outlook (artirrealism and antiorganicism)” (2012, 2000).

todas las tradiciones asentadas sobre las nociones de centro, unidad y de verdad. Impugna al cine clásico realista y su organicidad, su repetitivo canon de girar en torno al conflicto central y contra la verdad, incluida la del ideal ascético cristiano, blanco de todos los *gags* (broma cinematográfica). La narración imposible y falsificante, aquella que en presente plantea diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso significa finalmente que el hombre de lo verídico es puesto en cuestión y todo modelo de verdad es denunciado.

En esta línea impugnadora del modelo de verdad, de la moral cristiana o de estética realista clásica. Ruiz, en el ensayo “Teoría del conflicto central”, de *Poética del cine I*, manifiesta en tono crítico:

Estados Unidos es el único país del mundo en el que, desde muy temprano, el cine desarrolló una teoría narrativa y dramática global conocida bajo el nombre de ‘teoría del conflicto central’. Hace treinta o cuarenta años, esa teoría era un manual de instrucciones opcional para uso de los principales fabricantes de la industria cinematográfica norteamericana. Hoy es una ley. ([1995] 2014, 15)

Contra esa ley, la que a partir del conflicto central establece una continuidad narrativa y causal, de progresión dramática y resolución del conflicto, que fundamenta la verdad de su realismo, Ruiz propone sus alegorías barrocas, discontinuas, dispersas, acausales y acumulativas, donde reinan las diferencias inexplicables y las indecidibilidades de lo falaz. El ejemplo es la cuarta historia que narra la búsqueda de veinticuatro anillos y una Cruz de Malta, que al ser combinados permite a su poseedor vivir en varios mundos al mismo tiempo, o también la sexta, la de los dos fantasmas de piratas que van a través de todas las historias en la búsqueda de un tesoro que ellos mismos han escondido dos siglos antes, pero que en el presente ya no recuerdan.

Deleuze, en el capítulo 6, “Las potencias de lo falso”, de *La imagen-tiempo* da un paso más en esta dirección del tiempo como desestabilizador de la verdad y descubre que la “moral” estaría detrás de toda narración verídica, orgánica, causal y cronológica: “Hay un nietzscheísmo de Welles, como si Welles volviera a pasar por los puntos principales de la crítica de la verdad de Nietzsche: el ‘mundo verdadero’ no existe y si existiera sería inaccesible, inevitabile, y si fuera evocable sería inútil, superfluo” ([1985] 2007, 185); consecuentemente, Ruiz estaría en ese mismo horizonte de crítica de la verdad y el origen moral de toda verdad.

El origen moral de la verdad quiere decir que el mundo verdadero, la narración verídica y el hombre verídico están unidos por un lazo común: la moral, lo que implica

que juntos, hombre verídico y su moral, destilan un sistema del juicio que pretende juzgar todo, incluso la vida, y esto en nombre de un valor supremo, una autoridad universal, el Bien superior, el Uno teológico. Entonces, no es casual que Ruiz en *Combate de amor en sueño* unifique la crítica a la narración clásica realista con la crítica a la teología, su moral de valores superiores y su verdad revelada. Ruiz, tan neobarroco y alegórico como Welles, también hace irrisión de todo dogma de fe (lo dice algún personaje de la película) y de toda verdad. En este sentido, habría también un antimoralismo ruiziano no solo en la imposibilidad que derrumba toda verdad, sino en la irreverencia del cuerpo opulento y sus *gags* antilitúrgicos.

En efecto, esa suerte de nietzscheísmo de Ruiz da un paso más, ya no centrado en la crítica de la noción de verdad y su raíz moral. Ahora se trata de ver cómo el director chileno cuestiona la moral de valores superiores y su sistema de juicio, pero desde lo que Nietzsche, en *La genealogía de la moral* (1887), llama el ideal ascético del sacerdote: “Es sabido cuáles son las tres pomposas palabras del ideal ascético: pobreza, humildad, castidad”, una “espiritualidad dominante” que ha “tenido que poner freno por lo pronto a un indomable y excitable orgullo o a una traviesa sensualidad” ([1887] 2005, 141). En el ideario sacerdotal se trata de frenar la siempre “traviesa sensualidad”, de la castidad como enemistad contra toda sensualidad, enemistad nacida de un

Resentimiento sin igual, el resentimiento de un insaciado instinto y voluntad de poder que quisiera enseñorearse, no de algo existente en la vida, sino de la vida misma, de sus más hondas, fuertes y radicales condiciones [...] En ella [en esa voluntad de poder] la mirada se vuelve rencorosa y pérfida, contra el mismo florecimiento fisiológico, y en especial contra la expresión de este, *contra la belleza, la alegría*; en cambio, se experimenta y se busca un bienestar en el fracaso, la atrofia, el dolor, la desventura, lo feo, en la mengua arbitraria, en la negación de sí, en la autoflagelación, en el autosacrificio. ([1887] 2005, 152-153; énfasis añadido).

El ideal ascético sacerdotal y teológico, su moral y su sistema del juicio son los enemigos de toda inquieta sensualidad, de todo florecimiento fisiológico y sus manifestaciones de belleza y alegría. En Nietzsche como en Spinoza hay una franca oposición al bienestar buscado en el fracaso, el dolor, la desventura, lo feo y la negación de sí; y hay un rechazo a la cultura de la tristeza y su tarea de “introducir el remordimiento [...] se trata siempre de entristecer la vida en alguna parte” (Deleuze [1980-81] 2017, 91). El toque humorístico que Ruiz ha filtrado en *Combate de amor en sueños* está en la forma en que parodia dogmas y creencias de la teología cristiana –los jesuitas son su blanco, al igual que en *La vocación suspendida*– como la guerra que se desata entre partidarios o no

del libre albedrío, o esa broma de la orden de las Bendecidas por la Herida, a las que se les ha “aparecido” una herida, para no hablar de la orgía en que participa el joven seminarista en uno de sus sueños. Y, sobre todo, está esto, el erotismo desenfrenado y orgiástico de las escenas del cuerpo opulento del amor erótico entre dos eclesiásticos, que argumentan notoriamente las críticas y oposición del director al ideal ascético, al sacerdote y su cultura de la tristeza: otra forma de nietzscheísmo ruiziano mezclado con spinozismo.

Por último, el afán crítico de Ruiz alcanza al propio cine. No olvidemos que, siendo de izquierda, ha sido el intelectual que más la ha cuestionado, convencido de la autocrítica sin concesiones, como lo ha hecho desde la época de la Unidad Popular. Este sentido autocrítico del cine se da en una escena metacinematográfica a la vez, evidenciación del dispositivo por ruptura de la cuarta pared en que los actores Poupaud y Zylverstein conversan sobre un libro que hallan casualmente en la habitación del hotel en que platican; el libro coincidentalmente se llama *Combat d'amour en songes*. Ellos leen en el prólogo que el libro “ha sido editado por la secta de los durmientes, llamada La iglesia de los soñadores, quienes además compran salas de cine y las transforman en lugares de sueño, lugares que a la larga devienen clínicas de hipnoterapia”; entonces, Elsa Zylberstein se ríe y mira a la cámara. No solo se alude allí a la desaparición de las salas de cine, forzada por la llegada de los nuevos medios de exhibición o su transformación en iglesias evangélicas, también se bromea con la idea de que el cine dominante y sus sucedáneos audiovisuales no dejarían de ser fábrica de ilusiones, en el mejor de los casos, como ya lo presintió el mago y neobarroco Méliès en los inicios de cine y, en el peor de los casos, clínicas de hipnoterapia colectiva de la imagen industrial y sus cuentos del conflicto central.

5. *Blak Mama* (2010): el neobarroco popular y festivo

Yo solo creería en un dios que supiese bailar.
Y cuando vi a mi demonio, lo encontré serio, grave, profundo
y solemne; era el espíritu de la pesadez. Él es el que hace que
las cosas caigan. No se mata con la cólera, sino con la risa.¹³⁵
NIETZSCHE ([1883-1885])

En 2019 se cumplieron veinte años del estreno de *Ratas, rateros y ratones* (1999) de Sebastián Cordero, punto de quiebre, renacimiento o relanzamiento del cine

¹³⁵ Friedrich Nietzsche. [1883-1885] 2011. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Mestas Ediciones, 42.

ecuatoriano.¹³⁶ A partir de aquel estreno, en Ecuador se han producido alrededor de un centenar de largometrajes, tanto en documental como en ficción, cifra que mucho le debe a la expedición de la Ley de Fomento del Cine Nacional (2015) y a la creación del Consejo Nacional de Cine (2016). En el terreno estricto de la ficción, se puede observar una mayoría casi absoluta de filmes de corte realista clásico (de fuerte alusión referencial), temáticamente tendiendo al realismo e incluso al naturalismo (alusión a los bajos fondos y bajas pasiones)¹³⁷ que recuerdan al Impresionismo y Naturalismo (poético) cinematográfico francés de pre y posguerra, inventores de esa estética de personajes y acciones “abyectos, los ambientes sórdidos, y los detritus de la sociedad que afloran cada día en las páginas de los sucesos” (Gubern [1989] 2000, 229). Tal realismo está subrayado además por el rodaje en locaciones naturales y la mezcla de no actores y actores profesionales, gesto que remite al primer Neorrealismo italiano de posguerra y su capacidad de hacer de la toma directa el centro de su poética visual. El sistema de producción de estas películas oscila entre la dependencia estatal, la coproducción internacional y el heroísmo del bajo presupuesto. En este sentido, es notable la ausencia de inversión privada, pese a que es una cinematografía que sueña con la palabra *industria*, pero que no alcanza a superar su impericia para hallar la vía de llegada al inversor privado y al espectador nacional (cautivo del gusto internacional californiano).

Narrativamente, el cine ecuatoriano es esencialmente realista clásico (de diégesis única y tiempo presente) y se halla en ese juego de acercarse y todavía fallar al ideal compositivo del filme hollywoodense, pues tanto en la dramática como en la dramaturgia el modelo es el recetario de base aristotélica y la corrección compositiva del cine clásico, su causalidad, los tres actos, el conflicto, el clímax y la búsqueda de identificación con el espectador (Yo=Yo). Si la realización cinematográfica de América Latina, *grosso modo*, ha seguido al cine norteamericano y ha prolongado la ola de la *americanización*, como

¹³⁶ Hasta aquella fecha, Ecuador contaba solamente con cinco títulos de largometrajes producidos con talento nacional: *Dos para el camino* (1981), de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo; *Mi tía Nora* (1982), de Jorge Prelorán; *La Tigra* (1990), de Camilo Luzuriaga; *Sensaciones* (1993), de Juan Esteban Cordero; y *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), de Camilo Luzuriaga. Ciertamente hubo otros largometrajes hechos en el país antes de 1999, pero por los montos de producción y la escala del talento humano presentes en ellos, no podrían ser asumidos como propiamente nacionales; por ejemplo, *Fuera de aquí* (1977), de Jorge Sanjinés. Véase: Timothy Bernard y Peter Rist. 1998. *South American Cinema. A Critical Filmography. 1915-1994*, Austin: University of Texas Press.

¹³⁷ Naturalismo temático de los bajos fondos y bajas pasiones de, por ejemplo, *Ratas, ratones y rateros* (1999), de Sebastián Cordero, que llevó acertadamente a León a filiarlo al Realismo sucio latinoamericano, al que muchas películas nacionales podrían sumarse. Véase: Christian León. 2005. *Cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala.

dice Monsiváis (200, 57),¹³⁸ es comprensible que el realismo ecuatoriano sea el fruto de la nacionalización de dicho referente. Consecuentemente, las películas, al menos en el intento, tratan de ser obedientes a los manuales de los maestros del guion clásico como Rawson, Field, McKee, cuyos resultados se concretan en filmes que mantienen la causalidad, la linealidad y la continuidad realista, con aspiraciones de verdad. Igualmente, mantienen el principio de transparencia u ocultación de la instancia narradora, la que canónicamente es extradiegética (la regla de la cámara fija). La planificación se la diseña en atención a esa continuidad, y el montaje de plano-contraplano está al servicio de la acción dramática que sigue al personaje. Esta ortodoxia narrativa se mantiene incluso en el único intento actual de la forma *odiseica*, en los términos de Vanoye (1996, 37), o cine de viajes de *Qué tan lejos* (Hermida, 2006). En conclusión, el patrón básico del cine ecuatoriano es el realismo clásico hollywoodense, explicable por la cercana e histórica influencia cultural que el cine de California ha ejercido sobre todo en el sur del continente.¹³⁹

Pocos, de entre la centena anotada, han sido los filmes nacionales de estos últimos veinte años que se han aventurado por la tradición de la ruptura, la experimentación y la complejidad, la heterodoxia o búsqueda de alternativas como el giro moderno a la descripción objetiva o subjetiva y, por tanto, al empleo del tiempo subjetivo, la acausalidad, la discontinuidad, la bifurcación y multiplicación de las historias contadas, la desdramatización de la acción, el evidenciar o multiplicar las instancias narradoras, en fin, mover la cámara y cuestionar la transparencia¹⁴⁰ del modelo realista, el modelo del hombre del hombre verídico (Deleuze [1986] 2007, 186).

No obstante, si nos retrotraemos a ese puñado de películas ecuatorianas que fueron realizadas antes de *Ratas, rateros y ratones* (1999), encontramos que, a pesar de sus

¹³⁸ “Los latinoamericanos, por críticos que sean, memorizan demasiado del cine estadounidense: el sentido del ritmo, el uso de escenarios imponentes, los gags (chistes visuales), la combinación justa de personajes principales y secundarios, el alborozo ante la repetición de las tramas, la dosis de chantaje sentimental, las desembocadura del Final Feliz, que en español también se llamará *Happy end*” (Monsiváis 2000, 57); salvo lo de los escenarios imponentes, todo el resto de la plantilla es aplicable al cine ecuatoriano.

