



El champús de *Blak Mama*: reflexiones sobre el neobarroco en el Ecuador andino

Lizardo Herrera
Whittier College
California - USA

Resumen:

Este ensayo analiza la estética neobarroca de la película ecuatoriana *Blak Mama* (2009), la cual se muestra como una concatenación de imágenes y personajes sin una línea narrativa convencional o de crecimiento personal. Gracias al multiperspectivismo y el travestismo neobarrocos, el filme juega provocadoramente con las formas y retuerce o distorsiona el sentido original de las imágenes, prácticas o palabras. *Blak Mama*, de este modo, consiste en una mezcolanza en donde se acumulan desde referencias a la filosofía nietzscheana hasta elementos de la cultura popular pasando por el cine latinoamericano o el Western, entre muchísimas más. Esta mezcolanza hace que la película retome la imagen de la bebida tradicional andina del champús (mezcla de varios ingredientes) para reflexionar sobre la identidad contemporánea del Ecuador. Si embargo, esta celebración del champús cultural le lleva a *Blak Mama* a desentenderse de las asimetrías que existen en los intercambios o transformaciones



culturales al plantear el mestizaje como su desenlace natural privilegiando así lo que identifico como una visión elitista del mismo.

Abstract:

This essay studies the neobaroque aesthetics of the Ecuadorian film *Blak Mama* (2009), which presents itself as a chain of images and characters that follow neither a conventional narrative line nor a Bildungsroman. Through the film's neobaroque multi-perspectivism and travestism, the film plays with forms, images, and social practices distorting their original meaning. Thus *Blak Mama* becomes a playful mixture that brings together elements that go from the Nietzschean philosophy to Ecuadorian popular culture, passing through Ecuadorian film, the American Western, among many other pieces. By mixing all these elements, *Blak Mama* uses the image of the Ecuadorian traditional drink, champús (a blend of different ingredients), in order to portray Ecuadorian contemporary identity. This celebration of mestizaje implies a disregard of important social asymmetries when it idealizes this as the natural end of cultural transformations. I argue that this idealization forces the movie along an elitist course of mestizaje.

En el inicio de *Blak Mama* (2009), largometraje ecuatoriano de Miguel Alvear y Patricio Andrade, luego de introducir a Capi Luna y

Ángel Exterminador, el narrador dice lo siguiente: “Aquí arriba lo que sea que hay o lo que podría ser simplemente es murmullo, apariencia, ondulación. Abajo, en cambio, a pesar de que mucho existe, dicen que vivir sólo es soñar”. Estamos, de este modo, ante una división entre un arriba en donde se encuentran las galaxias, los astros y los planetas, un ámbito inmenso e infinito que desconocemos frente a un abajo en donde los seres humanos sueñan mientras viven. Lo que es y lo que podría ser es apariencia en el espacio exterior, mientras que en la tierra es sueño, es decir, una ilusión. En tanto la realidad es mera apariencia, el lenguaje carece de soporte en el mundo natural, tan sólo nos remite a sueños, imágenes, de algo que bien hasta podría no ser; por eso, propiamente no tiene contenido, sino que es una cadena infinita que se compone de un continuo de apariencias que se refieren a nada más que a otras apariencias.

La película es también una parodia de una de las fiestas anuales más importantes del Ecuador, la Mama Negra en Latacunga. Los personajes de Blak, Capi Luna, Ángel Exterminador se derivan de los de la Mama Negra, el Capitán y el Ángel de la Estrella respectivamente. La fiesta en general tiene como patrona a la Virgen de la Merced que en la cinta adquiere el rol de Virgin Wolf. Cada uno de estos personajes, por tanto, consiste en una imagen, una apariencia, que remite a otro personaje, cuyo lugar se encuentra en

el desfile latacungueño. El festejo de la Mama Negra en *Blak Mama*, además, es convertido en un rito de paso, “La puerta del perdón”, un remedo heterodoxo de la celebración popular en el que los recicladores, Blak, Bámbola e I don Dance están por iniciarse. Ellos salen de Quito hacia Latacunga, lugar en donde cruzan al “otro lado” por la famosa puerta, una experiencia delirante y absurda en honor a Virgin Wolf y en la que Capi Luna y Ángel Exterminador son los guías espirituales o lazarillos.

La lógica de este largometraje, por otra parte, se asemeja a la bebida tradicional del champús, una mezcla de productos de diversa procedencia como la harina de maíz, la panela, las hojas de limón, el clavo de olor, la canela o frutas como la naranjilla o la piña y que en el Ecuador, se bebe en celebraciones religiosas como el Corpus Christi ¹. La película recupera la idea de la mezcla presentándose a sí misma como una mezcolanza indiscriminada, desordenada y juguetona de diferentes objetos, tradiciones o géneros culturales. El fondo, por ejemplo, está dominado por los volcanes Pichincha y Cotopaxi, es decir, predomina el paisaje andino, pero por allí aparece un cuadro insignificante y burdo en el que leemos “paisaje suizo”; en lo que a la banda sonora se refiere, escuchamos desde música clásica y electrónica hasta bandas de pueblo, es decir, ritmos tradicionales, académicos y contemporáneos conviven o se fusionan entre sí;

vemos vestidos indígenas y coloniales, disfraces, imágenes de la industria cultural como un Ninja, Pacman o la Barbie o de la simbólica del poder como la banda presidencial; hay un sin número de referencias a la filosofía nietzscheana, a cuentos de hadas como *La bella durmiente* o *La caperucita roja*, a la cultura posmoderna, al cine ecuatoriano o latinoamericano, al Western, al teatro, a la danza, a la cultura masas, a la religiosidad popular, etc. *Blak Mama*, para resumir, tiene una estética kitsch que satura el espacio acumulando incontrolablemente un sinnúmero de imágenes heterogéneas.

***Blak Mama* y el barroco**

¿Qué une las palabras iniciales del narrador con la parodia de la Mama Negra y la imagen del champús? Mi tesis es que la estética barroca funciona como el nexo articulador entre estas instancias. Primero, desde un punto de vista formal, es una propuesta artística en donde la imaginación intenta hacer real lo posible, o sea, el lenguaje no tiene un referente en la naturaleza, sino que se refiere a sí mismo transformándose en el ámbito de las posibilidades. Segundo, la cultura barroca está directamente vinculada con un proyecto colonial en donde el uso de la imagen religiosa favoreció la emergencia de un sincretismo religioso en el "Nuevo Mundo", en particular, en la región andina si nos remitimos al contexto geográfico de *Blak Mama*. Esto significa que los milagros, las celebraciones

católicas y, especialmente, las imágenes religiosas del siglo XVII fueron un elemento clave para la construcción de una nueva hegemonía colonial cuya meta era unificar una sociedad en la que los imaginarios se asemejaban a un champús en tanto eran extremadamente dispersos y diversos.

