

El plano opulento

Neobarroco, religión y erotismo en el cine latinoamericano

Galo Alfredo Torres

El plano opulento: Neobarroco, religión y erotismo en el cine latinoamericano

Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / La Caracola Editores, 2024

1.ª edición, 238 pp. Vol: 15 x 21 cm

CDU: 791.4

ISBN La Caracola Editores: 978-9942-48-555-7

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador: 978-9942-641-77-9

1. Cine

El plano opulento: Neobarroco, religión y erotismo en el cine latinoamericano

© Galo Alfredo Torres

Primera edición:

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

© La Caracola Editores

Quito, noviembre de 2024

Producción editorial: Jefatura de Publicaciones, Universidad Andina Simón Bolívar

Annamari de Piérola, jefa de publicaciones

Shirma Guzmán, asistente

Patricia Mirabá, secretaria

Diseño, revisión de texto e impresión: La Caracola Editores

Diseño de la portada: Juan Fernando Villacis

Fotografía de la portada: Hikaique, en pexels

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Toledo N22-80, Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

Correo electrónico: uasb@uasb.edu.ec • <http://www.uasb.edu.ec>

La Caracola Editores

Ignacio San María E3-30 y Juan González, Edificio Metrópoli, oficina 605, Quito, Ecuador

Teléfono: 0984 25 77 81

Correo electrónico: juancarlos.arteaga@lacaracolaeditores.com • <http://www.lacaracolaeditores.com>

Impreso en Ecuador

Tiraje: 300 ejemplares

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y de esta editorial.

El texto original de este ensayo fue elaborado para la obtención del título de doctor en el Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Prohibida la reproducción de este libro, por cualquier medio, sin la previa autorización por escrito de los propietarios del *copyright*.

Galo Alfredo Torres

El plano opulento

Neobarroco, religión y erotismo
en el cine latinoamericano



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



la caracola
EDITORES

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

Agradecimientos

Esto decía en la tesis doctoral y lo reitero ahora en la versión libro. 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. Más todavía en el mundo del Barroco, donde «yo» siempre es otros. Pero en este coro resulta urgente subrayar ciertos nombres para agradecer y homenajear. Siempre a Fernando Balseca, por su efectiva conducción desde la sala de máquinas y la proa del programa de doctorado. A Santiago Cevallos González, barroco mayor, maestro y amigo eterno, por sus pacientes, dedicadas y rigurosas lecturas del manuscrito. A Gloria Riera Rodríguez, aguda lectora y apoyo ético, que sacudió y limpió el texto.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	15
El neobarroco se encuentra con el cine	15
Plano y cuerpo opulentos	29
Variaciones del cine neobarroco: lo llano y lo lleno.....	30
CAPÍTULO PRIMERO	
NEOBARROCO LLANO DE PRIMER GRADO:	
CLÁSICOS Y NEOBARROCOS	37
<i>La pasión de Michelangelo</i> (2013), un neobarroco de primer grado.....	37
<i>Madeinusa</i> : un neobarroco festivo en los Andes	47
CAPÍTULO SEGUNDO	
NEOBARROCO LLANO: MODERNOS Y NEOBARROCOS	61
Cine moderno y neobarroco	61
<i>La mansión de Araucaíma</i> (1986) y el neobarroco tropical	62
<i>Santa sangre</i> (1989): neobarroco y triángulo edípico	79
<i>Yo, la peor de todas</i> (1989) y el neobarroco conventual	98
<i>El evangelio de las maravillas</i> (1998): el neobarroco <i>kitsch</i>	116
CAPÍTULO TERCERO	
EL CINE NEOBARROCO LLENO	135
Cine y mundos posibles	135
<i>Deseos</i> (1977): un laberinto neobarroco de pasiones.....	139

<i>Barroco</i> (1989): todos los tiempos posibles.....	159
<i>Combat d'amour en songe</i> (2000) o el neobarroco de los sueños.....	181
<i>Blak Mama</i> (2010): el neobarroco popular y festivo.....	201
CONCLUSIONES	219
REFERENCIAS.....	227

Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir,
erotismo en tanto actividad puramente lúdica.