¹³⁹ Monsiváis habla correlativamente del proceso de internalización e imposición de unos códigos filmicos en el espectador latinoamericano que “permite vislumbrar otras culturas y formas de vida, y los prepara para lugares y situaciones ‘exóticas’, que la mera repetición torna legendarios”. Monsiváis no deja de recordarnos que esa “americanización” es mundial (2000, 52-53). Es válido anotar que esto no ocurre tan palmariamente en la literatura de América Latina, ni en su poesía ni en sus artes plásticas, artes en los que las influencias, filiaciones, diálogos intertextuales y deudas son más universales.

¹⁴⁰ La explicación de dicha ausencia es clara: la bisoñez de la cinematografía nacional, y sobre todo la supuesta “fidelidad” realista del espectador nacional, al que se lo sigue calificando como infantil e incapaz de afrontar la descripción y sus derivados, como la discontinuidad y la complejidad de las bifurcaciones modernas.

limitaciones dramáticas y dramaturgicas, por ejemplo, *Dos para el camino* (1981), de Jaime Cuesta, o *Mi tía Nora* (1983), de Jorge Prelorán, se arriesgaron mínimamente a incluir en sus filmes eso que Deleuze precia como nuclear en el cine moderno: la descripción objetiva y subjetiva en detrimento de la acción por vía de la captura del tiempo directo por parte de la imagen-tiempo y sus imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo ([1985] 2007, 97). Este giro moderno lo va a radicalizar en la misma década *La tigra* (1989), de Camilo Luzuriaga, pues incluye, junto a fragmentos de sueños, recuerdos, fantasmas, juegos con la instancia narradora, pues se trata de una película que muestra la historia mientras se la va “escribiendo”, gesto cercano al de *Ciudadano Kane*, una de cuyas bifurcaciones muestra la historia mientras un personaje lee un texto. Ruiz también usa el recurso en *Combate de amor en sueños*.

Luzuriaga, en *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), va a dar el primer giro neobarroco del cine ecuatoriano, puesto que, a parte de las bifurcaciones del tiempo subjetivo en forma de capas de recuerdos y sueños, va a añadir duplicaciones de las variantes de la imagen-cristal y la imposibilidad de varios mundos y tiempos en un mismo mundo y presente (detectables en la novela homónima de la que parte, del narrador ecuatoriano Jorge Enrique Adoum). De ese modo entronca en línea directa con la tradición compositiva impulsada por la voluntad de forma y de juego, se arriesga por la no linealidad, la metalepsis de los sueños y recuerdos, de un libro que se escribe dentro de la película e incluso la confusión (pliegue) entre planos ontológicos. Por lo dicho, *Entre Marx* participa del neobarroco de la simultaneidad de capas de pasado y las puntas de presente, pero no entra en el terreno de la caja de cristal o sistema de adorno. Además, su alegorismo expresivo, si bien está orientado hacia temas políticos, también incluye drama intimista, y no se interesa para nada en el asunto erótico-religioso. Consecuentemente, a esta película podríamos colocarla bajo el horizonte de neobarroco político de los setenta y ochenta descrito por Paúl A. Schroeder Rodríguez en su ensayo “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano” (2011), acaso como un ejemplar tardío o desfasado, pues aparece recién en 1996.

Por tanto, un neobarroco cinematográfico ecuatoriano de las condiciones que interesan a este estudio aparecerá solamente dos décadas después, en la obra de dos realizadores quiteños venidos de la danza y el arte contemporáneo. *Blak Mama* (2009) (así, sin “c”, lo que constituye un primer giro paródico) de Patricio Andrade y Miguel Alvear. Los autores van a poner en audiovisual, junto al tiempo objetivo, todo el ideario

del tiempo subjetivo, la imagen-cristal, la imposibilidad de mundos posibles y simultáneos en un mismo mundo, pero, ahora así, conjugados con la voluntad de lujo del sistema de adorno. En la obra vamos a encontrarnos con los temas, tópicos y procedimientos barrocos que hemos señalado para el neobarroco lleno y fragmentado, ya revisados en *Deseos*, de Corkidi; *Barroco*, de Leduc; o en *Combate de amor en sueños*, de Ruiz.

En *Blak Mama*, como en general para el cine ecuatoriano, resulta clave señalar el aspecto presupuestario junto al estético. Los narradores neobarrocos son millonarios de palabras, esto es que, por la naturaleza del lenguaje, disponen de un muy holgado “presupuesto” para realizar su tarea de la abundancia descriptiva, las metáforas, etc. En el caso del cine, la descripción (objetiva o subjetiva), la sobresaturación del *horror vacui*, implica cosas materiales y un trabajo de elaboración, además de cantidad de actores y extras, dada las múltiples historias y mundos que narra. El barroco cinematográfico, por lo visto, debe ser analizado necesariamente bajo la lógica del costo económico. Y los casos de *Barroco* y *Combate de amor en sueños* son modelos de los niveles presupuestarios que demanda tal estética de la abundancia, la que depende de un trabajo colectivo y material enorme. Es verdad que la imaginación puede en ciertas ocasiones paliar las desventajas de la limitación económica. Ruiz, por ejemplo, con una cámara de 16 mm, efectos especiales bastante precarios, angulaciones forzadas, iluminación distorsionada, y apenas sugerencias objetuales y de vestuario, logró producir una película que parodia la ciencia ficción e introduce procedimientos barrocos como *Régime sans pain* (1985). En esta misma línea de pocos medios, mucha imaginación y cierto afán de parodia, los realizadores de *Blak Mama*, paráfrasis del nombre de una fiesta popular ecuatoriana, *Mama negra*, construyen una obra que exhibe las limitaciones del bajísimo presupuesto en el seno de una cinematografía como la ecuatoriana que, dado su estado de emergencia, todavía se maneja con economías muy limitadas. Y, sin embargo, más allá de la visible modestia en algunos aspectos técnicos y la sencillez de ciertos efectos visuales, la película logra desplegar un barroquismo *kitsch*, alegre, festivo, juguetón y crítico; es posiblemente la propuesta audiovisual más apegada a la tradición del barroco popular, y por ello muy ceñido a lo carnavalesco y su espíritu teatralizante.

Consignamos a continuación la sinopsis del filme. Como en *La Odisea* de Homero (uno de los muchos referentes de su intertextualidad), el filme comienza en algún mundo mítico llamado La Puerta del Perdón, donde habita Virgin Wolf, mundo del que descienden Capi Luna y Ángel Exterminador, emisarios de la Virgin, enviados a la tierra

para cambiar los destinos de tres seres humanos, elegidos para “pasar al otro lado”, del tiempo ordinario al tiempo festivo, una humilde pareja de recicladores en crisis matrimonial, debido a la presencia de un tercero, un pretendiente. Este trío, luego y en otro lado, mutará en personajes alegóricos de la fiesta popular: Blak, Bámbola y Urcuyaya, quienes prolongan el trío en disputa y el drama de celos del que Blak saldrá vencido e irá a las cavernas del subsuelo. En todo este trayecto, Capi Luna y Ángel Exterminador acompañan a los viajeros. Pero en una disputa, debido a un malentendido, los dos enviados celestiales se enfrentan rabiosamente y Capi Luna mata a Ángel Exterminador, por lo que será castigado con la pena de muerte.

Hemos dicho viajeros. Efectivamente, la forma *iliada* inicial de la película da paso a una *odisea*, según los términos de Vanoye (1996, 36), y los personajes se ponen en marcha hacia la fiesta de la Mama Negra. En adelante, la película avanza a través de varios “cantos” (Las ofrendas, La bachata del amor, la Toma de la plaza y las Danzas Takis), cantos que narran el viaje físico y espiritual del trío a la fiesta popular, acompañados por Capi Luna, quien, en el preclímax, es castigado por la Virgen (patrona de la fiesta), a causa de la muerte del ángel. La película no deja de pasar por bifurcaciones del tiempo subjetivo (sueños, recuerdos), duplicaciones cristalinas, mundos imposibles y el sistema de adorno. Una vez en la fiesta, los personajes dan y reciben ofrendas a la Virgin Wolf, patrona de los festejos. Pero las tensiones entre el trío se agudizan hasta el enfrentamiento sangriento en una plaza de toros, enfrentamiento del todos contra todos, que parodia las peleas masivas que ocurren en toda fiesta popular. En el clímax está el desenfrenado erotismo del canto Danzas Takis (convergencia de todos los mundos), en cuyo carácter orgiástico participa incluso Virgin Wolf: aquí está la escena del cuerpo opulento. En la resaca, notamos que la esposa y el amante han consumado su relación. Entonces, Blak, el esposo, solo, pero todavía ebrio y ávido de fiesta, inicia un viaje final en solitario, hasta que se pierde en las cavernas de una montaña.

La complejidad de esta película, y que da lugar a mundos paralelos realmente terribles para el espectador medio, es que mezcla tanto bifurcaciones de tiempo subjetivo (capas de pasado) y mundos imposibles (como series divergentes de mundos), según la posición deleuziana. Así, la estructura dramática de *Blak Mama* exhibe tres mundos de

acción (cielo, tierra e infierno),¹⁴¹ que van a combinarse y cruzarse con otros tantos espacio-tiempos subjetivos asignables a los personajes, conjunto que a su vez se distribuye en tres espacios diegéticos: el real terreno, que funciona como el punto fijo del tiempo objetivo; el segundo, las bifurcaciones subjetivas de imágenes-sueño e imágenes-recuerdo; y el tercero, las metalepsis cristalinas de teatralizaciones, animaciones, danzas y cine dentro del cine, etc. Y, por último, otro aspecto temporal, pero de tipo serial no convergente, es que los personajes pasan del tiempo cotidiano al tiempo festivo, como ya lo vimos en *Madeinusa*, de Llosa.

En esta película, lo hemos visto, confluyen tres mundos, varias bifurcaciones de tiempo subjetivo, duplicaciones de la imagen cristal, el tiempo cotidiano y el tiempo festivo seriados. Su complejidad narrativa radica en que es ejemplar del estilo neobarroco por la inexplicable mezcla de mundos y tiempos, y más si consideramos que todos esos mundos están conectados, lo que permite que los enviados celestes lleguen a guiar a los mortales en el pasaje de lo que Bolívar Echeverría llama el “tiempo de lo cotidiano” y el “tiempo de lo extraordinario” (1998, 186). Juntos van hacia el tiempo festivo e incluso participan en una orgía entre humanos y dioses o una pelea taurina de todos contra todos, en una imposibilidad de mundos que confluyen en un mismo mundo. Virgin Wolf también bajará del mundo celeste y se entregará, en pleno delirio festivo, a lo orgiástico con los humanos.

Afortunadamente para el espectador, las bifurcaciones de tiempo subjetivo, sobre todo en la etapa cotidiana, derivan del punto fijo de tiempo objetivo (la vida terrena) y hay encuadres para asignar las imágenes subjetivas a los personajes que sueñan o recuerdan. Curiosamente, así como Ruiz retomaba el desusado recurso de la sobreimpresión, Alvear y Andrade resucitan el antiguo recurso de la “pupila”, para sugerir y asignar subjetividad (literalmente, es una pupila la que aparece en cuadro e indica que entramos en la consciencia del personaje). Para lo demás, no hay tal guía, y allí surgen problemas para el espectador, pues debemos suponer que los recicladores y sus dobles festivos ya han pasado al otro lado, a otro tiempo (al tiempo de la fiesta) y en esta otra “zona” (parecida a la de *El Ángel exterminador* o *Solaris*, pero en versión de mundo y

¹⁴¹ Los referentes barrocos de esta composición en tres espacios diegéticos que el espectador “mira” aunque estén ocurriendo en la cabeza de un personaje son los cuadros de El Greco, *Alegoría de la Liga Santa* o *El sueño de Felipe II* (1579).

tiempo festivos)¹⁴² transcurre la celebración de la Mama Negra, y dentro de esta van a aparecer otros sueños, nuevamente señalados por la pupila. Otro buen ejemplo de la imposibilidad de mundos o series divergentes (Fang mata, es matado y no mata ni es matado) ocurre cuando dentro del primer sueño de la esposa cuando aparece un espejo que nos lleva a otro mundo, en el que se escenifica el cuento del espejito mágico, se pasa así a de un segundo nivel metadieético a un tercer nivel metadieético, y de él regresamos por corte simple al tiempo objetivo (mundo real dieético), tres mundos simultáneos en forma de caja china.

Para seguir con la macroestructura en lo tocante a las bifurcaciones, indiquemos que, no obstante, el bajo presupuesto, los sueños de esta película son muy elaborados estéticamente, al menos en comparación con los sueños cinematográficos realizados en el cine ecuatoriano. Todos ellos tienden a la abstracción y su juego de derivaciones por analogía, en la línea de *Entreacto*, de Clair, y sus medios técnicos ricos y recargados. La película emplea muchos recursos para sugerir el estado onírico, incluso animación y procedimientos infográficos. En el citado primer sueño, que corresponde a la esposa del reciclador, los realizadores echan mano de la estética del *western*, pero siempre con medios ricos y recargados: blanco y negro, difuminación, ángulos forzados y sonidos que provocan sueño.

La parodia barroca, que Sarduy la entiende como carnavalización o intertextualidad, está en *Blak Mama*, pero la película construye su muy peculiar red de referencias o textos fuente. Esta película nació de un proyecto de danza-teatro, retextualizando los ritos y ceremonias de una fiesta popular religiosa y pagana, la *Mama negra*, llamada también *Santísima tragedia* o *Fiesta de la Capitanía*, que se celebra en Latacunga, al norte del Ecuador, el 23 de septiembre de cada año, en honor a la Virgen de las Mercedes, y que se efectúa con personajes propios y una dramática particular. La película se construye como una parodia burlona bastante irreverente, pues sus acciones y personajes son personificaciones alegóricas, como en la fiesta popular, que expresan hechos, usos y conductas de la vida pública.