Pero antes de hacer un análisis detallado del barroco, reconstruyamos la línea narrativa de la película. La introducción es una animación del espacio exterior, allí aparecen Capi Luna y Ángel Exterminador, quienes descienden a la tierra para cumplir su labor de lazarillos. Poco después vemos a los recicladores haciendo su trabajo, Blak paga por un armario que mandó a hacer y por la noche, los tres tienen una premonición que marcará el inicio de su viaje hacia el otro lado. Un triángulo amoroso se desata al día siguiente, la coqueta Bámola se desencanta de su prometido Blak enamorándose de I don, pero éste la rechaza. Más tarde, los recicladores se dirigen a Latacunga para asistir al ritual de "La puerta del perdón" que se divide en cuatro partes: "Las ofrendas", aquí los personajes se encomiendan a Virgin Wolf, la diosa de lo que no se ve y no tiene cuerpo; en "La Bachata del Amor", Capi mata a Ángel y es maldecido por Virgin perdiendo así su inmortalidad; "La Toma de la Plaza", donde los personajes se pelean, se despellejan, se travisten; finalmente, en "Las Danzas Taquis", Virgin aparece como una *stripper* que enseña a bailar al resto, I don y Capi mantienen una intensa

relación erótica, Bámbola e I don hacen el amor, luego Virgin castra a Capi y esté último se inmola en el fuego convirtiéndose en chancho hornado ². “El gran retorno” es el gran final, los recicladores vuelven a Quito transformados, el amor entre I don y Bámbola ha florecido, Blak se da cuenta de ello, bota el armario por una quebrada y, en su orgullo herido, se transforma en Zaratustra, el chamán, quien revive a una muñeca-bailarina profesional, Bámbola, que perdió su energía vital al desencantarse del bailarín I don. Zaratustra, por último, se introduce en el cráter de un volcán prometiendo regresar una vez que todos hayan renegado de él.

E. H. Gombrich, en su *Historia del Arte*, sostiene que el barroco surgió en un ambiente de intenso fervor religioso y como resultado de la Contrarreforma católica. Ante la iconoclasia reformista, el catolicismo “descubrió que el arte podía servir a la religión de un modo que iba más allá de la sencilla tarea... de enseñar a la gente que no sabía leer. También podía ayudar a persuadir y a convertir a aquellos que, acaso, habían leído demasiado. Arquitectos, pintores, escultores eran llamados para que transformaran las iglesias en grandes representaciones cuyo esplendor y aspecto casi obligaban a tomar una determinación” (437). La imagen barroca, por tanto, más que un instrumento didáctico, fue el medio a través del cual se llevó a cabo el gran espectáculo del catolicismo contrarreformista, pues no

se trataba tanto de difundir los principios teológicos como de demostrar la magnificencia de una Iglesia que pretendía consolidarse y expandir su poder a nivel global.

Desde el punto de vista de la religiosidad, la función de las imágenes barrocas era estimular el sentimiento religioso por lo que ellas, según Giulio Carlo Argan, en *Renacimiento y barroco*, se constituyeron en sí mismas en un vehículo de salvación religiosa. En otras palabras, no estamos ante un arte que propone un conocimiento objetivo o histórico del mundo ni tampoco ante una copia exacta de la naturaleza, sino ante un flujo incesante de imágenes que pone la imaginación al servicio de la salvación llevándola así hacia los extremos en tanto tiene como meta traducir lo posible (la salvación) a la realidad para que ese algo que no es real y sólo una posibilidad se transforme en real.

Si profundizamos un poco más en la noción de imaginación de Argan, podemos entender mejor la frase: "lo que hay o lo que podría ser simplemente es murmullo, apariencia, ondulación". Primero, en la medida en que la alegoría es la figura dominante del lenguaje del barroco, su propósito no es representar una realidad exterior. Se trata de una forma de conocimiento que es consciente de que no puede acceder ni conocer la verdad revelada, que sabe que sólo puede recrearla a partir de la imaginación y que además, como lo señala Walter Benjamin, en *El origen del drama barroco alemán*, está

al tanto de su fugacidad. Las imágenes barrocas, entonces, no tienen una base de significado estable, sino uno variable y múltiple que cambia instantáneamente; se suceden como en un *mise en abyme* que nos lleva de un significado a otro de forma vertiginosa en un proceso sin fin y en el que cada cosa puede significar cualquier otra. Segundo, la mimesis barroca propiamente no copia lo natural, sino que al imaginar una posibilidad, lo reconstruye. La función del arte barroco, entonces, no es “la de investigar ni la de manifestar lo real, sino superar el límite de lo real, pasar de lo particular a lo universal. Por ello, la imaginación, como proceso hacia lo universal lleva siempre hacia la salvación, hacia Dios: incluso cuando el objeto de la imaginación es... pagano o profano” (Argan 274).

La cultura barroca parte de un esfuerzo por conquistar el espacio, por saturarlo con esas imágenes que se obtienen de la imaginación. “Si la imaginación [en la obra de Annibale Carracci] permite sentir esa unidad y totalidad de lo real que la experiencia directa no puede darnos, la imaginación es la fuente del sentimiento: sentimiento de la naturaleza, sentimiento de la historia, sentimiento religioso” (274-75). Al analizar la obra de Bernini, Argan sostiene que lo más importante en el barroco es el valor de la imagen como apariencia, es decir, “la ausencia en ella de significado real, su posibilidad de cargarse de significaciones diversas, alegóricas” (310). “La antítesis entre la realidad y la imaginación ya no tiene razón de

ser; la imagen sustituye por completo y anula la realidad y entonces la realidad deja de ser un problema” (311), ahora se la observa con curiosidad, no con temor.

Es importante, además, destacar que en el arte de este período, el círculo pierde su lugar de privilegio frente a la elipse, cuya ondulación o curvatura rompe con el punto de perspectiva único abriéndonos a la experiencia del multiperspectivismo. Gilles Deleuze, en *El Pliegue*, sostiene que la concepción barroca no es “la variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto” (31) o, si se prefiere, “el perspectivismo como verdad de la relatividad (y no la relatividad de lo verdadero)” (33), en pocas palabras, la diferencia en su máxima expresión. Esto significa que el punto de perspectiva en el barroco no es fijo ni estable, sino que está dado por el punto de inflexión de la curvatura. El sujeto, entonces, según el filósofo, se constituye en tal en la medida en que mira un objeto, último que de ningún modo puede ser considerado como una esencia debido a que forma parte de una línea de movimiento puro.