SEVERO SARDUY (1974)

INTRODUCCIÓN

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 indoa-mericano— han caminado 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 método de narración espectacularmente retorcido»), 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, cuando fue atacada por «su estructura indebidamente complicada», su «técnica que llama la atención sobre sí misma» y «la superficialidad de sus contenidos».¹ 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

1 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). Nuestra traducción; en adelante, todas las traducciones del inglés, francés y portugués serán nuestras.

que «*Ciudadano Kane* parecía adelantado a su tiempo».² Lo apuntado por Sarris nos compete ya que 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.

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 imaginaire baroque* (essai d'approximation à propos d'Orson Welles). En 1972, en Francia, Pierre Petit publica el libro *Cinéma et mort: Esquisse d'un baroque cinématographique*, donde sostiene 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 (1972).

De los 70, tenemos noticias de Glauber Rocha y su ensayo/manifiesto titulado «*Eztétyka del sueño*», de 1971, donde el realizador brasileño abandona los postulados marxistas de su inicial «Estética del hambre», de 1965 (cuando fungía de figura nuclear del *Cinema novo*). En ese 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 *estética del sueño*, uno de cuyos referentes sustanciales es la obra de Borges. Estaríamos, entonces, ante un arte revolucionario

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

que ya no solo es 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, 137-40). 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.

De 1972 es el ensayo «El barroco y el neobarroco», de Severo Sarduy, en el que filia 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 50 y 70, y a Glauber Rocha en tanto pilar del *Cinema novo* (versión brasileña del Nuevo Cine Latinoamericano de los 60 y 70), 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 memo-

ria» ([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 de lo que llamaremos *cuerpo opulento: dos opuestos que convergen*.

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 de *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 del espejo.³ Para Deleuze, 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, clarooscuro, etc.), todas ellas relacionadas con la metalepsis (metadiégesis dentro de la diégesis) indicada por Genette (2004) para la narración barroca. En segundo término, dentro de las variantes de la imagen-cristal o «descripción cristalina» hallamos los escenarios y la escenografía, verdaderas «jaulas de vidrio» o «imágenes cristalinas de un mundo aristocrático» y su sistema de adorno (Deleuze [1985] 2007, 116-130). En tercer término y coincidiendo con Sarris, Deleuze usa el concepto de *capas de*

3 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 significante 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.

pasado para aludir a las bifurcaciones de tiempo subjetivo (*flashbacks*) que Welles emplea en *Ciudadano Kane* (1941), película en que también hay variantes de la imagen-cristal y del sistema de adorno. En cuarto y último lugar, emplea el concepto de *incomposibilidad* para caracterizar a *El año pasado en Marienbad* (1961), 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 o tiempos que convergen en un mismo mundo o tiempo. Estos son los argumentos que nos autorizan a emplear la noción de cine neobarroco, a partir de los aportes de Deleuze.

La tesis deleuziana plantea que el cine moderno, que nace tras la Segunda Guerra Mundial, es un cine de la descripción (objetiva) y del tiempo subjetivo, de la descripción cristalina y de la imagen-tiempo, que multiplican las diégesis (por bifurcación o duplicación); distinto del cine clásico de preguerra y de diégesis única, cuyo rasgo principal era el de ser un cine del movimiento y de la imagen-acción (y que Deleuze lo estudia detalladamente en *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*, de 1983) antes que de las descripciones. Así, la descripción incrementada por imágenes ópticas y sonoras puras forma un circuito que puede asociarse con imágenes-tiempo, dando lugar a que el relato se bifurque por vía del *flashback*; el modelo es *Ciudadano Kane*, con sus seis vueltas atrás en el tiempo. Añadamos que el *flashback* (en Mankiewicz, por ejemplo) 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 perturbar la comprensión del espectador: un acercamiento de cámara al rostro (*zoom in*) del personaje que sueña o recuerda funciona como «asignación» del sueño o del 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),⁴ Deleuze distingue un grupo muy particular: aquellas obras que, además de operar con el gran 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) que duplican esos objetos o a la diégesis: «Una imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo»; la imagen actual (real) y su virtual (reflejo) son como un original y su 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, libro, pintura, teatro, circo o cine dentro del cine.