Blak Mama avanza más allá, ya que invierte el tono religioso y lo vuelve pagano, en la línea de los vuelcos de los ritos de Semana Santa que ejecuta *Madeinusa*. La

¹⁴² La “zona” metafísica supone ese otro mundo posible, esperado o temido, con su propio cronotopo y su Adán no pecador, que está en *El ángel exterminador* (1962), *El camino de Santiago* (1968) o *Stalker* (1979), y que también se relaciona con el Tiempo Santo de *Madeinusa*.

alegorización ostenta un carácter crítico, ya que apunta a ciertos hechos muy concretos de la cultura nacional ecuatoriana incluido su cine. Asimismo, despliega un erotismo decididamente desenfrenado, comparable al que Ripstein y Garcíadiego dramatizan en *El evangelio de las maravillas* o Ruiz en *Combate de amor en sueños*, aunque elidiendo el desnudo y siempre sugiriendo la fuerza erótica de los cuerpos. Como se puede notar, el nombre de la película y de algunos de sus personajes son versiones paródicas que remiten a nombres importantes de la cultura occidental como Virginia Woolf o *El ángel exterminador* buñueliano.

Si la fiesta popular es su núcleo de referencias textuales, hay otras no menos importantes. Así, en su neobarroco lleno convergen recursos expresivos de varias artes como el teatro-danza, el cine, la poesía, los cuentos de hadas y la novela. El inicio de la película recuerda al de *La Odisea* de Homero, pues comienza en algún lugar poblado por divinidades que deciden sobre el destino de los mortales, de donde son enviados dos emisarios de los dioses que van a ejecutar los designios de pasar al otro lado, pasaje que remite al texto bíblico y al ángel exterminador. La película cita sin reservas una serie de textos anteriores y no duda a la hora de convocarlos y mezclarlos indiscriminadamente, a la manera de lo “desordenado y acumulado de los aposentos del mago o de los laboratorios de la alquimia” (Benjamin ([1925] 2006, 407), allí se encuentran Homero y Calderón de la Barca o Lewis Carroll con los hermanos Grimm, Max Ophüls, el Chavo del Ocho y fragmentos de películas del cine ecuatoriano, a los que parodia, las más de las veces, burlonamente. Una referencia importante es la aparición del libro *Poética del cine*, del Raúl Ruiz, lo que delata la filiación neobarroca del filme y el homenaje al maestro chileno.

En este mismo orden, resulta impresionante la cantidad de géneros cinematográficos que la película retoma: el melodrama más telenovelesco, la animación, el cine de viajes, el cine documental, las sombras chinescas, el cine religioso, el filme musical, la comedia satírica de costumbres, el *western*, el video-juego, etc. Todo esto redondeado por citas (lectura de poemas y diálogos en verso) y calcos de varios autores, cineastas y literarios, como la escena del espejo mágico, que parodia al mismo tiempo a los hermanos Grimm y a la conocida serie humorística, *El chavo del Ocho*, de Roberto Gómez Bolaños, siempre con fines irreverentes y críticos.

Entre las variantes de la imagen-cristal que ostenta esta película están el espejo, el teatro-danza, el baile, la comparsa callejera y el cine dentro del cine. El espejo, como hemos comentado respecto a otras películas del neobarroco –tanto llano como lleno–

constituye el elemento fundamental como ya lo fue en el barroco del XVII en las artes plásticas, cuyo modelo son *Las meninas* o *Venus del espejo*, de Velázquez, o también el *Narciso*, de Caravaggio. En *Blak Mama*, el espejo es capital, como en *Combate de amor en sueños*, ya que está presente en la escena en que la película parodia el cuento *Blancanieves*, de los hermanos Grimm. Este espejo es tan mágico que “metamorfosea” a la humilde recicladora en la bella y coqueta Bámbola; le da un novio guapo y luego ¡desaparece! El espejo, que duplica y prolonga una imagen real, en este caso, es tan poderoso que no solo duplica, sino que, como el espejo ladrón de Ruiz, reemplaza y transforma aquello que refleja. Con este gesto, la película plantea el debatido tema del ecuatoriano que siempre quiere ser otro o parecerse a otro, al blanco y bello.

Supuesto el hecho de que la película nació como un proyecto de teatro-danza (Patricio Andrade, uno de los realizadores, es bailarín), el teatro y la danza van a ser puntales de la película y en varios sentidos: toda la puesta en escena es teatral, con porciones de danza y baile. Como en Welles, Resnais, Fellini, Renoir u Ophüls, autores en cuyas películas siempre hay una o varias escenas que se desarrollan en ese lugar ceremonial que es el escenario teatral, en *Blak Mama* también hay una escena y un escenario: todo el canto de “Las danzas takis” se desarrolla en un escenario teatral, y lo que ocurre allí prolonga o duplica lo que ocurre fuera de él, estamos hablando de la fiesta de la *Mama negra* que llega a su clímax, pero ahora en clave orgiástica y antirreligiosa.

La pista de baile y el baile constituyen también presencias importantes en el filme. Pero hay una escena que es digna de señalarse porque es la que empata con el gran festivo y bailarín del cine neobarroco que es el alemán Max Ophüls, director de *La ronda*, *El placer*, *Madame de...* y *Lola Montes*, filmes de bailes, espejos, cuadros y cristalería, que han “dejado una impronta en las nuevas generaciones por su barroquismo expresivo-ambiental y aportación estética” (Caparrós Lera 1994, 213); barroquismo alegre y esplendente que *Blak Mama* retoma, pero en tono popular y *kitsch*. De hecho, el traje de Capi Luna parece diseñado a partir del que Peter Ustinov, que cumple el rol del presentador del circo, usa en *Lola Montes*. En Ophüls, los personajes en la pista de baile convierten en espectáculo todo lo real y la vida misma. Y un espectáculo es lo que viven los personajes de *Blak Mama* en la escena de baile (y en la mayor parte del metraje), que también incluye un número en una discoteca, en el que varias parejas se mueven al ritmo de *La bachata del amor*, solo que en esta escena la fiesta termina mal: el Capi Luna,

personificación del macho ecuatoriano, mata a Ángel Exterminador, personificación de lo gay.

Dado el hecho de que en la fiesta popular y religiosa la procesión supone uno de los principales números de los festejos y homenajes a los santos patronos (como en el caso de la *Mama Negra*), en la ficción neobarroca también hay este tipo de desfiles religiosos, como ya los hemos visto en *Madeinusa* y en *El evangelio de las maravillas*. Pero hemos indicado también que este desfile piadoso siempre sufre una inversión profana y está mezclado con elementos nada religiosos, los que son sustanciales en una película como *Blak Mama* que parodia la fiesta religiosa y da un vuelco hacia lo laico y la profanación; de ahí que el desfile de la película emane más bien un aire de comparsa burlona, de personajes con sus trajes y maquillajes (muy bien definidos en tanto atributos de personificaciones alegóricas) que bailan, gesticulan e ingieren alcohol. Se debe anotar que, por razones presupuestarias, parte de ese desfile religioso se muestra por medio de fragmentos documentales de la *Mama negra* real, con lo que la película crea una metadiégesis especular.

Pero no solamente con esos fragmentos de documental *Blak Mama* entra en el dominio de las duplicaciones del cine dentro del cine, pues también emplea recursos visuales de varios formatos y géneros; por ejemplo, del cine de viajes, ya que los personajes viajan a la fiesta en un armario, fina parodia de los medios de transporte que suele utilizar la *road movie* y el cine de viajes. También la animación se emplea para contar fragmentos de la historia. Mas, aquí lo que interesa es la manera en que el cine dentro del cine crea la metalepsis de la imagen-cristal. El ejemplo más preciso lo hallamos en el pequeño televisor de la casa de la pareja de recicladores que muestra escenas de conocidas películas del cine ecuatoriano: *Dos para el camino* (1981), de Alfonso Cuesta; *Sensaciones* (1991), de Esteban Cordero; y *Cara o Cruz* (2003), de Camilo Luzuriaga; mostración que intenta resumir los tópicos y prosaísmo del cine ecuatoriano realista y de base aristotélica (nacionalismo, melodrama, tragedia), contra los cuales *Blak mama* levanta su múltiple y discontinua alegoría barroca. El mejor ejemplo de la imagen-cristal en la que una imagen virtual duplica y prolonga a una actual o real, la hallamos en el video juego con el que el joven pretendiente se divierte: el *Pac-Man* reproduce los avatares del trío amoroso que se ha formado entre los personajes.



Figura 10. Plano del momento en que la Virgen María (Virgin Wolf) sale de su traje eclesiástico para entregarse a la fiesta erótica de Las danzas takis. Imagen de *Blak mama*

En cuanto a los temas privilegiados por la película, vamos a concentrarnos en tres, que repiten lo ya indicado en las otras películas, con más o menos variaciones: el cuerpo opulento, la metamorfosis y la pérdida de referencias. Varios pliegues se cumplen en esta película, y el del cuerpo opulento es uno de ellos. Así, los seres divinos bajan a la tierra y conviven con los humanos, y en ese juego de continuidades incluso la Santa Virgen (Virgin Wolf) católica se paganiza y erotiza con los humanos (véase la figura 10 como ejemplificación). En el canto titulado “Las danzas takis” todos los personajes están en el escenario de un teatro, listos para la danza. Hasta ese escenario desciende ceremoniosamente la Virgen María, vestida a la manera canónica de la hagiografía cristiana: manto cubierto de piedras preciosas. Pero, inusitadamente, la divinidad abandona su traje sacro y, como una mariposa, sale de ese recubrimiento bendito una bella bailarina, en liguero blanco y tacones, para entregarse a una danza erótica del todos con todos, sin distinción de sexo, jerarquía ni santidad. Acaso este sea el cuerpo opulento más sacrílego de los hasta aquí registrados por nuestro estudio, no solo por el matiz orgiástico de la escena, sino porque la película lleva al escenario erotizado nada menos que a la madre de la divinidad cristiana. Por supuesto, terminado el febril ritual erótico, la santa madre regresa a su traje y a las alturas, no sin antes practicar una amputación, en el clímax erótico, al Capi Luna, escena que fue recortada para la edición comercial en

DVD de la película.¹⁴³ Recalcamos que si, en efecto, este cuerpo opulento no está vestido con el traje eclesial en el momento mismo del acto amoroso, patrón que hemos establecido para el erotismo neobarroco, tampoco llega a la desnudez total: todos los bailarines mantienen sus trajes y se elide el desnudo completo. En esta escena todo está sugerido. Otra forma en que la película elide la mostración del acto erótico es mediante la danza, y allí, movimientos y gesticulaciones dancísticas expresan la agitación erótica.

Como en *Barroco*, de Paul Leduc, en *Blak Mama* hay personajes que aparecen y desaparecen, que se disfrazan y transforman; estamos en el plano de la metamorfosis barroca, del universo de Circe, como dice Rousset, “universo teatral dominado por los encantadores y sus metamorfosis”, y su complemento, Proteo, quien “no podía dejar de acompañar a Circe. Esta encuentra en él a su complementario; Proteo que ejerce sobre sí mismo lo que Circe opera a su alrededor; él es su propia Circe, al igual que Circe hace del mundo un inmenso Proteo” ([1953] 2009, 25); cambios y transformismos proteicos que afectan a los tres personajes centrales de la película. En efecto, dichos personajes se desdoblán en varios otros, aunque mantienen su función dentro de la trama que narra las aventuras y desventuras del trío amoroso: la mujer coqueta, el marido celoso y el pretendiente; funciones que son iguales en el tiempo cotidiano y en el tiempo extraordinario de la fiesta. Es como si el trío amoroso fuera visto en varios otros niveles, ya que los tres personajes sufren otras transformaciones: el esposo se transforma en Blak (Mama negra), Illimani, Carishina y Zaratustra, personaje que incluso sufre una mutación sexual. En resumen, en *Blak Mama*, como en toda narración falsaria, los personajes obedecen la fórmula de una irreductible multiplicidad de “Yo es otro”.

La metamorfosis en *Blak Mama* se configura mediante una interesante combinación de desdoblamientos. Plasseraud considera la “multiplicación”, cuando un mismo actor o actriz cumple diferentes roles y cuando varios actores o actrices cumplen un mismo rol o personaje. Deleuze señala que la segunda variación fue “una de las más bellas invenciones de Buñuel” en *Ese oscuro objeto del deseo* ([1985] 2007). En *Barroco*, de Paul Leduc, y en *Combat d’amour en songe*, de Ruiz, ocurre la multiplicación señalada por Plasseraud, cuando Ernesto Gómez Cruz y Paco Rabal, así como Elsa Zylverstein y Melvil Poupaud, pasan por varios personajes que cumplen roles diferentes a lo largo de

¹⁴³ Conocemos y tenemos la versión original de esta escena que el director debió retirarla por su cargado erotismo (aunque nunca hay un primer plano genital). Ocurre que luego de la amputación, en que Virgin Wolf “masca” el pene de Capi Luna, este canta un yaraví, *La canción de los Andes*, muy conocida en el medio nacional, pero cuyos derechos no fueron cedidos para la película.

la película; en *Blak Mama*, Patricio Andrade es el esposo reciclador, Illimani, Carishina, Zaratustra y Blak, y al final se pierde en las cavernas; el bailarín Byron Paredes pasa por cinco personajes: Idondance, Ninja, Travesti, Policía y Urcuyaya. Estos cambios de identidad se ejecutan por medio del vestuario y maquillaje. Y en cuanto al efecto buñueliano de usar varios actores para un mismo rol o función, en *Blak Mama* tenemos el ejemplo de la esposa del reciclador, que en el tiempo festivo será Bámbola, personaje para el que la película emplea tres actrices: Amaya Merino, Belén Moncayo y Ana María Palys. Pluralidad y metamorfosis buñueliana que también Deleuze la explica en términos de imposibilidad, pero ahora como puntas de presente (presente de pasado, presente de presente y presente de futuro) en tanto “simultaneidad de presentes en diferentes mundos [...] un mismo acontecimiento en mundos objetivos diferentes, todos implicados en el acontecimiento, universo inexplicable” ([1989] 2007, 141). Esta obra recrea un universo fílmico inexplicable de mundos imposibles los unos con los otros, porque sus cuatro presentes (el tiempo de cada actriz) son diferentes y a la vez son series divergentes (Fang mata, no es matado y no mata ni es matado) porque pertenecen a mundos distintos: el mundo divino, el mundo ordinario, el mundo de los sueños y el mundo festivo, todos implicados en torno al triángulo amoroso en disputa.