Deleuze, además, entiende que el barroco funciona como un pliegue que une a dos pisos: uno bajo, el de la materia, y otro alto, el del alma. El nivel inferior o la exterioridad está lleno de ventanas, mientras que el superior o interioridad consiste en una cámara cerrada. Este pliegue, sin embargo, no da lugar al vacío, sino que se

ubica en el límite de dos mundos llenos, “se dispersa en los dos lados: el pliegue se diferencia en pliegues que se insinúan en el interior y que se desbordan en el exterior, articulándose así como lo alto y lo bajo” (51). El barroco, entonces, es una multiplicidad de pliegues que no coincide con el Espíritu Universal, pues la singularidad/unidad no está en la materia, sino en la mónada y dado el carácter autónomo de esta última, su funcionamiento nada tiene que ver con la representación de la naturaleza porque cada una de ellas contiene lo infinito sin necesidad de abrirse a lo exterior ni conectarse con las demás. “Se va, pues, del mundo al sujeto, al precio de una torsión que hace que el mundo no exista actualmente más que en los sujetos, pero también que los sujetos se refieran todos a ese mundo como la virtualidad que ellos actualizan. [...] Esta torsión constituye el pliegue del mundo y del alma. Y da a la expresión su rasgo fundamental: el alma es la expresión del mundo (actualidad), pero porque el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad). Así, pues, Dios, **sólo crea almas expresivas** porque crea el mundo que ellas expresan al incluirlo: de la inflexión a la inclusión” (Deleuze 39, énfasis mío).

Retomemos otra vez la primera parte de la frase inicial: “Aquí arriba lo que sea que hay o lo que podría ser simplemente es murmullo, apariencia, ondulación”. El piso alto, en este caso, no está en el espacio exterior como lo muestra la animación, sino en la

imaginación, en ese murmullo imperceptible, que actualiza la materia al transformar en realidad lo que antes sólo era una posibilidad; la materia o la planta baja tampoco coincide con el mundo o la naturaleza, sino que es aquello que el narrador define como “lo que sea que hay o lo que podría ser”, algo que bien puede ser actualizado o bien no; o sea, el piso inferior o la materia es el ámbito de las apariencias creadas y por crear. El resto de la frase, “Abajo, en cambio, a pesar de que mucho existe dicen que vivir es sólo soñar”, nos indica que la acción de la película no guarda relación con lo natural porque a pesar de que allí existe mucho, ese exceso de existencia no es más que una ilusión, lo importante está en el acto de soñar que en tanto vida se convierte en la imaginación o la capacidad de crear. El filme, por tanto, es una manera de imaginar que actualiza lo virtual o da forma a esa materia no en tanto el ámbito de lo que mucho existe, sino del de lo que sea que hay o de lo que podría ser.

Esto no significa, sin embargo, que en *Blak Mama* hay un sujeto centrado, un dios o un plan maestro desde el que se origina todo, eso sería reafirmar la perspectiva única del círculo negando así el sentido de la palabra ondulación que utiliza el narrador. El piso alto, el sujeto, en tanto está al frente de una variación infinita de apariencias, sólo puede imaginar y ser en relación con esta variación. Aunque la cámara cerrada o la mónada, la acción de soñar en la película, es autónoma y la materia, el ámbito de las posibilidades, es

independiente de ella, esto no quiere decir que ambas instancias se encuentran separadas. Cualquier variación en la segunda implica surgimiento de una nueva mónada, proceso que en *Blak Mama* se hace evidente en el continuo reciclaje de personajes que explicaré más adelante. En otras palabras, el barroco consiste en el surgimiento incesante de almas expresivas, mónadas, en tanto éstas sólo tienen ante sí una línea de puro movimiento.

Pero no estamos hablando de almas o sujetos aislados, sino que cada pliegue de las imágenes o apariencias de *Blak Mama* implica un nuevo pliegue que se ubica en el límite entre el arriba y el abajo, en ninguno de los dos ámbitos por separado. Aquello que se insinúa en el piso alto se desborda por el inferior con el consiguiente surgimiento de un nuevo punto de vista; es decir, en el filme, un personaje se pliega, despliega y repliega en otro hasta el infinito. La ondulación a la que se refiere el narrador, por tanto, envuelve diferentes puntos de vista que, en este caso, consiste en una cadena infinita de personajes. La elipse o la curvatura, entonces, funciona como el elemento articulador de una línea de variación –tal como sucede con el lenguaje en relación con las apariencias- que permite incluir en una sola multiplicidad, cuyo título es *Blak Mama*, esa gran cantidad de imágenes o personajes que se dispersan por el espacio evitando así el peligro de la fragmentación o el aislamiento absoluto que nos llevan al vacío.



Esto quiere decir que lo que el sujeto barroco tiene ante sí no es la naturaleza, sino un continuo de apariencias y en tanto él mismo se recrea en relación con estas apariencias, no es descabellado sostener que también es una apariencia. Estamos ante una lógica de espejos en donde el sujeto al proyectarse sobre la materia la actualiza, pero al hacerlo a su vez se transforma a sí mismo y en la medida en que cada reflejo está inserto en una línea de variación, cada uno de ellos es tan sólo imagen, una apariencia de otra apariencia. Los recicladores de *Blak Mama* nos muestran este proceso en sus dos extremos: primero, como sujetos son apariencias que se reconstruyen, se reciclan permanentemente en función de los cambiantes escenarios en los que se desenvuelven; pero, luego, en tanto de cada personaje nace uno nuevo, y otro, y otro en un proceso sin fin, ellos se transforman en la materia o virtualidad que el sujeto tiene enfrente y que actualiza. Bámbola se convierte en la priosta, la Barbie o la sacerdotisa diabólica; I don aparece como DJ, Ninja, Urcuyaya, policía o travesti; por último, Blak es el Illimani, la Mama Negra o Zaratustra, el chamán. En cada uno de estos reciclajes tenemos un pliegue, una torsión, una mónada que no guarda relación con la que le antecede ni con la que le sigue. Bámbola Barbie, por ejemplo, nada tiene que ver con Bámbola sacerdotisa ni I don DJ con I don travesti; es decir, estamos ante un flujo vertiginoso de transformaciones que tiene su base en una lógica de espejos que no



reflejan la realidad, sino únicamente la apariencia o la imagen del espejo que está en frente y que paradójicamente es el reflejo del mismo espejo. Cada imagen especular, sin embargo, a pesar de que se refiere a un mismo sujeto o se plantea como la repetición de lo mismo, se recicla en una imagen diferente trayendo consigo transformaciones radicales. Los personajes de *Blak Mama*, en este sentido, son una línea de variación infinita, una multiplicidad, una caja china o caja de pandora si se quiere, que esconde muchos otros en su interior ³.

El Ángel de la Estrella, por ejemplo, se deriva del Arcángel Gabriel, Ángel Exterminador en tanto recrea al de la Estrella a su vez se corresponde con el divino y es un mensajero, mas siguiendo la lógica barroca da sus mensajes a través de un espejo que es una distorsión de aquél del cuento de *Blancanieves*. Cuando Bámbola llora porque se cree fea, Ángel la llama, pero en vez de informarle que hay otra mujer más bella o fea que ella, le dice: "Vos mismo eres", un gesto bastante ridículo porque poco después ella cambia de apariencia mutando en otro personaje cuando se prepara para su boda con Blak al frente del mismo espejo. Es decir, estamos ante un "Vos mismo eres" cuyo primer significado es una Bámbola fea y desgreñada a la que se le cae el pelo, pero en tanto este sujeto se transforma y cambia su apariencia constantemente, sabemos que

“Vos mismo eres” es una apariencia de otra apariencia que inmediatamente será la apariencia de otra apariencia y así sucesivamente. Lo único que une a esta cadena de apariencias es la palabra Bámbola -una curvatura- que no sabemos quién mismo es o a qué se dedica.