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 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*, en que las escenas del periodista investigador constituyen el tiempo objetivo del punto fijo (en presente) ([1985]

4 Dentro del que estaría también el Nuevo Cine Latinoamericano de los 60 y 70, que Deleuze comenta en el apartado 3 del capítulo 8 de *La imagen-tiempo*, dentro de lo que llama *cine político moderno*.

2007). Pero habría un segundo caso, llamado *simultaneidad de puntas de presente*, en el que aparece el concepto de *incomposibilidad*; 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 de *El tiempo recobrado* (1999), de Raúl Ruiz, y el filme modelo es *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais.

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 se cruzan mundos diferentes o tiempos subjetivos de varios personajes, mundos y tiempos que 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 mundos y tiempos donde el espectador se pierde fácilmente: el tiempo terrible, inexplicable. Notemos que Deleuze toma la noción de *incomposibilidad* 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 de *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).

Deleuze, sin nunca usar el sintagma «cine neobarroco», cita tanto a Cervantes como 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 exposición 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 siglo 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 desplegamiento 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, 177-8). 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.

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.

Si nosotros vamos a definir el cine neobarroco y su plano opulento como un complejo de sistema de adorno, duplicaciones de imagen-cristal, bifurcaciones de tiempo subjetivo e imposibilidad, según el orden de la historia contada (drama) y del discurso (dramaturgia), así como los espacios arquitectónicos (escenografía), pictóricos (color e iluminación) y filmicos (planificación y montaje); Deleuze, en su estudio, no refiere textualmente un cine neobarroco, pero deja suficientes sugerencias como para trasladar sus categorías a nuestra definición. Igualmente, como veremos, Richard Bégin, en *Baroque cinématographique* (2009), o Emmanuel Plasseraud, en *Cinéma et imaginaire baroque* (2007), llevan al cine varios elementos de la teoría deleuziana antes indicada, pero bajo el nombre de *cine barroco*, e incluyen a un cineasta latinoamericano, Raúl Ruiz.⁵

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

5 Si pensamos que Raúl 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.

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». ⁶

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 Ophüls; la nueva generación del cine barroco deja de ser norteamericana y se abre a otras latitudes: en esa lista están Raúl Ruiz y Alejandro Jodorowsky. En lo tocante al análisis filmico 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*. El procedimiento que 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 las obras solo cumplen con alguna de esas marcas o caracteres. Luego, para Plasseraud, en la práctica, no hay una película que contenga todos los componentes, sino 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

6 En el original francés: «Plusieurs cinéastes comme Ruiz, Fellini, Has, Kusturica ou encore Greenaway ont pu d'ailleurs témoigner de leur sentiment de proximité avec l'art du XVII siècle» (2007, 29).

neobarroco ideal (adorno, cristal, tiempo subjetivo y varios mundos/tiempos).

Respecto a la teoría latinoamericana sobre 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 tándems 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. Probablemente, el caso más logrado de ello suponga la puesta en escena y la fotografía de *Maclovía* (1948), donde 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.

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. Señala todo un clima general de mil sensibilidades, estallidos y horror al vacío, y 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» (1994a, 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 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, y 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 del neobarroco cinematográfico europeo.

Muy al contrario, los realizadores latinoamericanos ausentes en Monsiváis sí se incluyen en el fundacional ensayo de Paul Schroeder Rodríguez, «La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano» (2011). En este estudio capital para el cine neobarroco, el autor postula como tesis nodal que, durante el período inaugural del Nuevo Cine Latinoamericano, posrevolución cubana y de la década del 60, los directores y las películas habrían configurado una primera fase de corte militante, neorrealista y documental, no exenta de gestos experimentales. Pero esos mismos directores, llegados los años 70 y 80, habrían evolucionado hacia un estilismo formalista que califica justamente como metaficción neobarroca en los 70 y 80 (2011). Esto habría ocurrido porque su nunca olvidado 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 mostró en escenografías recargadas, una rica paleta de colores, la proliferación de personajes, una teatralidad operática, una intertextualidad paródica y un «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 metaficcionales del cine dentro del cine, propios de la estética barroca, sin nunca perder su carácter comprometido, crítico, marxista y revolucionario. El ensayo enfatiza en 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, *Frida, naturaleza viva* (1983), de Paul Leduc, es fragmentada por la imagen-tiempo y tiene claras alusiones de una alegoría política. No 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 ciertas coincidencias 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.