Respecto a la pérdida de referencias, en la línea de don Quijote, papá Basilio o don Graci, anotemos que la película, desde el inicio, confiesa su adhesión a dos tópicos caros a la tradición del barroco: *la vida es sueño* y *el pasarse al otro lado* (debido a la continuidad o pasajes del *pliegue*, ya del cielo/tierra o vigilia/sueño). Este puente o *portal* también se halla en el paso del tiempo del trabajo al tiempo festivo, el que lleva a lo que Bolívar Echeverría llama el tiempo de lo cotidiano o “de la vida pragmática, de la procreación, de la producción y el consumo de los bienes”, al tiempo de lo extraordinario, de la existencia en ruptura de “el juego, la fiesta y el arte” (1998, 187, 189). La situación dramática es la siguiente: luego de la fiesta orgiástica, de su final ineluctable, los tres amantes en disputa despiertan en su armario, cansados y con la resaca a cuestas; el pretendiente y Bámbola asumen el fin de fiesta y deciden regresar a su vida y tiempo cotidianos. No sucede igual con Blak, quien sigue invadido por el espíritu festivo y no acepta que la fiesta haya terminado. Entonces él sigue bailando, solo, cuando todo a su alrededor es vida pragmática, procreación, producción y consumo; no se detiene, bailando pasa por un mercado, un cementerio, y sale de la ciudad hasta perderse en el subsuelo.

La decisión final de Blak de no regresar “de este lado” y quedarse solo en esa suerte de eterno estado festivo y su descenso final al submundo (con la promesa de regresar al año siguiente) ilustra la manera en que la película dramatiza el tema barroco de la confusión de planos contrarios, de mundos opuestos: en los oídos de Blak sigue sonando la música festiva, por sus venas todavía circula el alcohol y quiere seguir bailando.¹⁴⁴ He aquí otro personaje falsario al que no le importa la verdad histórica del fin de fiesta o que vive “la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario”, que se queda atrapado en las alternativas indecibles y las diferencias inexplicables entre lo verdadero y lo falso, en este caso, entre el trabajo y la fiesta, al igual que sus pares don Graci, papá Basilio y el joven seminarista de *Combate de amor en sueños*; falsario que, como ya hemos advertido, vive las potencias de lo falso y pone en cuestión la moral y el sistema del juicio de todo relato que aspira a la verdad.

En el plano del discurso de la película, comencemos diciendo que el neobarroco lleno de *Blak Mama*, basado en el tiempo subjetivo, la imagen-cristal y la imposibilidad de mundos convergentes, se completa ahora con el sistema luz-espejo-punto de vista-decoración interior y el modelo textil barroco y sus pliegues. La dirección de arte nuevamente se convierte en el departamento fundamental de la producción de una película que ha definido su paleta de colores e iluminación sobre la base de variables tan exigentes como el bajo presupuesto y la visualidad chillona y *kitsch* de la fiesta popular que parodia. En consecuencia, el *kitsch* es el patrón que rige la propuesta de arte de *Blak Mama*.

El mexicano Carlos Monsiváis, en el ensayo “Neobarroco y cultura popular”, afirma que el *kitsch* es la “apoteosis del más falso de los falsos barrocos, le apuesta todo a la ilusión de vivir en un *set*” (1994, 302); ilusionismo que desemboca en la imitación falsa y refalsa de lo barroco, en la que el oro o el pan de oro es reemplazado por la tela platinada, la lentejuela y el juego de luces, y que finalmente cumple con la ilusión de vivir una fiesta. Imitación falsa del fasto barroco filmado en locaciones naturales y un *set* circunstancial o *ad hoc*, que imita burlesca y chillonamente los componentes de un *set* de alto presupuesto. Por ello, el espacio pictórico es exagerado, artificial y, por momentos, fallido en su intento paródico; el ejemplo está en la secuencia de “Las danzas takis”, con

¹⁴⁴ Es evidente que este personaje le debe mucho al protagonista de *La nación clandestina* (1989), de Jorge Sanjinés, quien, como se sabe, en un acto de expiación y autocastigo, regresa a su pueblo a morir bailando una danza ancestral.

su paleta de colores exacerbada gracias al juego espectacular de luces coloreadas y sombras.

Con seguridad, el acierto mayor es el claroscuro que se consigue en esta escena orgiástica, y que alterna muy forzosamente con el juego de luces pigmentadas y sombras chinescas. Para Plasseraud, pensando en la iluminación de Welles, Fellini y Ophüls, donde “la luz barroca no recubre la totalidad de la imagen y exhibe su artificiosidad apareciendo y desapareciendo sin justificación escenográfica [...] En los barrocos, igualmente, la luz se tiñe de color químico que no emana de ninguna fuente natural”;¹⁴⁵ entonces, luz barroca artificial y cromatismo sin ninguna justificación es lo que hallamos en el claroscuro y cromatismo de la secuencia de las “Las danza takis”; a lo que se une el trabajo con las sombras chinescas de los actores o bailarines proyectadas sobre la pantalla del fondo, a la manera de un *trompe-l'œil*; efecto que también fue usado por Welles en *El proceso* (1962) “en una secuencia que es igualmente una *mise en abîme* del dispositivo de proyección cinematográfica”,¹⁴⁶ las sombras chinescas remiten al cine, a su forma más ortodoxa de proyección, de ahí que esa secuencia sea la más rica en cuanto a estructura barroca, pues allí también está la profundidad de campo lograda de una manera muy particular.

Precisemos algunas notas sobre el espacio arquitectónico y su visualidad *kitsch*. Las locaciones son numerosas, naturales y meros estudios *ad hoc* para algunas escenas; para exteriores se usan una ordinaria calle, una plaza de toros vacía, un mercado público abarrotado y para los interiores una jaula de vidrio o un cristal de los que habla Deleuze, mayoritariamente ceremoniales (teatro, discoteca, atrio, iglesia), estos últimos han supuesto un mayor trabajo de la dirección de arte por su cometido de saturar el espacio barroco. Trajes, maquillaje y objetos en su apariencia *kitsch* cumplen con llenar una escena y un plano de colores vivos y festivos. Los cines pobres también deben gozar del derecho a vivir su ilusorio *set*, y *Blak Mama* es esa película nacida en una cinematografía en pugna por hacerse y que logra que se viva la ilusión de estar en una fiesta barroca perpetua, gracias al trabajo escenográfico de Enrique Vásconez, algunos de cuyos objetos son de lograda elaboración.

¹⁴⁵ En el original francés: “la lumière baroque ne recouvre pas la totalité de l’image et affiche son artificialité en apparaissant et disparaissant sans justification scénographique” (2007, 54).

¹⁴⁶ En el original francés: “dans une séquence qui est aussi une mise en abîme du dispositif de projection cinématographique” (Plasseraud 2007, 53).

Es importante señalar que escenarios, objetos y vestuarios no han ido solamente en la línea de la voluntad de adorno, sino también del adorno que produce significados: hay varios objetos de un valor semiótico destacado. En este sentido habría que tomar ese particular *tableau vivant* y performace, reconstrucción teatral y objetual en tercera dimensión del escudo de armas de la República de Ecuador con todos sus componentes resueltos en color azul, más un rostro humano que inesperadamente –y aquí está el performance– vomita una bocanada de pintura azul, como un guiño burlón al nacionalismo escolar que la república exige y enseña a sus ciudadanos. Tan divertido como el cuadro viviente es el misterioso avión colorido que cruza por varias escenas de la película, al que podríamos llamar el DC6 de Raúl Ruiz porque alude a la muy conocida anécdota sobre los mundos y tiempos imposibles que se prestan elementos o de cómo la realidad irrumpe inesperadamente en la ficción, Este punto, explicado por el director en el ensayo *Inconscientes fotográficos*, de *Poética del cine I*, da cuenta de su manía juvenil de buscar errores en las películas, uno de los cuales era precisamente ver cruzar en varias películas norteamericanas, insólitamente, un avión DC6: “Suerte de delincuente visual [...] me pasé años viendo películas grecolatinas [...] y lo único que me interesaba era descubrir algún avión, algún helicóptero en el fondo, sorprender al eterno DC6 atravesando el cielo en medio de la última carrera de Ben Hur, la batalla naval de Cleopatra o los banquetes de *Quo Vadis*” ([1995] 2014, 75), irrupciones debidas seguramente a que ciertas escenas de esas películas fueron rodadas en estudios sobre los que habitualmente pasaban dichos aviones. Vásconez ha construido un prototipo en miniatura del DC6, y los realizadores lo sobrevuelan por varias escenas, indistintamente, como el elemento que pasa por todos los mundos y tiempos imposibles, acaso para insistir en la irrealidad del cine realista y su adhesión al cineasta chileno, crítico del cine del conflicto central, o bien para insistir en la idea contraria: la realidad empírica siempre regresa a la ficción, incluso de las maneras menos esperadas.

El modelo textil barroco de la película sigue los lineamientos del *kitsch* ya señalados. Visualmente, los más ataviados son el Ángel Exterminador y Capi Luna que, en tanto reproducen las personificaciones alegóricas de la fiesta popular, poseen sus propios atributos, los que tienen una “explicación simbólica” como dice Gombrich a propósito de las personificaciones tardomedievales ([1972] 1986, 221). Ángel exterminador quizá supone el personaje que más atributos posee en términos de *kitsch*, todo platinado, alado, coronado, maquillado o enmascarado y con tacones, porque, profanatoriamente, es un ángel gay, que va un poco enamorado de Capi Luna,

personificación del macho en bruto que, al creer menguada su honra ante los avances de Ángel, lo mata.

Blak Mama no es una película que trabaje como propuesta de su espacio fílmico con el plano secuencia ni con la profundidad de campo como ocurre en *El evangelio de las maravillas*, de Ripstein, o en *Combate de amor en sueños*, de Ruiz, autores que dan ese paso que Sarduy llama “un cierto tipo deliberadamente estilístico de uso” ([1972] 1999, 1393) de procedimientos barrocos, el plano secuencia y la profundidad de campo. Sin embargo, y en recompensa, a ningún espectador se le escapará la compleja composición espacial y la derivación metadiégetica que la película construye en la varias veces citada secuencia de “Las danzas takis”, pues hay en ella una profundidad de campo de tres escenas en fondo: en primer término, un utilero que pasa con la muñeca de látex cerca la cámara (que rompe la cuarta pared y evidencia el espacio profílmico); en segundo término, los bailarines en el escenario; y en tercer término, en la pantalla del fondo, una suerte de *trompe l’oeil*, pero no pintado, sino un trampa ojo logrado con imágenes fotográficas proyectadas y que presentan un altar eclesial, efecto usualmente llamado *back projection*, composición que recuerda al plano secuencia inicial de *El placer*, de Ophüls, y su juego de fondos citadinos en *trompe l’oeil*. Pero *Blak Mama* emplea dos variaciones: una en forma de sombras chinescas de los bailarines en el escenario que se proyectan en la pantalla del fondo; y otra cuando vemos en la pantalla imágenes ampliadas de lo que ocurre en el escenario: es la voluntad de forma barroca del juego, el *trop plein* u *horror vacui*, barroco de “la perífrasis, la digresión, el desvío, la duplicación y la tautología” (Sarduy [1972] 1999, 1395).

En lo que concierne a la puesta en escena, la película no olvida sus raíces teatrales y bailadas de la fiesta popular, por ello lleva a su máxima expresión cinematográfica el principio barroco del *theatrum mundi*. Como hemos analizado en las otras películas del barroco llano o lleno, en ellas hay siempre elementos realistas combinados (a niveles variables) con lo teatral, lo que Kaup llama el *stage tableau* (2012). En *Blak Mama* casi todo el filme está animado por la puesta en escena teatral o danzística en sentido literal: escenarios, actores, vestuario y gestualidad obedecen a la forma teatral, no exenta de una cierta hipergestualidad y movimientos de danza. Y otro elemento que aquí delata el matiz teatral son los diálogos, muy literarios y elaborados, que repiten o parodian frases o versos de obras de la literatura, de la cultura de masas o de la cultura popular. Por momentos, los personajes hablan en verso a la manera de las mandas o rogativas propias de la liturgia

crisina, lo que, por supuesto, ocurre en forma burlona, como cuando los personajes beben alcohol y agradecen a la Virgen por los dones recibidos, buenos o malos. El exceso del exceso es que los personajes hablan otras lenguas, como el kichwa y el alemán, y se entienden. Este tipo de continuidades o pliegues, lo hemos remarcado ya, entre lenguas diferentes estuvo ya en *El Quijote*, en los capítulos XXIX y XL, cuando se cuenta la historia del cautivo español en tierra de moros.