En Latacunga, mientras desfila, la Mama Negra sostiene en su mano una pequeña muñeca que utiliza el mismo vestuario y tiene el mismo color de piel de quien la carga. En la iconografía católica la Virgen de la Merced lleva en brazos al Niño Jesús, quien generalmente utiliza las mismas ropas que su madre. La Mama Negra, entonces, es una imagen especular de la Virgen tal como la muñeca de lo es del pequeño Jesús, pero lo relevante está en el hecho de que en la fiesta tradicional la imagen del niño -la muñeca- en tanto es idéntica a su madre se transforma en una imagen especular de la misma Mama Negra; es decir, estamos ante un *mise en abyme* de imágenes especulares que nos lleva de una imagen a otra hasta el infinito. En tanto en el barroco, la subjetividad no es centrada ni fija, sino que su multiperspectivismo hace que el sujeto se constituya en función de una línea de movimiento puro y que él mismo se transforme en apariencia, *Blak Mama* refleja el *mise en abyme* de imágenes especulares con sus respectivas mutaciones tal como sucede en la fiesta tradicional. La muñeca negra de la celebración, de este modo, se convierte en una rubia que vemos en

varios momentos y en tallas diferentes. Bámbola, además, es Barbie o una muñeca bailarina y en tanto tiene una conexión directa con Blak, su personaje en realidad es una imagen especular de aquélla que sujeta la Mama Negra.

La dualidad de Bámbola como personaje y como muñeca nos sirve para entender cómo se constituye la subjetividad barroca que a diferencia del *cogito ergo sum* cartesiano, es una cadena infinita de pliegues en el tránsito de una apariencia a otra. Cuando Bámbola se queja ante el espejo, una muñeca ridícula, su imagen especular en el espejo más amplio del barroco, le dice, “eres linda”, contradiciendo a Ángel Exterminador. Asimismo, cuando I don despeluca una muñeca, vemos a Bámbola llorar ante el espejo de Ángel porque se le cae el pelo; luego, Blak mantiene una relación erótica con una muñeca gigante en las “Danzas Taquis” y cuando fue abandonado por Bámbola, mirando hacia abajo entre las piernas abiertas de otra muñeca dice la típica frase, “Me quiere o no me quiere”. Es decir, la subjetividad barroca no es una narrativa de crecimiento personal, sino una de constantes mutaciones debido a que está inmersa en escenarios cambiantes e impredecibles. Los personajes, de este modo, no se construyen a partir de una reflexión sosegada o de desarrollo, sino como un juego de máscaras, una cáscara como diría Alvear,⁴ en donde en el instante en el que desenmascaramos o

pelamos una, aparece otra y así hasta el infinito. *Blak Mama*, si se me permite la imagen, se asemeja a una cebolla porque se compone de diferentes capas o niveles, pero sus capas no están aisladas, sino que todas ellas forman una unidad que en la cosmovisión barroca se constituye en una multiplicidad.

El travestismo: una lectura neobarroca de la trasgresión.

En la división del arriba y el abajo, la película da un paso más al presentarnos una especie de inframundo. Cuando Capi Luna desciende a la tierra pasa por un lugar subterráneo y lúgubre en donde predomina la prostitución, el consumo de drogas, la violencia, en fin, un infierno, por donde sube al mundo –la imagen especular de un renacimiento- para encontrarse con los recicladores.⁵ La presencia del armario a su vez nos remite a un ámbito oscuro, desconocido, clandestino y cuando Blak se acerca a éste, lee lo siguiente: “Dentro del armario hay prendas que nos quieren sobrellevar, aún sin semilla o carne que les dé forma; quieren continuar con una vida de tallas, números de horma y anchos de cuello. Es verdad. No hay medida posible ni en el hombre ni en la mujer, al final solamente quedan unos zapatos, unos vestidos, una corbata que te dicen ‘alguna vez estuviste aquí’”. La estética barroca de *Blak Mama* es de formas no de contenidos. Allí, las formas no

tienen carne o, con mayor precisión, cambian de “carne” a su antojo, pues son apariencias parasitarias que se prenden a cualquier cuerpo, el cual a su vez es vaciado de carne o de sustancia por lo que se convierte en una nueva apariencia. No hay medida posible, sólo apariencias de apariencias, cuyo ámbito infinito nos es desconocido. La idea de una apariencia parasitaria nos introduce en un nuevo nivel, uno de tipo ético, porque hay sueños buenos y malos. Los que hay en el armario son fardos que interrumpen el movimiento. La frase de Bábola, “A mí nadie me detiene”, cuando se niega a contraer matrimonio, es bastante ilustrativa. Lo que guarda en su armario es su relación con Blak; por eso, para ella pasar al otro lado, cruzar “La puerta del perdón”, significa deshacerse de esta prenda que le impide fluir, “fisfilletear” (coquetear), como ella desea.

Christian León, en “*Blak Mama. Me gusta pero me asusta*”, señala que en el barroquismo de la película, la lógica teatral del travesti tiene un rol fundamental mediante la cual “la identidad se transforma en una mascarada” (3); es decir, un juego de máscaras que desestabiliza las identidades fijas. En mi artículo, “Cobra y el juego de la simulación”, analicé cómo el escritor cubano, Severo Sarduy, juega con la imagen del travesti para desarrollar su tesis del barroco como un *mise en abyme* de la representación. Cada representación implica la representación de otra, un travestismo infinito, pero uno que no se limita a imitar, sino que añade algo y

transforma la representación original. Sarduy retoma la tesis etimológica de la palabra barroco como un derivado la palabra portuguesa berrueco, una perla irregular. En este sentido, el término barroco en su origen fue de índole despectiva que se acuñó después de la Ilustración para referirse a una estética de mal gusto. Al reflexionar sobre la idea de la perla irregular, el novelista cubano asocia esta idea con la imagen del travesti en tanto funciona como una distorsión, como ese elemento rebelde que se resiste a la representación y que cada vez que se vuelve sobre él se distorsiona aún más provocando que la nueva representación tan sólo sea una simulación aún más irregular y “fea” que la que le dio origen, es decir, el retorno de lo reprimido. El travesti neobarroco de Sarduy, de este modo, es una imagen trasgresora que en tanto es consciente que no puede capturar la imagen exacta de la representación que le dio origen, se satisface con recrearla obsesivamente, manipularla, retorcerla llena de sadismo simulando así la violencia de la represión, de la escritura o del arte mismo.