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 enfoque va por vía de la adaptación cinematográfica, que no solo el cine latinoamericano, sino también el europeo, ha hecho de las «ficciones barrocas más puras» de Borges, Cortázar, Bioy Casares. Luego de señalar la decisiva influencia de *La invención de Morel* en la película francesa *El año pasado en Marienbad*, de Alain 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» (2011, 68).

Para marcar la diferencia entre tiempo objetivo (narración) y tiempo subjetivo (personaje), 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 marcador o punto fijo, ya sea de un narrador o de un tiempo objetivo (en presente), que señale al personaje que vio, soñó, recordó o alucinó, y posibilite así asignar las imágenes subjetivas a ese personaje.

Respecto del 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 equivale 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 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 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.

Plano y cuerpo opulentos

El pliegue de lo que vamos a llamar *cuerpo opulento* reaparece y actúa como el hilo conductor de las obras de nuestro corpus de películas neobarrocas (plano opulento). Como hemos anticipado, Gamerro elabora una lista bastante exhaustiva de posibles *pliegues* en tanto intercambios o mezclas de polos opuestos «de los que la realidad se compo-

ne» (2011, 18). Pero en esa lista no aparece una de las oposiciones 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, y 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. En las películas, las celdas, sacristías, criptas, iglesia, teatro, gabinete de lectura o grabados del Barroco 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.

Variaciones del cine neobarroco: lo llano y lo lleno

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», diver-

sidad 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» o voluntad estética de juego (Ávila 1971), o de la «superabundancia y el desperdicio» (Sarduy 1974, 100) o el *horror vacui* como «saturación sin límites [...] proliferación ahogante» (Sarduy [1982] 1999: 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 de Cervantes la segunda. 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 González, quien en su libro *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, distingue tres formas del Barroco escrito: Barroco manifiesto, Barroco como manifestación y Barroco latente (2012, 29), cada uno con sus rasgos, autores y sus campos de expan-

sión. El autor adhiere a la tesis de que el neobarroco es, finalmente, un campo inestable y susceptible de clasificaciones o subdivisiones.

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 y Echeverría puede aplicarse a nuestro corpus, sobre la base de la relación (tensa/armónica) entre el clasicismo, la modernidad cinematográfica y el estilo neobarroco.⁷ 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 Echeverría 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)⁸ 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 a. n. e.). 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,

7 Esta relación (tensa/armónica) entre 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).

8 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.

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, desenlace (2014, 78),⁹ o, en otros términos, linealidad narrativa con unidad de acción, lugar y tiempo.

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 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 logran insertar en la dramática y la dramaturgia de una película de base aristotélica ciertos procedimientos neobarrocos, o sea, sobre una base realista y continua 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, neobarroco *llano de segundo grado*, incluiría películas de formato moderno o bifurcaciones de tiempo-subjetivo sobre el que se inserta el sistema de adorno y la duplicación de imagen-cristal (metalepsis), con sus variantes (espejo, claroscuro, metacine, teatro dentro del cine, escenarios ceremoniales, adornos y teatralidad, y sus efectos de indiscernibilidad); aquí ubicaremos *La*

9 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 un montaje narrativo de plano-contraplano, que garantiza la continuidad de las acciones en el espacio y en el tiempo (Gardies 2014, 55).

mansión de Araucaíma, Santa sangre, Yo, la peor de todas y El evangelio de las maravillas.

Diferente es el neobarroco *lleno* o de *tercer 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 (metalepsis), sino también con los de una exacerbación del tiempo subjetivo (recuerdos y sueños), y se suma la *incomposibilidad* de mundos/tiempos, que convergen en una película, una escena o, lo más extremo, en un plano. *Deseos, Barroco, Combate de amor en sueños y Blak Mama* exhibirían ese neobarroco cinematográfico lleno, 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 de mundos/tiempos.

Por consiguiente, el esquema general de características dramáticas (historia), dramáticas y visuales (discurso) de lo que sería una película del cine neobarroco o plano opulento (de primero, segundo o tercer grado), es el siguiente:

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 metadieéticas (*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/reli-

gión; 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*. Montaje fragmentario o discontinuo.