Hemos anotado las relaciones que *Blak Mama* mantiene con la poética del cineasta chileno Raúl Ruiz. Adrian Martin, comentarista de Ruiz, en su ensayo “Copiosas conexiones asociativas: el cine obsesionado de Raúl Ruiz”, del libro *Qué es el cine moderno* (2008), en el orden de la alegoresis productiva (poética o estructural) comenta que “Las películas de Ruiz evocan el título de un drama trágico español (*trauerspiel*) del que se vale Benjamin: *La corte confusa*, una corte sujeta a la ley de la *dispersión* y el *recogimiento*” (2008, 15). Con tal afirmación, filia a Ruiz al alegorismo barroco porque sus estructuras obedecen a lo narrativo fragmentado de bifurcaciones temporales y a lo inorgánico o *disjecta membra*, temporalidad múltiple e inorganicidad estructural perfectamente aplicable a *Blak Mama* y las bifurcaciones de tiempo subjetivo, imagen-cristal e imposibilidad de mundos diferentes. Y respecto a la alegoresis expresiva o interpretativa, Martin cree que Ruiz juega en el “campo de juego” de la alegoría, pero:

De forma exacerbada, barroca de la alegoría, según sugirió Walter Benjamin, ‘toda persona, todo objeto, toda relación puede significar absolutamente cualquier cosa’ [...] Su impulso, en cualquier situación, trabajando con cualquier material, es precisamente ‘evocar algo completamente diferente’. Lleva la noción básica de que ‘todo se refiere a algo más’ o ‘que puede significar cualquier cosa’, al delirio. (2008, 137)

Entonces cualquier material que se ve en la película puede significar o evocar otra cosa fuera de ella, como dice el propio Ruiz de la alegoría: “Este aspecto conectivo de la alegoría es una de las cosas que más me han fascinado hasta ahora. Haces una alegoría y esta alegoría toca un elemento de la vida real y hace que ese elemento se convierta en alegoría de algo más, de algún objeto distante, y cuando este objeto es tocado deviene otra alegoría y así sucesivamente” (Martin 1993, 61).¹⁴⁷ Este sentido de conectividad con el mundo real y la cadena de sentidos que puede desencadenar una alegoría

¹⁴⁷ Entrevista de Adrian Martin a Raúl Ruiz. Véase: Adrian Martin. 1993. *Never One Space: An Interview with Raúl Ruiz*. Cinema Papers, 91: 59-62. <https://issuu.com/libuow/docs/cinemapaper1993janno091>.

cinematográfica es importante para destacar tres sentidos, entre varios, que se pueden desprender de la película que analizamos: el juego, la fiesta y la profanación.

Walter Benjamin habla del juego y el teatro del barroco, sobre todo en el español; y nos recuerda que la palabra *trauerspiel* implica a la vez tristeza, duelo, luto (*trauer*) y juego (*Spiel*) o espectáculo (representación teatral y musical): “En ninguna otra parte como en Calderón podría estudiarse, por tanto, la cabal forma artística del *Trauerspiel* barroco, no siendo lo que menos constituye su validez -validez de la palabra tanto como del objeto- la precisión con que allí *Trauer* y *Spiel* pueden armonizarse” ([1925] 2006, 286). En el barroco español se puede rastrear ese componente lúdico/espectáculo junto al luto, dada la ineluctable presencia de la teología católica.

Pero el tema de los juegos y espectáculos en la cultura barroca del XVII no encarnó solo matices religiosos, o al menos su influencia no fue total. Deleuze, en la charla sobre Leibniz del 15 de abril de 1980,¹⁴⁸ cita un texto de Leibniz titulado *Drôle de pensé, touchant une nouvelle sorte de représentations*¹⁴⁹ o *Pensamiento divertido, respecto a un nuevo tipo de representaciones*, en el que Leibniz imagina y describe una ciudad bastante laica, en la que habría un nuevo tipo de espectáculo público, bajo la idea matriz de un:

Teatro de la naturaleza y del arte [...] donde se distribuirían incluso ciertas rarezas [...] Se escenificaría una comedia completa de juegos placenteros de todos los países [...] Allí habrá un teatro de todas las cosas imaginables [...] El privilegio de hacer una representación en la Academia de Representaciones podría estimular a aquellos que quieran hacerlo [...] Había olvidado que también se podría levantar una Academia de juegos o más generalmente dicho, una Academia de placeres. Pero me gusta más el primer nombre, que además será del gusto de todos [...] Este será, al mismo tiempo, un honesto cabaret [...] Deberá haber varias casas o Academias de esta naturaleza por la ciudad [...] A todo esto se añadirá la Academia de música [...]. Será necesario prohibir totalmente que se jure o se blasfeme contra Dios [...] Alguna especie de lotería con una ganancia razonable (que se puede calcular) para el manejador de la lotería [...]. Esta casa con el tiempo se convertirá en un palacio que contendrá, en sus interiores o en el subterráneo, boutiques con toda suerte de cosas imaginables [...] Pues será necesario hacer que se ofrezca el mundo en los anuncios, hay que aprovechar la debilidad, hay que engañar para curar [...] No hay nada tan justo como servirse de la extravagancia para establecer la sabiduría [...] El canto y la música acompañarán en todo momento. (Leibniz 1975, 3)¹⁵⁰

¹⁴⁸ Véase: Gilles Deleuze. 15 de abril de 1980. “Deleuze sur Leibniz. Dernière année”. <https://www.le-terrier.net/deleuze/07leibniz15-04-80.htm>.

¹⁴⁹ No traducido al español. En inglés se lo traduce como *Funny Thought*; en español, *drôle* se podría traducir como: divertido, gracioso, extraño o curioso; el texto, en francés del siglo XVII, en efecto evoca todos esos matices; nosotros vamos a optar por *pensamiento divertido*.

¹⁵⁰ En el original francés: “Theatre de la nature et de l’art [...] On y distribueroit même certaines raretez [...] Jouer une comédie entiere des jeux plaisans de toutes sortes de pays [...] On y auroit bien tost un theatre de toutes les choses imaginables [...] Cela serviroit même à établir par tout une Assemblée d’Academie des Sciences [...] Le privilege pourroit obliger tous ceux qui voudroient représenter de le faire dans l’Academie des Representations [...] J’aurois presque oublié qu’on y pourroit établir une Academie des jeux ou plus generalement Academie des plaisirs [...] Mais le premier nom me plaist d’avantage, parce

La ciudad barroca de Leibniz y las cuatro Academias (Representaciones, Ciencias, Juegos y Música) implican el juego placentero y divertimentos, todo lo raro, extraño y divertido que se pueda imaginar; y el teatro barroco incluye la linterna mágica, las salas oscuras, los teatros de sombras y los laboratorios de todas las ciencias. Pero más allá de la advertencia teológica de Leibniz, de no jurar por Dios y el honesto cabaret, y de la finalidad de este teatro de la naturaleza y las artes, cuya extravagancia debía conducir a la sabiduría, queremos destacar el valor de la Academia de los juegos, divertimentos y los placeres en el imaginario de la cultura barroca. Deleuze, comentando el *Pensamiento divertido* de Leibniz, lo resume así: “se trata a la vez de una sección de academia de ciencias, un jardín zoológico y botánico, una explosión universal, un casino donde uno juega y una empresa de control policial. Nada mal, entonces. A esto Leibniz llama “un pensamiento divertido”;¹⁵¹ nótese el “nada mal” admirativo de Deleuze, ante un proyecto leibnizano que incluye no solo juegos intelectuales, sino de pasatiempo y de azar, cuyo fin es el placer y la sabiduría.

Johan Huizinga, desde la antropología cultural, en *Homo ludens* ([1954] 2000), sostiene, en esta línea del pensamiento divertido, que la “necesidad que siente el barroco por la exageración solo es comprensible por el contenido lúdico del impulso creador [...] en el barroco el elemento lúdico habla un lenguaje especialmente claro”; y entonces analiza la peluca estilizada y el vestuario, puesto que en la época barroca “las formas de vestido se exageran en extremo” (231-232). Lo dicho por Huizinga amplía a los dominios de lo cotidiano y la moda del ludismo barroco y los placeres que otorga. De forma similar, el poeta brasileño Affonso Ávila insiste en que sumando a una definición semántica de *jôgo* “un criterio y una dimensión de valor ontológico –*el juego es una forma de plenitud existencial*–, sirve de abono para el arte de ese eximio jugador que fue el hombre barroco”, pero, distanciándose de Leibniz, aclara que no se trata del “juego-entretenimiento, como juego-complaciente o agónico, competitivo, que son manifestaciones primarias de un

qu'il est au goust du monde [...] Ce seroit en même temps un honneste cabaret [...] Il y auroit plusieurs maisons ou Academies de cette nature par la ville [...] Et on y joindroit l'opera ou l'Academie de musique [...] Il faudroit empecher qu'à l'academie on ne jurât point; ny blasphemât point Dieu [...] Certaine espece de loterie, avec un gain raisonnable (qui se peut calculer), pour le maistre de la loterie etc [...] Cette maison deviendroit avec le temps, un palais, et elle contiendroit même ou dans son enclos, ou en bas des boutiques de toutes sortes de choses imaginables [...] Car il faudroit faire donner le monde dans le panneau, profiter de son foible, et le tromper pour le guerir. Y' a-t-il rien de si juste que de faire servir l'extravagance à l'establissement de la sagesse [...] Le chant et la musique accompagneraient tout” (Leibniz 1975, 3).

¹⁵¹ En el original francés: “ce serait à la fois une section de l'académie des sciences, un jardin zoologique et botanique, une exposition universelle, un casino où l'on joue, et une entreprise de contrôle policier. C'est pas mal. Il appelle ça «une drôle de pensée»” (1980, 4).

impulso vital que se tornará cada vez más complejo, hasta sublimarse, al final, en un nivel simbólico o creativo”; en todo caso, insiste Ávila, el *pacto lúdico* “podrá explicar, así, mucho de aquel mundo de invención y fantasía creadora, de aquel estilo peculiarísimo de vida que fue el barroco.”¹⁵² Entonces, tanto el aspecto creativo como el estilo de vida barroco están atravesados por el pacto lúdico en tanto sublimación creativa: la obra de arte es el receptáculo de la energía lúdica del ser humano del barroco y su pensamiento divertido.

Severo Sarduy, manteniendo esta idea y desde la teoría estética del barroco, ha insistido en que la repetición obsesiva de una cosa inútil “es lo que determina el barroco en tanto que *juego*, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo [...] juego, pérdida, desperdicio, placer” ([1972] 1999, 1402). La perspectiva del barroco como juego, pérdida, desperdicio y placer prolonga a Leibniz y a Huizinga y puede acogerse bajo el concepto de “pensamiento divertido”, enunciado por Deleuze. Juego y placer forman parte del acto creativo, elementos que Adrian Martin también halla en el cine de Raúl Ruiz, “El *exceso* en sus filmes es, en el mejor sentido, improductivo, superfluo, un lujo manirroto, un ‘estéril consumo de energías en *jouissance*’, como dice Jean-François Lyotard del cine de *avant-garde*, una digresión o elaboración sin racionalidad o restricción económica” (2008, 136). Como se podrá notar, el “lujo manirroto” señalado por Martin es una paráfrasis del barroco como juego, pérdida, desperdicio o placer, de Sarduy.

Derivado de lo hasta aquí dicho sobre el barroco y el juego, con sus matices diferenciales, se puede concluir que una elaboración neobarroca toma distancia del discurso de la seriedad, del trabajo capitalista y su valor de cambio, y procede a la luz del “pensamiento divertido” en su proceso de hechura y en sus contenidos, lo que no significa perder rigurosidad: ni el juego ni la comedia son cosas banales, se oponen al discurso de la seriedad de hombre verdadero y de la moral, a su sistema de valores que quiere enjuiciar incluso la vida. *Blak Mama* constituye una magnífica muestra de cómo los juegos estructurales e intertextuales se combinan con la parodia burlesca, a la vez que plantea el juego como una posibilidad necesaria de la existencia. Existe una escena en que un

¹⁵² En el original portugués: “um critério e uma dimensão de valor ontológico –o *jôgo é uma forma de plenitude existencial*–, vem em abono da arte dêsse exímio jogador que foi o homen barroco”, “jôgo-entretenimiento, do jôgo-comprazimento ou agonal, competitivo, manifestações primárias de uma impulsão vital que se tornará cada vez mais complexa, para sublimar-se, afinal, em nível simbólico ou criativo”, “O *pacto lúdico*... poderá explicar, assim, muito daquele mundo de invenção e fantasia criadora, daquele estilo peculiaríssimo de vida que foi o barroco” (1971, 25-27)

personaje se divierte con un video-juego, luego, por puro divertimento, enciende un hiperbólico cigarro de marihuana y literalmente se eleva por los aires y allí vive sus premoniciones (presente de futuro) de tiempo subjetivo.

El hecho de que la película haya nacido de una fiesta popular religiosa y el vuelco que se le da, elidiendo la dimensión teológica y acentuando la dimensión pagana, nos coloca frente al tema de la fiesta neobarroca laica, con su despliegue de danzas, música, bebidas espirituosas, comida, fuegos artificiales y erotismo. Es verdad que en la película los personajes participan en la ceremonia religiosa, pero esto pasa para volver más nítido el contraste con la inmediata paganización a la que se entregan. Si en el siglo XVII, como indica Echeverría, “la estetización barroca tiende a ser una estetización de la fiesta religiosa, de sus ceremonias y ritos, de sus lugares y objetos de su realización”, en el neobarroco de *Blak Mama*, ya sin los imperativos de “ayudar a la ceremonia ritual de la Iglesia”, como dice Echeverría (1998, 197), la estetización tiende a ser una parodia burlesca, y un pretexto para entrar al dominio de lo festivo, allí donde:

El ser humano alcanza ‘realmente’ la percepción de la objetividad del objeto y de la subjetividad del sujeto [...] Para tener la vivencia de esa plenitud de la vida y del mundo de la vida –para perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto y para ganarse a sí mismo como tal al ser puesto por el otro como objeto– parecería necesitar de la experiencia de lo ‘sagrado’ o, dicho en otros términos, el traslado a la dimensión de la imaginario, el paso ‘al otro lado de las cosas’. Instalándolas físicamente en ese otro escenario, el ser humano de la experiencia festiva y ceremonial alcanza el objeto de la pureza de su objetividad y se deja ser también en la pureza de su objetividad. (1998, 191)

Lo imaginario y lo corporal colocan al sujeto festivo en el otro lado de las cosas, en la plenitud de la vida y del mundo de la vida. Esto sucede con los personajes de la película, quienes incluso se metamorfosean físicamente, como preparándose para el espectáculo y entrar así en la plenitud de la fiesta de la Mama Negra, y disfrutar de sus dones. Solo que, por lo ya visto, Blak se queda del otro lado de las cosas y no quiere regresar de ese estado de pureza y plenitud de su subjetividad y objetividad.¹⁵³

Estos cuerpos e imaginarios festivos que van al extremo del disfrute, a la vez que alcanzan la plenitud, critican por esa vía todo discurso de la seriedad y el ascetismo. Así, la película ha decidido que también se parodie burlescamente el rito religioso por medio

¹⁵³ Respecto a las sustancias, drogas y bebidas espirituosas que están en la película, se podría afirmar lo que Echeverría, citando a Bataille, piensa sobre el alimento de los dioses: “no hay sociedad humana que desconozca o prescinda del disfrute de ciertas sustancias potenciadoras de la percepción, incitadoras de la alucinación. La existencia humana –que implica ella misma una transnaturalización, un violentamiento que trasciende el orden de lo natural– parece necesitar este peculiar ‘alimento de los dioses’” (1998, 191). Lo clave de la cita es que el filósofo ecuatoriano subraya la necesidad del “disfrute” del alimento de los dioses para alcanzar la plenitud de la ceremonia festiva.

de la fiesta a la que se le da un giro profanatorio. Recuérdese que en el orgiástico canto “Las danzas takis”, el personaje que dirige la ceremonia es Virgin Wolf, parodia de la Virgen María. Tal ocurrencia y extrema decisión dramática no la habíamos visto en ninguno de los cuerpos opulentos de las películas ya analizadas, o acaso se acerca a la también futura madre del Mesías, mamá Tomasita, de *El evangelio de las maravillas*, quien se autorizaba como la única dadora de placer en la Nueva Jerusalén. En todo caso, las dos películas declaran abiertamente su afán profanatorio.