La figura del travesti nos ayuda a examinar los diferentes niveles o capas que hay en *Blak Mama*, pues ésta básicamente es una relectura del barroco en clave trasgresora. Primero, el personaje principal de la fiesta tradicional, la Mama Negra, es un hombre vestido de mujer, un travesti, y para complicar las cosas, una mujer negra ocupa el centro del desfile en una sociedad en donde la gente

de piel oscura generalmente es relegada a los estamentos sociales más bajos. Segundo, el título *Blak Mama* es un travestismo, una distorsión del nombre Mama Negra, es decir, Blak no sólo es una imagen reciclada de la del personaje central del festejo de Latacunga, sino también una traducción mal hecha que tiene una falta de ortografía en su origen, o sea, una perla de mal gusto que se deriva de la palabra inglesa *black*. Por último, la película es un travestismo, una relectura trasgresora, de la fiesta en general, porque no sólo la copia, sino que al recrearla la subvierte y rompe con las normas de la celebración original, pues su intención es jugar con lo reprimido, manosear sádicamente esas prendas sin semilla ni carne que habitan en el armario y que nos quieren sobrellevar.

“La Puerta del Perdón”, de este modo, es una mascarada –tanto en el sentido de desfile como en el de juego de máscaras- que se plantea como un quiebre con la moralidad religiosa de la procesión de Latacunga. Vemos imágenes de violencia, sexo, bromas de todo tipo, que tuercen, manipulan, distorsionan, el sentimiento y la organización de la Mama Negra. Ángel Exterminador, una imagen que guarda estrecha relación con uno de los personajes divinos más importantes del catolicismo como el Arcángel Gabriel, está vestido de mujer, es un travesti que baila provocativamente con Capi Luna, coquetea con él. Hasta le abre su corazón diciéndole, “Me gustas, pero me asustas”, pero Capi le devuelve el favor u osadía asesinándolo a traición. El

machismo de este último, por su parte, se presenta como una copia malhecha, exagerada, del alarde de hombría u otras relaciones de poder que generalmente hay en todo festejo tradicional. Este personaje es un espejo, pero un espejo trasgresor y manipulador que se burla de la imagen saturada de religiosidad que le dio origen a través de la magnificación de sus genitales. Ángel Exterminador vuelve a trasgredir, se burla una vez más del de la Estrella cuando utiliza un tubo para bailar como si estuviera en un burdel. En resumen, Capi y Ángel son resultado de un travestismo que se obsesiona, se regodea con esas prendas sin carne ni semilla y de mal gusto que habitan en el armario colectivo. Las magnifican, las exageran, la tuercen y las retuercen, pero esas perlas reprimidas o violentadas en vez de componerse o redimirse, se tornan aún más irregulares y alevosas. Como muestra un botón, el pene de Capi crece y crece a lo largo de la película hasta que Virgin Wolf revela la simulación y se encarga de este adefesio arrancándolo de raíz con sus poderosos colmillos. ⁶

De la imagen colonial mariana a una virgen neobarroca armada con colmillos

Si en el aspecto formal la línea curva o la elipse son los elementos integradores de una heterogeneidad radical, ¿cuál es el elemento incluyente en el ámbito de la cultura que nos plantea *Blak*

Mama? Me gustaría responder esta pregunta analizando el rol de la imagen milagrosa barroca que en la película se recicla como Virgin Wolf, la diosa de lo que no se ve y de lo que no tiene cuerpo; es decir, la diosa de la estética neobarroca, primero debido a que es una recreación, un travesti, de la Virgen de la Merced y, luego, porque lo que no vemos y lo que no tiene un soporte en el mundo natural es justamente el ámbito de lo posible o las apariencias con el que trabaja la imaginación. Virgin, por tanto, es la musa o la diosa de la creación. Por otra parte, el hilo conductor de la narrativa -la ondulación o curvatura- está en el rito de "La puerta del perdón" que, como lo hemos dicho más arriba, es la imagen especular de la procesión de la Mama Negra. Pero este viaje ritual no es tan arbitrario ni superficial como parecería en primera instancia, pues gracias a que es una simulación, un travestismo, tiene conexión directa con la religiosidad que hay en las fiestas de Latacunga, cuyo desfile repleto de imágenes a su vez es una recreación de las procesiones barrocas coloniales.

En mi artículo, "La canonización de Raimundo de Peñafort en Quito", analicé el rol de las imágenes religiosas en el festejo en honor a este santo en la ciudad de Quito. Allí a más de las relaciones de poder y contradicciones evidentes a lo largo de todo el festejo, varias esculturas religiosas desfilaron en una procesión espectacular como substitutos de los santos y demás personajes divinos. Estas imágenes

eran objeto de culto o reverencia por parte de los fieles además de que mediante su recorrido por las calles colonizaban la geografía quiteña saturándola tanto con la religiosidad militante del catolicismo de la época como con la simbólica del poder. En el caso de la Mama Negra, aunque el desfile no cuenta con la carga religiosa de las fiestas eminentemente religiosas como, por ejemplo, las del Viernes Santo o el Corpus Christi, guarda estrecha relación con la organización colonial barroca. A pesar de que personajes como la Mama Negra, el Capitán o el Ángel de la Estrella no son imágenes de bulto, sino personas disfrazadas, cada uno de ellos funciona como un punto de referencia dentro del desfile tal como funcionaban las esculturas de los santos, las vírgenes o los cristos en las grandes procesiones coloniales muchas de las cuales continúan celebrándose en la actualidad.

Serge Gruzinski, en *La guerra de las imágenes*, sostiene que en el barroco colonial, la imagen milagrosa toma preeminencia frente a la didáctica. En el siglo XVI, todavía dominaba el humanismo erasmista que promovía un sentimiento religioso de interioridad reflexiva, rechazaba la ritualidad excesiva y, en el ámbito de las letras o el arte, proponía la idea de la verosimilitud. El erasmismo, en lo que respecta a la imagen, estableció una distinción radical entre el signifiante y el significado. La imagen religiosa, en este caso, es una imagen que representaba a otra cosa –lo divino- que estaba ausente

de ella; es decir, había un esfuerzo conceptual por separar la imagen de la divinidad y justificar así su utilización exclusivamente como un medio auxiliar para la enseñanza religiosa. El barroco, como ya lo mencionamos, no reduce la imagen a un instrumento didáctico, sino que la concibe como un espectáculo, es decir, como un medio para demostrar la magnificencia del catolicismo. La imagen barroca, gracias a la teatralidad que contiene, se convierte, de este modo, en un vehículo de salvación.

En el ámbito colonial, según Gruzinski, con la imagen milagrosa del siglo XVII, la distinción humanista entre significado y significante entra en crisis, pero esto no quiere decir que la imagen milagrosa restablezca una base rígida de significación. En el barroco, predomina el uso de la alegoría mediante la cual, como lo señala Benjamin, cualquier cosa puede representar otra, o sea, cualquier objeto por más profano que sea puede remitir, transformarse en una imagen de lo divino. La divinidad, por tanto, no está afuera del mundo natural, sino que se hace presente, se manifiesta en él por lo que el reencuentro con lo sagrado –la salvación– sólo puede llevarse a cabo a través de la mediación del mundo natural. Esta ruptura con la imagen renacentista, de acuerdo con Gruzinski, permitió que los imaginarios precolombinos se fusionaran con los católicos en la medida en que en ambos casos no existía una separación entre la naturaleza y la divinidad, por el contrario, concebían que lo sagrado

se manifestaba en el mundo o hasta en la misma imagen que lo representaba. En tanto en el siglo XVII y como consecuencia de la colonización se produjo una drástica reducción de la población indígena por medio de la guerra, las enfermedades o el trabajo forzado y, como contraparte, el aumento significativo de personas criollas, mestizas o negras, la imagen milagrosa barroca, para el historiador francés, ya no puso su énfasis en la evangelización de la población aborígen, sino que se transformó en una imagen integradora mediante la cual las diferentes tradiciones en pugna se hibridaron entre sí. ⁷

Si la imagen mariana domina la imaginería milagrosa del siglo XVII, Virgin Wolf adquiere el papel central en *Blak Mama*. En la devoción colonial, se realizaban fastuosas procesiones a donde concurrían diferentes imaginarios religiosos, imágenes, personas, allí todo se entrecruzaba. Los indígenas mezclaban sus prácticas religiosas con las católicas, los blanco-criollos se aindiaban y los mestizos se mixturaban aún más, es decir, todo era como un champús en el que los ingredientes se entreveraban entre sí y, de esta mezcolanza, salió un producto diferente, la bebida descrita o una nueva sociedad. Virgin Wolf, en *Blak Mama*, también es el travesti de una imagen mariana que al distorsionar el sentimiento religioso, paradójicamente nos abre al mundo de la religiosidad. Esta virgen



con colmillos de lobo o vampiro, primero, observa pasivamente el ritual como la típica mujer sufridora del ideal católico al recibir las ofrendas. Pero poco a poco adquiere mayor agencia hasta obtener un rol protagónico, es ella quien enseña a bailar las danzas taquis a los demás. Su travestismo -o sea, su accionar trasgresor- es lo que hace florecer el amor entre Bámbola y I don, castra al homofóbico Capi o permite que Blak termine su transformación como chamán. Dicho de otro modo, "La puerta del perdón" es un ritual en honor a Virgin Wolf y este ritual y "la acción milagrosa" de esta virgen irreverente que se masturba descaradamente ante el público, son los que unifican la dispersión de imágenes transformando la vida de los recicladores en algo diferente, pero que ellos desconocen por completo. 8

Contradicciones identitarias: ¿Blak Mama, una estética de inclusión excluyente?

La película tiene la virtud de mostrarnos cómo se mezclan los imaginarios en el mundo contemporáneo. Su travestismo trasgresor, además, se plantea como una crítica a la cultura patriarcal dominante en el Ecuador y América Latina que parodia las categorías conceptuales, llevando la imaginación hasta el extremo, para presentarnos los objetos o tradiciones culturales desde un punto de vista irreverente y juguetón. Sin embargo, tal como lo identifica León desde una lectura lacaniana, *Blak Mama* contradictoriamente parte de

una fuerte impronta masculina. Su multitud de imágenes, entonces, sería el resultado de la angustia de la castración o el miedo “al vacío dejado en la conciencia de los artistas por los significantes femeninos y populares que se construyen como falta. La algarabía barroca del filme no es más que una manera de tapar el vacío del otro a través de una torsión de imágenes y símbolos que ocultan el miedo” (5). En otras palabras, la película en vez de romper con el machismo que se esfuerza por cuestionar, según León, lo refuerza a través de su impronta masculina. Aquello que aparece como el machismo de la cultura popular sería un burdo recurso a estereotipos mediante los cuales se proyecta el propio machismo sobre un otro que no es más que una ilusión.

En mi interpretación, aunque esta crítica muestra un límite importante, no cancela por completo el potencial crítico de *Blak Mama*. Se trata de una posición ambivalente en la que a pesar de la existencia de una fuerte impronta masculina en el largometraje, el cuestionamiento a las identidades rígidas en lo que se refiere al género o la sexualidad continúa vigente. La imagen del travesti no necesariamente sólo juega con los sujetos o prácticas populares, sino sobre todo con las imágenes religiosas a las cuales vacía del sentimiento o devoción religiosa. El travestismo de la Virgen de la Merced en *Virgin Wolf*, por ejemplo, no se dirige a estigmatizar a un otro popular ni a uno femenino o masculino, sino a torcer el sentido

de un símbolo religioso de mucho peso en las sociedades católicas. La estética neobarroca del filme, por tanto, es una relectura híper secularizada del barroco en donde los dogmas del catolicismo y varios otros son cuestionados, trasgredidos, una y otra vez.

León también ve un aspecto problemático en el hecho de que la propuesta de *Blak Mama* se encierra en el ámbito de un arte en donde “las instancias colectivas de enunciación y las luchas sociales por la representación tienen poco peso” (6). Dicho de otro modo, existiría un divorcio entre la propuesta artística y su contexto social que desembocaría en un prurito esteticista. Este crítico identifica esta contradicción en la escena de la danza de Blak en el mercado de Latacunga, en la cual los habitantes del lugar lo miran como un loco y él a su vez es incapaz de establecer un canal eficiente de comunicación con ellos. Esta escena sería una muestra de una estética que busca “destradicionalizar la cultura popular y reinstalarla en el escenario autorial, artístico, y cinematográfico” (2) en donde el trabajo del artista al fin y al cabo subordina, cuando no anula, lo popular por más que primera instancia tienda a admirarlo.

León otra vez presenta un argumento importante, pero de nuevo mi interpretación es ambivalente. Por un lado, comparto con la tesis de una idealización del artista que se desentiende con cierta superficialidad de su posición social aunque el diálogo directo con la Mama Negra en tanto máquina productora del champús cultural

complica las cosas porque ancla a *Blak Mama* en un lugar geográfico y en un imaginario específico. Por otro, la plasticidad del neobarroco también construye un espacio de crítica que no necesariamente se encierra sobre sí mismo. Recupero otra vez la imagen de Virgin Wolf en relación con la imagen mariana, por más que esta virgen irreverente sea la distorsión estereotipada de la imagen femenina construida como falta, su relación con la imagen religiosa y moralidad hegemónica es bastante problemática porque, al burlarse de ella constantemente, la desacraliza obligándonos a mirarla desde otro punto de vista. Blak al final de la película, asimismo, recrea la acción de Atahualpa botando la famosa Biblia Latinoamericana al piso, gesto completamente reñido con el catolicismo, pero recupera en cambio la *Poética del cine* de Raúl Ruiz⁹. Esto sería un indicio de que el multiperspectivismo de *Blak Mama* recentra la perspectiva del sujeto-artista, pero la estética neobarroca al tener el travestismo como base impide la consolidación de una subjetividad dura hecho que obliga al artista a releerse, reciclarse a sí mismo en función de escenarios cambiantes e impredecibles. En pocas palabras, el neobarroco no es una simple apología del barroco, sino una relectura que necesariamente trasgrede varios de sus postulados más importantes porque los saca de contexto, los desacraliza rompiendo así el aura idealizada del arte que en un primer momento tiende a

construir. El neobarroco al releerse reflexiona sobre sí mismo, se cuestiona, se reconstruye, se retuerce tal como sucede con esa perla irregular en la obra de Sarduy.