Giorgio Agamben, en el ensayo “Elogio de la profanación”, del libro *Profanaciones* (2005), efectúa sutiles distinciones entre *religión*, definida como aquello ‘que sustrae cosas, lugares, animales o personas al uso común y los transfiere a una esfera separada’, elementos sagrados que, por tanto, pertenecerían a los dioses; mientras que las cosas *profanas* serían aquellas ‘libres de nombres sagrados’ y ‘restituidas al uso común de los hombres’. Para completar el sentido, sostiene que el acto del sacrificio sancionaría el paso de alguna cosa desde la esfera común a la sagrada de los sacerdotes y los dioses; por consiguiente, *profanar* es “ignorar esa separación” (2005, 97-98). *Blak Mama*, como *El evangelio de las maravillas* o *Madeinusa*, es una ficción que juega y rompe los límites entre lo sagrado y lo profano: uno de sus personajes en estado erótico es la madre del Dios cristiano, artificio creador de la película que atraviesa el límite, deja su traje sagrado y pasa al lado profano y erótico. Esta es una escena pasaje fundamental del cuerpo opulento que propicia el paso de lo sagrado a lo profano porque, positivamente, dramatiza el traslado a la esfera profana de un cuerpo signado como sagrado por el ideal ascético sacerdotal a fin de destinarlo al libre uso de los hombres y las mujeres. El erotismo neobarroco de esta película implica un gesto profanatorio que rompe las líneas demarcatorias del ideal ascético.

“¿Qué queda?”, se pregunta Deleuze, una vez que el relato falsario y sus personajes falsarios han impugnado la ambición de verdad del relato realista, del moralista de la verdad y su sistema de juicio que quiere incluso juzgar la vida y el devenir: “Quedan los cuerpos, que son fuerzas, nada más que fuerzas. Pero la fuerza ya no se vincula a un centro [...] Solo enfrenta a otras fuerzas, se relaciona con otras fuerzas, a las que ella afecta o que le afectan”, y a página seguida, hablando del montaje corto y el plano secuencia del cine de Welles, discurre, “De un lado y de otro hay siempre choque de fuerzas, dentro de la imagen o de las imágenes entre sí” ([1985] 2007, 188-189). Esos cuerpos y esas fuerzas tienen “cualidades”, por un lado, están los cuerpos que no saben

transformarse y son descendentes, agotados, de cualidad “decadente, degenerada: representan la impotencia de los cuerpos, de ese punto preciso donde la ‘voluntad de potencia’ no es más que un querer dominar, un ser para la muerte, y que tiene sed de su propia muerte, a condición de pasar por la de los otros” (Deleuze [1985] 2007, 189). Posiblemente nuestro Capi Luna, que juzga moralmente el amor gay de Ángel Exterminador y lo asesina, es ese cuerpo para la muerte que necesita la muerte del otro. Pero frente a esos cuerpos “impotentes omnipotentes” de las ansias de dominio y el poder están los cuerpos de “la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ellas una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas ‘posibilidades’” ([1985] 2007, 191). Creemos que los cuerpos enamorados de esta película, tanto laicos como eclesiales, pertenecen a esta tradición de cuerpos y fuerzas que saben metamorfosearse y forman con los cuerpos que encuentran nuevas potencias de vida y nuevas posibilidades.

Conclusiones

La alegría no puede tener exceso,
sino que siempre es buena;
por el contrario, la melancolía es siempre mala.¹⁵⁴
SPINOZA (1667)

Sobre los contenidos de los capítulos anteriores, estimamos que nuestra investigación se ajusta a la hipótesis que propusiéramos al inicio. En efecto, en el contexto latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX y en este entresiglos, liberal, secular, sin teocentrismo y con los aparatos de censura a la baja, en el que estaríamos viviendo una época aparentemente distinta a la del imperio de la teocracia absolutista de la Contrarreforma y del jesuitismo del siglo XVII. En tal contexto, la estética del neobarroco cinematográfico tanto lleno como llano, de *La pasión de Michelangelo*, *Medeiusa*, *La mansión de Araucaíma*, *Yo, la peor de todas*, *El evangelio de las maravillas*, *Santa Sangre*, *Deseos*, *Barroco*, *Combate de amor en sueños* o *Blak Mama*, en tanto repone, a diverso grado, en forma audiovisual los estilemas del arte barroco histórico, funciona en sentido contrario a cómo lo hizo en aquel barroco estético del XVII en lo tocante al cuerpo deseante/cuerpo religioso, que hemos llamado el cuerpo opulento y su erotismo neobarroco. Es inverso porque, si en esas películas retorna el cuerpo del ideal ascético *plegado* con el cuerpo erótico, en una escena amorosa cuyo escenario es un lugar ceremonial adornado y unos ropajes que ocultan el desnudo, el componente religioso sirve apenas como sustrato sobre el que habría una supremacía de lo erótico, expresado ya por el ropaje o los diálogos (como ocurre en *Combate de amor en sueños*) cuya finalidad ya no es la prédica piadosa o la evangelización (a la manera del barroco histórico), sino todo lo contrario. Las propuestas estéticas revisadas actúan como alegorías barrocas sin fines educativo-religiosos, por el contrario, por un lado, estarían dramatizando la intención crítica radical a toda concepción del cuerpo que lo entiende como una fuerza descendente o degenerada por vía del juicio moral y la muerte y, por otro, postula una corporalidad que, profanando lo religioso, sacando el cuerpo desde lo sagrado, retorne a lo ascendente, lo lúdico, lo erótico, lo artístico y lo festivo: triunfo de la vida, del devenir, del eros sobre el ascetismo cristiano, la moral y la cultura de la tristeza.

Nuestro estudio había propuesto también definir las condiciones histórico-culturales de América Latina en la que la estética barroca retorna como

¹⁵⁴ Spinoza ([1667] 1997, 138).

neobarroco cinematográfico de la segunda mitad de siglo XX e inicios del XXI, así como la manera en que esos condicionamientos y la estética del sistema de adorno, tiempos subjetivo, imagen-cristal y composibilidad mundo/temporal replantean la relación religión-eros, en tanto desplazamiento de lo sacro vs. lo profano hacia lo sacro y profano como crítica antirreligiosa. Hemos insistido en que en el ámbito histórico general de América Latina, en términos religiosos, es el de un recrudescimiento del pensamiento y praxis teológica a todo nivel, incluido el cinematográfico, en algo parecido al giro religioso (*theological turn*) anglosajón, es decir, un nuevo impulso de una presencia religiosa cristiana que, bien mirada, nunca se ha ido de nuestra cultura; prueba de ello es el aumento palpable de películas del cine religioso de pura intención evangelizadora y moralizante, y la limitada producción de cine que critica frontalmente esa intención.

El otro elemento contextual que hemos señalado en el transcurso de este estudio es que el cine neobarroco latinoamericano del ornamento, el tiempo subjetivo, la imagen-cristal, los varios mundos/tiempos imposibles –que se relacionan en diferente grado con las formas clásicas y modernas del cine– que en América Latina inicia con *Tierra en Transe* (1967), del brasileño Glauber Rocha, y *Deseos* (1977-1983), del mexicano Rafael Corkidi, corre paralelo a la supervalorada ola de películas que constituyeron el Nuevo Cine de los sesenta y setenta, pero también paralela a otras corrientes como la Nueva Ola argentina, el cine de viajes o el cine comercial más populista que ocurría por esos mismos años. El neobarroco cinematográfico se diferencia del Nuevo Cine porque no participa de las propuestas antiimperialistas, revolucionarias y marxistas, sino que, en la línea de las vanguardias cinematográficas anglosajonas, va a enfocar su dramática y dramaturgia no solo en lo político sino en lo estético, o sea, su política es poética crítica que se mueve entre lo temático y los juegos del lenguaje, con lo cual cambia el sentido de la relación entre poética y política, porque oscila tanto en la dramatización de lo público como de lo privado y subjetivo, de lo político como de lo intimista, como ocurre en *Santa sangre* o *Barroco*. Por supuesto, siendo un cine minoritario, a lo largo de cinco décadas de existencia no ha podido competir en visibilidad con las corrientes coetáneas como el Cine de las posdictaduras de los ochenta, el Realismo mágico, el Realismo sucio de los noventa y el Nuevo cine de entresiglos. Cine secreto, cine de minorías, el neobarroco cinematográfico de América Latina todavía está por descubrirse y reconocerse como tal. En este escenario, resulta paradigmática la figura de Raúl Ruiz, muy celebrado y estudiado en Europa y prácticamente desconocido en su

continente; o la figura olvidada de Rafael Corkidi, cuyas películas aún están por descubrirse y leerse desde otros ángulos, y ya no solo desde el historicismo marxista.

Respecto a las continuidades y rupturas entre el estilo barroco histórico y el neobarroco del siglo XX, así como de las relaciones entre la poética del neobarroco cinematográfico y la estética dramático-visual en otras artes, hemos visto que el neobarroco actual, ya sin el peso del logocentrismo teológico, repone la estética barroca, quizá más ampliamente en su versión llena por medio del sistema de adorno, el tiempo subjetivo, las variantes de la imagen-cristal y poniendo en un mismo mundo o escena mundos y tiempos imposibles, que la divinidad teológica de Leibniz (filósofo de finales del XVII) había puesto en mundos separados. Por eso, en nuestras películas, en un mismo universo fílmico concurren varios mundos o tiempos diegéticos (objetivos o subjetivos) como imposibilidad de series divergentes (*Adán pecador* y *Adán no pecador*) o puntas de presente (presente de pasado, presente de presente o presente de futuro), con cruces y conexiones entre ellos. Los personajes dejan sus mundos y aparecen en sueños de otros personajes, como en *Deseos* o *Combate de amor en sueños* o se metamorfosean y aparecen en otra época del tiempo, como ocurre en *Barroco* o *Blak Mama*.

También hemos tendido puentes no solo con el barroco y neobarroco literarios (*El Quijote* ha tenido una presencia constante, *Al filo del agua*, de Yáñez, o *Concierto barroco* de Carpentier), sino con el arte contemporáneo, sobre todo con las resonancias a nivel de la materialidad objetual de las películas (donde desempeña un rol fundamental la dirección de arte y la de fotografía). Si el neobarroco es llevado al extremo de la descripción objetiva y subjetiva, entonces es el reino de las situaciones ópticas y sonoras puras de objetos, personajes y escenarios. En estas películas, descripción significa (o presupone) materialidad, una corporalidad que a su vez supone una vuelta a las cosas, a las materias del mundo, lo cual implica trabajo con objetos concretos que dan lugar a que la estética barroca se relacione directamente con el costo. El neobarroco cinematográfico es un cine de alto presupuesto, a no ser que se lo reduzca por medio de la imitación *kitsch* que imita el pan de oro o tela platinada y lentejuela, una imitación del oro, como ocurre en *El evangelio de las maravillas* y más todavía en *Blak Mama*.

En tercer lugar, nos habíamos planteado establecer las características dramáticas (historia), dramaturgias y visuales (discurso) de lo que sería el cine neobarroco

latinoamericano. El siguiente cuadro resume y distribuye los estilemas neobarrocos de un filme según la lógica de la historia y discurso:

Principios básicos: sistema de adorno, bifurcaciones de tiempo subjetivo, duplicaciones cristalinas y mundos/tiempos imposibles (mundos objetivos o subjetivos y tiempos subjetivos e históricos).

I.- Historia

I.A.-Trama: discontinuidad o *disjecta membra*; sueños, recuerdos y movimientos del mundo; duplicaciones metadiégticas (*mise en abîme*): espejos, pinturas, libros y poemas, teatro, procesiones, desfiles, circo, cine dentro del cine; mundos/tiempos imposibles (mundos objetivos o subjetivos y tiempos subjetivos e históricos) en la misma escena o plano o irrisión del principio de causalidad y del realismo histórico.

I.B.-Temas: parodia o intertextualidad; doble, desdoblamiento y metamorfosis; pliegue de contrarios; cuerpo opulento de eros/religión; narración falsificante y pérdida de referencias (efecto Quijote); religión y fiesta pagana.

I.C.- Personajes: yo es otro (dobles, desdoblamiento y metamorfosis), personificaciones alegóricas, sacerdotes, poetas y escritores, músicos, melómanos, magos, viajeros, personajes del universo popular y masivo, feligreses.

II.- Discurso:

II.A.- Enunciación: multiperspectivismo narrativo o varias voces narrativas intra y extradiegéticas (libro que narra); multibandas y alternancia de sonido e imagen.