Gruzinski plantea que la imagen barroca oculta su origen material y humano. Cuando lo sagrado se manifiesta en la representación pictórica, el proceso de producción de la imagen pasa a un segundo plano y queda invisibilizado. La imagen ha dejado de ser un producto humano y se muestra como un signo directo de la divinidad, es decir, se transforma en un fetiche. La desmesura de la riqueza con la que se decora o cubre la imagen religiosa o las iglesias –lo que León califica como la algarabía barroca o puro esteticismo–, borra por completo su relación ambivalente con el oro, origen y excusa del proceso de colonización. “La imagen cristiana, a su manera, hipostasia la riqueza, ya que el tesoro espiritual se eleva sobre un tesoro temporal, al que amplifica” (Gruzinski 146) maravillando de esta maneja aún más a las masas que la observan. La fetichización, señala Gruzinski, opera aquí de “dos maneras: la ocultación de la producción que genera la riqueza se sobrepone al ocultamiento del origen humano de la imagen” (146).

El aspecto más problemático, la fetichización, del barroquismo de *Blak Mama* es que invisibiliza la cuestión colonial al naturalizar el mestizaje presentándolo como el desenlace natural del intercambio cultural. Esto significa que su desmesura de imágenes y

transformaciones oculta cuando no borra por completo el proceso de producción del champús cultural que se empeña en rescatar. Antes desarrollar esta crítica, conviene explicar el concepto de la codigofagia barroca de Bolívar Echeverría, quien, en *La modernidad de lo barroco*, lo define como una actitud de resistencia por parte de los sectores populares que se transforman a sí mismos cuando se comen los códigos de la cultura dominante al forzarlos a dar más de sí mismos con el fin de solucionar una situación de crisis o de insatisfacción endémica que esos mismos códigos crearon y que, por ende, son incapaces de resolver; es decir, una lectura política del drama barroco. *Blak Mama* hace un guiño directo a esta codigofagia en una breve escena en donde, en un video juego, un I don-Pacman es perseguido por un monstruo-Blak a quien logra evadir para robarle y luego comerse a una Bámbola-novia.

Sin embargo, en la película, el corte de pelo de I don, uno de los símbolos más importantes de la pérdida de la identidad indígena, en lugar de mostrar una medida represiva del orden colonial contra la población aborígen, aparece como un capricho de amor, una pequeña venganza por parte de Bámbola al sentirse rechazada; o sea, como el resultado de un juego que banaliza la violencia perdiendo de vista que este tipo de mestizaje significa la imposición y la negación del otro. Luego del corte de pelo, I don recibe una muñeca de Capi Luna que, en su dolor, despeluca en su viaje hacia las afueras de Quito con

dirección a Latacunga mediante una danza ritualizada y cantada en quichua –imagen reciclada del Taqui Oncoy- que desembocará en su transformación de DJ a danzante-cargador. En tanto esta muñeca se convierte en un sustituto de Bámbola, ésta también es despelucada, es decir, transformada por la acción de ese indígena en tránsito de convertirse en mestizo. No obstante, estamos ante una codigofagia invertida, pues no es lo popular quien a la larga se come el código, sino justamente lo contrario. Por más que por un breve segundo Pacman se trague a la novia, en la acción del corte de pelo, cuya carga simbólica es mayor, la acción de I don se subordina a la de Bámbola. En la imagen del armario, por ejemplo, en el regreso a Quito, I don reemplaza a su nueva novia haciéndose cargo del armario, mientras que Bámbola sustituye a Blak en el interior transformándose en un fardo para el nuevo cargador. El problema está en que no es I don quien se libera de su carga, sino que la bailarina Bámbola luego lo rechaza al espetarle en la cara un grosero *I don't dance* desenmascarando así lo ridículo de su nombre y descubrirlo como un mestizo arribista. En otras palabras, hay un desbalance entre la agencia de una Bámbola que se come los códigos de Blak liberándose del domino de éste, con ese pasivo cargador-bailarín I don que termina vomitado por una muñeca boba después de que ella misma lo sedujo y se lo comió.

Esta inversión es aún más evidente en las “Danzas Taquis”, recreación de los Taqui Oncoy –la enfermedad de la danza- del siglo XVI y símbolo de resistencia indígena en los que los participantes bailaban hasta morir como rechazo al orden colonial-religioso que emergía. El catolicismo colonial combatió estas danzas e impuso sus imágenes, sus prácticas o sus símbolos en donde antes estaban los precolombinos, proceso mediante el cual intentó apropiarse de la imaginación y de las utopías indígenas o populares. En la medida en que Virgin Wolf, un travestismo mariano, es quien dirige la coreografía de las “Danzas Taquis”, la codigofagia en la película no nace ni se la mira desde el punto de vista del indígena-mestizo I don, sino desde la hegemónica imagen mariana –quizás un símil del artista ensimismado que plantea León- que se impone al resto aunque en el proceso también se transforme a sí misma. Es decir, en contradicción con la tesis de Echeverría, estaríamos hablando de una codigofagia o mestizaje de élites, no de uno popular o desde abajo. Esto explica el porqué *Blak Mama* banaliza desajustes sociales importantes en su celebración de los mestizajes y las transformaciones culturales. El tema del colonialismo, las asimetrías y vacíos detrás de éstas mezclas se mantienen ocultos en la película, pues el champús cultural entre indígenas, criollos, negros o mestizos no es ni nunca fue en igualdad de condiciones ni se lo puede reducir a una especie de tragicomedia como sucede con el corte de pelo de I don, pues se trata de un

verdadero drama lleno de dolor y de violencia. Por tanto, aquello que el filme nos presenta como la multiplicidad integradora en el ámbito de la cultura, corre el riesgo de convertirse en la manera en que la identidad del yo se apropia del otro proyectándose a sí mismo sobre este último para dominarlo.

De la misma manera, aunque por un lado, el filme cuestiona el paradigma de la identidad y la cultura nacional, por ejemplo, al burlarse del escudo ecuatoriano; por otro, reifica la identidad del barroco como lo distintivo de la cultura contemporánea del Ecuador andino. *Blak Mama*, de este modo y quizás sin intención, se inscribe en una larga tradición que va desde la imagen de la antropofagia de los modernistas brasileños de los años 20 y 30, la transculturación del cubano Fernando Ortiz en los 40 o de Ángel Rama en los 70, el neobarroco propuesto por los escritores cubanos José Lezama Lima, Alejo Carpentier y el primer Sarduy en las décadas de los 60 y 70 o de la película de Paul Leduq, *Barroco* (1989), entre varias otras corrientes, que identificaban al mestizaje o al sincretismo de matriz católica como la característica sobresaliente de la cultura latinoamericana. ¹⁰ Esta visión de América Latina complica el argumento de la película entrampándola en las redes de una identidad de la que contradictoriamente quiere desprenderse. Esto se hace evidente en una imagen televisiva en la que un joven lleno de

angustia reclama que no debemos imitar a los gringos. *Blak Mama* se burla de esta postura conservadora y tragicómica en tanto el filme se propone como una mezcolanza indiscriminada de tradiciones extemporáneas y de diversos lugares sean indígenas, europeas, mestizas, estadounidenses, etc.; pero al mostrarnos la cultura andina-ecuatoriana como un champús, queda la impresión de que como ese adolescente angustiado, *Blak Mama* sigue buscando la excepcionalidad de una identidad mestiza en el Ecuador sin darse cuenta de que el mestizaje no es algo exclusivo de este país, la región andina o Latinoamérica, sino un fenómeno global que ha sucedido y seguirá sucediendo en cualquier parte del mundo.

Quizás la respuesta a estos problemas esté en separar el barroco del tema de una identidad específica y abordarlo, primero, desde su relación con la soberanía o el poder tal como lo hicieron Walter Benjamin o José Antonio Maravall y el mismo Raúl Ruiz en su recreación fílmica de *La vida es sueño*. Segundo, como una forma moderna de conocimiento e imaginación en un contexto de interculturalidad global sin desentenderse del problema colonial que está en el origen de la cultura barroca y que creo se mantiene vigente en la actualidad. Tercero, poner a dialogar al barroco andino con los registros de las tradiciones indígenas y negras, u otras si las hubiera, evitando naturalizar el mestizaje como un desenlace natural y buscando puntos de encuentro más eficaces que eviten la

banalización las asimetrías o la violencia. Por último, contextualizar al filme con otras producciones contemporáneas que se inscriben dentro de la estética neobarroca como, por ejemplo, *Suite Habana*, de Fernando Pérez, *Los rubios* de Albertina Carri, *Sumas y restas* de Víctor Gaviria, *Madeinusa* y *La teta asustada* de Claudia Llosa, *Dependencia sexual* de Rodrigo Bellot, por nombrar algunas de las importantes, para comprender las razones y las consecuencias de este *revival* del barroco en el cine latinoamericano del siglo XXI.

© **Lizardo Herrera**

Notas

¹ Miguel Alvear, en una conversación personal, me manifestó que en su criterio la imagen del champús es la que mejor describe la mezcolanza cultural contemporánea.

² El chancho hornado como se le llama al cerdo horneado es uno de los platos típicos más importantes en la Sierra ecuatoriana.

³ La película cubana, *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez, es otra gran muestra del multiperspectivismo neobarroco latinoamericano.

4 Conversación personal.

5 En otro ensayo, pienso trabajar el tema de la muerte y el renacimiento, de la luz y la sombra, tan importantes en la cultura barroca del siglo XVII, por ejemplo, en el manejo del claroscuro y en la estética neobarroca de *Blak Mama*.

6 La idea del travestismo y del juego están vinculadas con la idea del exceso y del carnaval que nos ofrece Mijail Bajtin. En otro ensayo me gustaría abordar el tema del carnaval neobarroco de *Blak Mama* en comparación con el exceso de *Sumas y restas* (2004), película del director colombiano Víctor Gaviria.

7 Siguiendo el argumento de Gruzinski, en el XVII, fueron las élites criollas quienes construyeron la hegemonía colonial a través de la imagen barroca en contraposición con el colonialismo peninsular del XVI. Al sostener que el elemento integrador de la nueva sociedad fue la imagen milagrosa promovida por los criollos, queda la impresión de que la mezcolanza o hibridación de los imaginarios, más que una acción de resistencia popular o una guerra de imágenes, se trata de

un mestizaje promovido por las élites en donde la agencia de estas últimas tiene más peso que las resignificaciones populares. Mi posición es que *Blak Mama* también reproduce esta postura criollista, tema que analizaré con más detalle cuando aborde las contradicciones del mestizaje que propone la película.

⁸ Claudia Llosa, en *Madeinusa* (2006), también recrea la procesión religiosa, la imagen mariana y el carnaval barroco en una comunidad indígena del Perú contemporáneo. Es muy sugerente realizar una comparación del neobarroco andino entre esta película peruana y *Blak Mama*.

⁹ Raúl Ruiz, el reconocido cineasta chileno-francés, entre muchas otras películas, dirigió *La vida es sueño* (1986), una relectura en clave neobarroca de la famosa obra de Pedro Calderón de la Barca, para reflexionar sobre la soberanía y la política de la dictadura chilena de los años 70. Este largometraje presenta una problemática adicional para las discusiones del neobarroco en el cine latinoamericano en la medida en que reflexiona en Francia y en francés sobre la historia de Chile desde el punto de vista de un exilado. Desde América Latina, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, una película de la posdictadura argentina, también utiliza la estética

neobarroca para reflexionar sobre el problema de una memoria fracturada en tanto secuela de la violenta represión militar.

¹⁰ León también identifica el recurso al concepto de la hibridez propuesto por Néstor García Canclini y el diálogo con las propuestas posmodernistas de los 80 y 90 en *Blak Mama* y en su crítica del barroquismo de la película como un gesto conservador, nombra las críticas que los estudios subalternos y poscoloniales les hicieron a estas propuestas.

Referencias bibliográficas

Blak Mama (2009), Miguel Alvear y Patricio Andrade.

Argan, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco II. De Miguel Ángel a Tiépolo*. Trad. J.A. Calatrava Escobar. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1991.



Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1989.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era, 1998.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era, 1998.

Gombrich, E. H. *Historia del arte*. Trad. Rafael Santon Torroella. New Cork: Phaidon Press Inc, 2007.

Gruzinski, Serge, *La Guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, 1994.

Herrera, Lizardo, "Cobra y el juego de la simulación". *Kipus. Revista Andina de Letras* 20 (2006): 139-54.

_____, "La canonización de Raimundo de Peñafort en Quito. Un ritual barroco entre la exhibición y el ocultamiento (1603)". *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 32 (2010): 5-30.

León, Chistian, "Blak Mama. Me gusta, pero me asusta. Castración, barroquismo y cultura popular. *laFuga* (2009): <http://www.lafuga.cl/blak-mama-me-gusta-pero-me-asusta/269>.



Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco, análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1990.