Discontinuidad y fragmentación narrativa.

II.B.- Espacio pictórico: multicolores brillantes, *kitsch* y claroscuro (luz y oscuridad).

II.C.- Espacio arquitectónico: sistema de adorno sobresaturado, maquillaje, pelucas, modelo textil de pliegues, con posibilidades de imitación falsa o *kitsch*; *trompe l'œil*.

II.D.- Espacio fílmico: plano general, plano-secuencia y profundidad de campo, puesta en escena teatral (*theatrum mundi*) y *tableau vivant*.

Lo esencial de esta propuesta ha sido distribuir estilemas de la estética neobarroca sobre tramas o guiones del cine clásico y moderno, y clarificarlos como parte del cine neobarroco lleno/fragmentado donde ocurre la máxima concentración de estilemas. La vecindad del cine narrativo con la narrativa literaria ha facilitado nuestro análisis y comprensión de las películas, a condición de reconocer los deslindes que hay entre el decir escrito y el mostrar cinematográfico, resumidos en la materialidad de actores, lugares y objetos de la puesta en escena, y la huella que de ellos pasa a la imagen-cine, devenido lenguaje de la realidad o molde en variación continua. Y sobre la

base de reconocer que el neobarroco cinematográfico, como en otras áreas de su influencia, no es un campo unificado, hemos dejado fuera de nuestro estudio aquellas películas neobarrocas que no se ocupan del cuerpo opulento, como *Tierra en trance*, *Frida*, *naturaleza muerta* o *O Auto da Compadecida* (y todavía queda por explorar películas “laicas” como *El Topo* o *La montaña sagrada* de Jodorowsky, o la serie *Capitú*, de Luiz Fernando Carvalho, entre otras) para enfocarnos en el grupo de películas que incluyen el pliegue erótico/religioso.

El corpus del cuerpo opulento lo hemos subdividido en tres grupos: neobarroco llano, con una nueva subdivisión, en atención a su relación con el cine clásico o con el moderno (lo que ha dejado fuera cualquier discusión en torno al posmodernismo cinematográfico); y un tercer grupo de neobarroco lleno, una suerte de neobarroco de primero, segundo y tercer grado.

El primer grado inserta estilemas barrocos, como el sistema de adorno y alguna variante de la imagen-cristal, en guiones de corte clásico realista; es el caso de *La pasión de Michelangelo* y *Madeinsusa*, cuyos escenarios y personajes despliegan algún grado del sistema de adorno y el modelo textil barroco, así como teatro y procesión que crean metadiégesis cristalinas.

El segundo grado del neobarroco llano incluye películas que se deslindan del canon clásico e insertan procedimientos barrocos sobre películas de formato moderno (que de por sí implican bifurcaciones de tiempo subjetivo como capas de pasado), a las que se añade el sistema de adorno y más variantes de la imagen cristal, y en las que destacan fragmentos de tiempo objetivo (*flashbacks*), y además fragmentos de punto fijo (tiempo objetivo) que guía al espectador; aquí están *La mansión de Araucaíma*; *Santa sangre*; *Yo, la peor de todas* y *El evangelio de las maravillas*, películas en que igualmente sus personajes visten recargadamente, sueñan o recuerdan, tienen pesadillas –como Fénix, de *Santa sangre*– y hay metalepsis (*mise en abîme*) por vía del teatro, cine, pinturas o poemas, detectables en *La mansión de Araucaíma*; y también desfiles o procesiones religiosas como en *Santa sangre* o *Madeinusa*. Son los ecos contemporáneos y latinoamericanos de Welles y *Ciudadano Kane*.

En el neobarroco de tercer grado o lleno entramos al grupo de películas y autores de que saturan su espacio y tiempo cinematográficos (*horror vacui*); acaso son los más auténticos pares de Resnais, Fellini, Ophüls, Renoir, Visconti. En este grado, resulta clave la noción de imposibilidad, ya como series divergentes de mundos distintos que

confluyen en un mismo mundo o ya como diferentes tiempos (presente de pasado, presente de presente y presente de futuro) que convergen en un mismo presente. En este orden, *Deseos*, *Barroco*, *Combate de amor en sueños* y *Blak Mama* siguen a *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, como las películas de mundos o tiempos inexplicables, en las que también concurren el sistema de adorno, variantes de las duplicaciones cristalinas y bifurcaciones de tiempo subjetivo. En este nivel, difícilmente encontramos puntos fijos de tiempo objetivo (que están reducidos al mínimo y son flotantes), por lo que los relatos son complejos, inexplicables o terribles para un espectador medio.

En lo tocante a la relación del cine neobarroco latinoamericano con su par anglosajón que, como es comprensible, comparten varios principios y estilemas, a tal punto que nuestras películas le deben a Welles, Resnais, Fellini, Ophüls, Visconti o Buñuel. Pero también se desmarcan. El hecho es claro: el neobarroco cinematográfico anglosajón inicia su recorrido antes que el nuestro, pues *Ciudadano Kane* es de 1941 y *El año pasado en Marienbad*, de 1961; *Tierra en trance*, de 1967 y *Deseos*, de 1977 y recién fue estrenada en 1983. Pero, más allá de las ineludibles deudas e influencias, quizá hay tres aspectos diferenciales que son decisivos. El primero es que el cine neobarroco anglosajón (Jarman, Greenaway, Gilliam, por ejemplo) no se ocupa de temas religiosos y, consecuentemente, tampoco del cuerpo opulento, del pliegue erótico/religioso. Y segundo, el cine neobarroco anglosajón abunda en personajes del clero, la aristocracia y el arte; nuestro neobarroco, en mayoría apabullante, saca sus personajes de las masas populares, cuyos ejemplos son *Madeinusa*, *Santa sangre*, *El evangelio de las maravillas* o *Blak Mama*; y si hay personajes de las clases altas, ellos están en íntimo contacto con lo popular, *La mansión de Araucaíma* es un buen ejemplo: don Graci incluso mantiene relaciones eróticas con sus empleados. Tercero, y respecto a la barroquización de los espacios cinematográficos, hemos insistido en que, con frecuencia, el neobarroco latinoamericano carece de la ventaja de los elevados presupuestos y los dones de los efectos especiales, tan esenciales a la estética de la descripción o la voluntad de adorno y su demanda objetual: el deseo de barroco demanda mucha inversión, y solo directores que, como Jodorowsky y Ruiz, han logrado posicionarse en Europa, han podido financiar sus pletóricas *Santa sangre* y *Combate de amor en sueños*. *Barroco*, de Leduc, tuvo la fortuna de ser cofinanciada por tres países: México, Cuba y España, en el marco del Quinto Centenario. La película ecuatoriana *Blak Mama* es paradigmática, pero en sentido contrario, ya que el bajo presupuesto puede impulsar la imaginación, pero hay un límite.

El deseo de barroco cinematográfico, a diferencia del literario, depende ineludiblemente del costo económico.

Usando la alegoresis como herramienta de lectura de nuestras películas, tanto en su dimensión productiva/constructiva o expresiva/interpretativa (productiva sobre todo para el neobarroco lleno), ya sea como proceso narrativo de personificaciones alegóricas (a la manera de la alegoresis medieval) o como construcción fragmentaria u objeto lleno de sentidos, a partir de la estructura y significados la alegoría barroca, hemos establecido la existencia de vínculos muy concretos entre las películas neobarrocas y su contexto histórico y cultural, entre su poética y la política. Películas como *Madeinusa* o *Yo, la peor de todas* o *Combate de amor en sueños*, en tanto operan con dramatizaciones de hechos y fenómenos de la realidad, y más allá de su afán de forma y de juego, de su estilismo y artificiosidad, o quizá por ello mismo, no se desrealizan sino todo lo contrario: entablan una urgente relación con las cosas y el mundo, con los cuerpos y las fuerzas, y, consecuentemente, tanto por sus contenidos como por su forma, es un “Barroco de la Revolución”, como dice Sarduy (1974, 104), pues levantan una mordaz crítica antirreligiosa y contra toda narrativa de la moral y la verdad que, en nombre de valores superiores, pretenden juzgar la vida.

Cuando ese neobarroco llega a la imposibilidad de mundos (subjetivos y objetivos) y tiempos (subjetivos e historiográficos) diferentes en un mismo mundo estamos en el neobarroco lleno, que reconocemos como el neobarroco más completo, en razón del despliegue de series divergentes en el mismo mundo, o la manera en que esas series imposibles convergen en la misma escena (allí donde Sexto viola y no viola a Lucrecia). Pero la imposibilidad puede implicar diversos tiempos, presente de pasado, presente de presente y presente de futuro. La imposibilidad de mundos diversos y tiempos diversos en un mismo mundo de *Barroco* o *Blak Mama* lleva consigo consecuencias profundas sobre la noción de verdad que postula el modelo clásico realista. Primero que con ella la narración se vuelve esencialmente falsificante, hace irrisión de los principios de causalidad y unidad espacio/tiempo, una potencia de lo falso que desestabiliza a la forma de lo verdadero o de lo real del realismo clásico de base aristotélica, ya que plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos; esto es, que si la descripción cristalina nos llevaba hasta la indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario (como en el caso del juego de espejos de *Barroco*), la narración falsificante, que es su complemento, plantea en

presente convergencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo que sería verdadero y lo que sería falso, por lo tanto el hombre verídico entra en crisis y todo modelo de verdad (moral) se derrumba.

Esto quiere decir que la diferencia entre mundos y tiempos que confluyen y se cruzan echa por tierra al realismo de la ficción clásica de base aristotélica y su imperio de la diégesis única y causal. El cine neobarroco, abarrotado de bifurcaciones y duplicaciones diegéticas, de metamorfosis y dinamismos, de cruces y préstamos entre esas diégesis, constituye un cine de lo que llamaríamos el *plano opulento* del adorno, bifurcaciones, duplicaciones e imposibilidades, que vehiculizan narraciones falsificantes y potencias de lo falso, que ponen en cuestión al relato del hombre verdadero y moralista porque la verdad se basa en un fundamento moral. Personajes como don Graci o papá Basilio dan cuenta de ese culto creador a las potencias de lo falso: el uno poeta, que huye de la realidad, y el otro cinéfilo que construye su mundo a partir de las indicaciones del cine religioso: son los hijos de don Quijote.

Positivamente, el cine neobarroco de América Latina, que invierte el contenido piadoso del pliegue religión/eros, que muestra los cuerpos enamorados sin recurso al desnudo, propone un cine de cuerpos y de fuerzas, cuya cifra mayor es el cuerpo opulento, aquel en el que el pliegue erótico/religioso y sus continuidades exhibe cuerpos y fuerzas ascendentes que, profanando el ideal ascético, saludan la vida y el devenir. Todo este complejo cinematográfico con su propuesta crítica, política y erótica constituye una ética y una erótica neobarroca de unas películas que no dudan en reír, jugar, bailar y festejar, al hilo del pensamiento divertido, que valoran o comprenden incluso lo malo o el crimen, pero sin juzgarlo (en nuestras películas del corpus hay crímenes y muertes atroces); todo con un afán profanatorio y celebratorio, opuesto al pensamiento religioso contemporáneo y sus prolongaciones, con su manía de entristecer el mundo, y también, apuesta al giro religioso, pues las películas del cuerpo y el plano opulento implican espacios de disputa simbólica entre el entusiasmo vital, ascendente y afirmativo de lo laico/secular que se enfrentan al ideal ascético y a la cultura de la tristeza, justamente, mostrándole la posibilidad del amor y el eros en el seno mismo de la institución religiosa. Recordemos cómo en varias películas (*La mansión de Araucaíma* y *Combate de amor en sueños*) el blanco de la crítica son los jesuitas. A esta política anticlerical Nietzsche la llamaba “gran política”, en tanto guerra espiritual contra las mentiras del sistema moral cristiano ([1888] 2008, 156).

En la línea calderoniana, que Benjamin destacaba como más orientada hacia el *Spiel* (juego, espectáculo, música), y poniendo en elipsis el luto (*Trauer*) del teatro barroco de la seriedad protestante alemana, creemos que el cine neobarroco levanta el eros neobarroco como ética del cuerpo enamorado, del juego, la fiesta y el arte; como gesto profanatorio y político que postula la restitución del cuerpo y las cosas para el libre uso de mujeres y hombres. Asimismo, supone la celebración de la bondad y de las pasiones alegres que incrementan la potencia y la alegría, una opción por la jovialidad y la embriaguez de la vida ascendente y afirmativa, pero que nunca olvida el lado oscuro de la vida, porque los cuerpos y las fuerzas de la muerte siempre están allí e incluso asume esos cuerpos de la muerte y la degeneración, tan del gusto de cultura de la tristeza, por lo que tienen de vida. En fin, estamos ante un cine neobarroco de *Deseos* y *Blak Mama*, de la extrañeza de *Combate de amor en sueños*, del giro jovial de *El evangelio de las maravillas*, de don Graci y papá Basilio (tan falsarios como don Quijote), de personajes tan lujosos y artísticos como el señor Barroco, de movilidad y dinamismo incomparable como Blak, de erotismo desbordado como el de mamá Tomasita y Virgin Wolf, postula y propala un pensamiento divertido, una ética y una erótica del juego, la fiesta y el arte: el personaje de Sor Juana acaso es el más importantes en cuando a la postulación del arte como foma de vida ascendente, a igual de don Graci, también poeta, lector, melónamo. El señor Barroco es músico y coleccionista de arte.

En definitiva, se trata del cine del *horror vacui*, de la descripción (las cosas), el tiempo (bifurcaciones), del artificio (duplicaciones especulares) y de la imposibilidad (lo múltiple) es, como sostiene Deleuze a propósito del cine de Welles, cine del devenir en cuanto “potencia de lo falso de la vida, [de] la voluntad de la potencia [...] un querer-artista o ‘virtud que da’, creación de nuevas posibilidades, en el devenir en surgimiento” ([1985] 2007, 191). Entonces, se trata del neobarroco cinematográfico del devenir y la vida, de un neobarroco no de la carencia, sino de la potencia.

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguiló Alonso, María Paz. 1994. Fiestas barrocas, aspectos de su decoración. En *Tiempos y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, 295-304. Madrid: Editorial Complutense.
- Aimaretti, María. 2015. Mirada-Límen y memoria heterogénea. En *Acerca de la nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989). *Secuencias-42*. Buenos Aires: UBA.
- Alcibíades, Mirla. 2004. *Polémica. Sor Juana Inés de la Cruz*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Ávila, Affonso. 1971. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Editôra Perspectiva.
- Ávila, Santa Teresa. 1562-1565. *Libro de la vida*.
http://www.mercaba.org/FICHAS/Santos/TdeJesus/libro_de_la_vida.htm.
- Andrade, Patricio y Miguel Alvear. 2009. *Blak Mama*. Ecuador: DVD
- Azuela, Arturo. 1996. Introducción. En *Al filo del agua*, coordinado y estudio crítico de Agustín Yáñez. México: Edusp.
- Balló, Jordi, y Xavier Pérez. 1998. *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bazin, André. (1958) 2006. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Bedoya, Ricardo. 2008. Perú: películas para después de una guerra. En *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, compilado por Eduardo Ángel Russo, 151-168. Buenos Aires: Paidós.
- Bégin, Richard. 2009. *Baroque cinématographique. Essai sur le cinema de Raoul Ruiz*. Saint-Denis: PUV, Université Paris 8.
- Bemberg, María Luisa. 1990. *Yo, la peor de todas*. Argentina: DVD.
- Benjamin, Walter. (1925) 2006. *Obras. Libro I/Vo. 1. El origen del 'Trauerspiel' alemán*. Madrid: Abada Editores.
- Bernard, Timothy y Peter Rist. 1998. *South American Cinema. A Critical Filmography. 1915-1994*, Austin: University of Texas Press.
- Bouza, Fernando. 1991. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

- Borges, Jorge Luis. (1952) 2012. *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Mondadori.
- Buci-Glucksmann, Christine. 2003. La poética del cine. En *Conversaciones con Raúl Ruiz*, editado por Eduardo Sabrovsky, 11-42. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Calabrese, Omar. 1989. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Caparrós Lera, José María. 1994. *Cien grandes directores de cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carpentier, Alejo. 1975. *Concierto barroco*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Casetti, Francesco, y Federico di Chio. (1990) 2003. *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.
- Castillo, Luciano. 2013. Paz Alicia Garcíadiego y el cine de Arturo Ripstein. En *Los cines de América Latina y el Caribe, Parte 2. 1970-2010*, dirigido por Édgar Soberón Torchia, 163-164. San Antonio de los Baños: EICTV.
- Cervantes, Miguel de. (1605-1615) 1990). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha*. Barcelona: Nauta.
- Cevallos, Santiago. 2012. *El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Cirlot, Juan Eduardo. (1958) 2008. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ciruela.
- Corkidi, Rafael. (1977) 1983. *Deseos (Al filo del agua)*. Video de YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=d84Q4yQcRZM&t=63s> .
- Cruz Hoyos, Santiago. 28 de septiembre de 2016. *La mansión de Araucaíma, historia de un filme de culto*. En *El País*.
<http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/mansion-araucaima-historia-filme-culto>.
- Chatman, Seymour. 1990. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Chiampi, Irlemar. 1980. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva.
- . 2000. *Barroco y Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chion, Michel. (1988) 2003. *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles. 1980. *Cours sur Leibniz. Vincennes*. <http://www.le-terrier.net/deleuze/>
- . (1980-81) 2017. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- . (1983) 1994. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- . (1985) 2007. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- . 1989. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

- , y Félix Guatari. (1972) 1985. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Del Río, Joel. 2013. Alejandro Jodorowsky, *El topo* y la experimentación psicomágica. En *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 2. 1970-2000*, dirigido por Édgar Soberón Torchia. San Antonio de los Baños: EICTV.
- Descartes, René. (1642, 1647) 1977. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara.
- Domínguez Leiva, Antonio. (2004) 2013. El barroco cinematográfico. De *Caligari* al *Cyberpunk*. En *Barroco. Volumen II*, editado por Pedro Aullón de Haro, 1199-1239. Madrid: Verbum Editorial.
- D'Ors, Eugenio. (1935) 2013. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos y Alianza Editorial.
- Eco, Umberto. 1997. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Echeverría, Bolívar. 1998. *La modernidad de lo barroco*. México: Era y Universidad Nacional Autónoma de México.
- EICTV. 2013. *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 2, 1970-2010*. Soberón Torchia, E. (Dir.). San Antonio de los Baños: EICTV.
- Espinoza, Santiago, y Andrés Laguna. 2011. *Una cuestión de fe. Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. Cochabamba: Comisión de Fomento a la Cultura y Nuevo Milenio Editorial.
- Fellini, Federico. (1980) 1999. *Hacer una película*. Barcelona: Paidós.
- FNCL (Fundación del Nuevo Cine latinoamericano). 1992. *Cine latinoamericano 1896-1930*. García Meza, H. (Coord.) Caracas: Fundación del nuevo cine latinoamericano.
- Fernández García, Gerardo. 2014. *Dramaturgia. Método para escribir o analizar un guion dramatizado*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión.
- Freud, Sigmund, y Josef Breuer. (1893-1895) 1992. *Estudios sobre la histeria. Obras completas*. Tomo II. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- . (1900-1901) 1992. *La interpretación de los sueños. Obras completas. Tomo V*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- . (1917-1919) 1992. *De la historia de una neurosis infantil (el "Hombre de los lobos") y otras obras. Obras completas*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- . (1920-1922) 1992. *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y el análisis del yo y otras obras. Obras completas. Tomo XVIII.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- . (1923-1925) 1992. *El yo y el ello y otras obras. Obras completas. Tomo XIX.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gamerro, Carlos. 2011. *Ficciones barrocas.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- García, Natacha, y Eva Contreras. 2002. La sordidez como ideología. Una entrevista a Paz Alicia Garcíadiego. En Biblioteca Babad.
https://www.babab.com/no13/paz_alicia.htm.
- García Jiménez, Jesús. 1993. *Narrativa audiovisual.* Madrid: Cátedra.
- García Riera, Emilio. 1998. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997.* Zopapán, Jalisco: Ediciones Mapa Sa. de Cv.
- Gardies, René. 2014. El encuadre y el plano. En *Comprender el cine y las imágenes*, Gardies, compilado por Rene Gardies, 27-49. Buenos Aires: La marca editora.
- Gaudreault, Andre, y Francois Jost. (1990) 1995. *El relato cinematográfico.* Buenos Aires: Paidós.
- Genette, Gerard. 1966. *Figures I.* Paris: Éditions du Seuil.
- . 1969. *Figures II.* Paris: Éditions du Seuil.
- . 2004. *Metalepsis. De la figura a la ficción.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Gentile, Mónica, Rogelio Díaz y Pablo Ferreri. 2011. *Escenografía cinematográfica.* Buenos Aires: La Crujía-Cine Argentino-INCA.
- Goddard, Michael. 2013. *The cinema of Raoul Ruiz. Impossible Cartographies.* London and New York: Columbia University Press.
- Gombrich, Ernst. 1978. *Imágenes simbólicas. Estudio sobre el arte del Renacimiento.* Madrid: Alianza Editorial.
- . (1972) 1992. *Historia del arte.* Madrid: Alianza Editorial.
- Gracián, Baltasar. (1645) 2009. *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Gruzinski, Serge. (1990) 2006. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019).* México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2000. *El pensamiento mestizo.* Barcelona: Paidós.
- Gubern, Roman. (1989) 2000. *Historia del cine.* Barcelona: Lumen.
- Huizinga, Johan. (1954) 2000. *Homo ludens.* Madrid: Alianza Editorial/Emecé.

- Iglesia Católica. 1917. Código de Derecho Canónico de 1917.
http://www.vatican.va/archive/ESL0020/_P1.HTM .
- Jodorowsky, Alejandro. 1989. *Santa sangre*. México: DVD.
- Kaup, Monika. 2012. *Neobaroque in the Americas. Alternative Modernities in literature, Visual Art, and Film*. Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Keska, Monika. 2009. *Peter Greeway: Un ilustrado en la era Neobarroca. Interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. Granada: Universidad de Granada.
- King, John. 1994. *El carrete mágico. Historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Kristeva, Julia. 2008. *Thérèse mon amour*. Paris: Fayard.
- Larraín, Esteban. 2013. *La pasión de Michelangelo*. Chile: DVD.
- Leduc, Paul. 1989. *Barroco*. México. DVD.
- Leibniz, Gottfried. (1710) 1877. *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.
- Lenti, Paul. 1998. La mansión de Araucaíma. En *South American Cinema. A critical Filmography 1915-1994*, editado por Timothy Barnard, y Peter Rist, 255-256. Austin: University of Texas Press.
- León, Christian. 2005. *Cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Abya-Yala
- Lezama Lima, José. (1957) 1993. La curiosidad barroca. En *La expresión americana*, 33-56. La Habana: Letras Cubanas.
- Loiseleux, Jacques. 2008. *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. ¿Cómo se escribe con luz?* Barcelona: Paidós.
- López Santos, Miriam. 2010. *Teoría de la novela gótica*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/teoria-de-la-novela-gotica/>
- Llosa, Claudia. 2006. *Madeinusa*. Perú: DVD.
- Martin, Adrian. 2008. *¿Qué es el cine moderno?* Valdivia: Festival Internacional de Cien de Valdivia y Uqbar Editores.
- Martínez, José Luis. 2004. Prólogo. En *El filo del agua. Seis Novelas. Tomo I, de Agustín Yáñez*, 11-41. México: Alfaguara.

- Mayolo, Carlos. 1986. *La mansión de Araucaíma*. Colombia: DVD.
- McKee, Robert. 2011. *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: ALBAmínus.
- Monsiváis, Carlos. 1994. Neobarroco y cultura popular. En *Modernidad, Mestizaje cultural, ethos barroco*, compilado por Bolívar Echeverría, 299-309. México: UNAM.
- . 1994. Gabriel Figueroa: las profecías de la mirada. Prólogo a *Gabriel Figueroa: La mirada al centro*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- . 2004. Yáñez: Pueblo de mujeres enlutadas (1904-1980). *Letras libres*, 31 de agosto. <http://www.letraslibres.com/mexico/yanez-pueblo-mujeres-enlutadas-1904-1980>.
- . 2008. *El estado laico y sus malquerientes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montes, Maria Lúcia. s/f. “Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira”. En Comunidad Virtual de Antropología. http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre_o_arcaico.pdf.
- Moreno Villa, José. 1930. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*. México: Casa de España y Editorial Presencia.
- Nietzsche, Frederic. (1883-1885) 2011. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Mestas Ediciones.
- . 1888, 2008. *Ecce homo*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Núñez Jaime, Víctor. 28 de octubre de 2012. El artista total. Entrevista a Alejandro Jodorowsky. *El país*.
- . 28 de octubre de 2015. Alejandro Jodorowsky: ‘El arte te abre la jaula para mostrarte la belleza. *Diario El País*.
- Onfray, Michel. 2006. *La Sagesse tragique. Du bon usage de Nietzsche*. Paris: Librairie Générale Française, Le Livre de Poche.
- Owens, Craig. (1980) 2001. “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”. En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis, 203-235. Madrid: Akal.
- Parjinson, David. 1998. *Historia del cine*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Paz, Octavio. (1982) 2010. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Plasseraud, Emmanuel. 2007. *Cinéma et imaginaire baroque*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Puccini, Darío. 1999. *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ripstein, Arturo. 1998. *El evangelio de las maravillas*. Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=8Sy_oFe3jCw.
- Robles, Xavier. 2010. *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rocha, Gluber. 2011. *La revolución es una estética. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Romero, K. 2017. *El barroco como forma de lo político en el cine de los años ochenta de América Latina*. Ciudad de México: UNAM.
- Rousset, Jean. (1953) 2009. *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*. Barcelona: Acantilado.
- Ruffinelli, Jorge. 2010. *América Latina en 130 películas*. Santiago: Uqbar editores.
- Ruiz, Raúl. (1995, 2006) 2006. *Poéticas del cine*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- . 2000. *Combate de amor en sueños*. Portugal. DVD.
- Ruiz, Reina. 2005. *Monstruos, mujer y teatro en el barroco. Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- . (1995) 2014. *Poéticas del cine*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Sanjinés, Jorge. 1989. El plano secuencia integral. *Revista Cine Cubano*, 125: 65-73. La Habana: ICAIC.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2004. *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.
- Sarduy, Severo. (1972) 1999. El barroco y el neobarroco. En *Obra completa Tomo II*, editada por Gusavo Guerrero, y François Wahl, 1385-1404. Madrid: Colección Archivos / ALLCA XX, Universidad de París X.
- . 1974. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . (1982) 1999. La simulación. En Guerrero, G. y Wahl, F. (Edits.). *Obra completa Tomo II*, 1263-1344. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX / Université de Paris X.
- Sarris, Andrew. (1956) 1971. The American Baroque. En *Filme Culture*. London: Martin Secker and Warburg.

- Schroeder Rodríguez, Paul. 2011. La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano. *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, 37(73): 15-35.
- . 2013. Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco. *Revista Valenciana*, 12: 129-154.
- Simon, Francisco. 2013. “La pasión de Michelángelo”. En *La Fuga*, 15.
<http://www.lafuga.cl/la-pasion-de-michelangelo/612>.
- Spinoza, Baruch. (1667) 1977. *Ética y tratado teológico-político*. México: Porrúa.
- Tapié, Víctor. (1972) 1991. *Barroco y clasicismo*. Madrid: Cátedra.
- Vanoye, Francis. 1996. *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Paidós.
- Wölfflin, Heinrich. (1915) 1970. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe.