



La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano

Author(s): Paul A. Schroeder Rodriguez

Source: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 37, No. 73 (2011), pp. 15-35

Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41407227>

Accessed: 15-12-2015 05:21 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

<http://www.jstor.org>

LA FASE NEOBARROCA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Paul A. Schroeder Rodríguez

Northeastern Illinois University, Chicago

Resumen

Este ensayo examina por primera vez la existencia de una fase neobarroca dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, a partir de una definición del barroco y neobarroco que escritores como Lezama Lima y Severo Sarduy elaboraron para teorizar la literatura y la cultura latinoamericanas, y complementada por una teorización adicional de las diferencias entre el neobarroco en la metrópolis y en la periferia. Las películas analizadas incluyen *Terra em Transe* (*Tierra en trance*, Glauber Rocha, Brasil, 1967), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *Org* (Fernando Birri, Italia, 1978), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1985), *Sur* (Fernando Solanas, Argentina, 1988) y *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989).

Palabras clave: Nuevo Cine Latinoamericano, neobarroco, *Terra em Transe*, Glauber Rocha, *Org*, Fernando Birri, *Frida, naturaleza viva*, Paul Leduc, *La nación clandestina*, Jorge Sanjinés, *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, *Sur*, Fernando Solanas.

Abstract

This essay examines, for the first time, the existence of a neobaroque phase within the New Latin American Cinema, starting from a definition of baroque and neobaroque that writers like Lezama Lima and Severo Sarduy elaborated in order to theorize Latin American literature and culture, and complemented by a further theorization of the differences between the neobaroque in the metropolis and the periphery. The analyzed films include *Terra em Transe* (*Land in Anguish*, Glauber Rocha, Brazil, 1967), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brazil, 1969), *Org* (Fernando Birri, Italy, 1978), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1985), *Sur* (Fernando Solanas, Argentina, 1988) and *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989).

Keywords: New Latin American Cinema, neobaroque, *Terra em Transe*, Glauber Rocha, *Org*, Fernando Birri, *Frida, naturaleza viva*, Paul Leduc, *La nación clandestina*, Jorge Sanjinés, *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, *Sur*, Fernando Solanas.

El Nuevo Cine Latinoamericano se desarrolló en dos fases sucesivas aunque no exclusivas la una de la otra. La primera fue una fase militante cuya estética documentalista predomina en los años 60, cuando muchos cineastas vieron su trabajo como parte integral de un proyecto de liberación política, social y cultural. La segunda fase, neobarroca, predomina en los años 70 y 80. Durante esta segunda fase muchos de los mismos cineastas que habían sido militantes en los años 60 reconceptualizan su trabajo para responder a un proyecto más complicado: desarrollar el equivalente cinematográfico de un discurso político pluralista identificado con una emergente sociedad civil y opuesto al autoritarismo y monologismo de los regímenes represivos que se impusieron en la región a partir de los finales de los 60. Estéticamente, se trata de un cine que oscila entre el espectáculo (e.g., *La montaña sagrada*, Alejandro Jodorowsky, México-EEUU, 1973) y el realismo (p. ej., *Bye Bye Brasil*, Carlos Diegues, 1980), y que frecuentemente combina ambas tendencias en lo que Daniel Sauvaget (305) ha llamado un barroco social.

Las fases militante y neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA) no comparten por lo tanto ni una estética común ni contextos parecidos. Más bien podríamos decir que el NCLA fue lo suficientemente adaptable para promover primero un proyecto militante y populista de liberación nacional que parecía alcanzable, como en los años 60, y luego un proyecto pluralista de denuncia al autoritarismo de los años 70 y 80. Lo que no cambió en el NCLA, al margen de su estética o contexto político, fue el compromiso inquebrantable de sus cineastas con la articulación y afirmación de una identidad cultural políticamente revolucionaria. Efectivamente, el factor que une estas dos fases del NCLA es una crítica sistemática a las estructuras desiguales del poder a través de modos de representación experimentales e inventivos ligados al documental en los años 60 y a la meta-ficción neobarroca en los 70 y 80. El precio que muchos cineastas pagaron por este compromiso con temas revolucionarios a través de formas experimentales fue la pérdida de un público amplio. Sin embargo, fue una pérdida que muchos asumieron como transitoria y necesaria, pues veían el uso acrítico de géneros populares como el melodrama, o el uso acrítico de técnicas tradicionales de identificación como el uso de estrellas, como modos de representación ligados a los valores tradicionales que pretendían transformar.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, Brasil, 1963), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968), *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968), *El grito* (Leobardo López Aretche, México, 1968), *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile, 1973), *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, Chile, 1969) y *Yavar Mallku* (Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, Bolivia, 1969), son algunas de las películas más celebradas de la fase militante del NCLA. Todas abordan temas del presente histórico, y como bien ha señalado Zuzana Pick (42), todas usan el documental como testigo de la realidad y como herramienta para analizar y en principio transformar esa realidad. Sin embargo, a medida que los gobiernos latinoamericanos se tornaron autoritarios a finales de los años 60 y principios de los 70, muchos cineastas cambiaron de estrategia para eludir la censura y la persecución, pero en un nivel más profundo, y entonces se hizo evidente que la revolución esperada no se materializaría y por lo tanto no se documentaría, para desarrollar un lenguaje fílmico más adecuado a la nueva realidad.

El resultado fue un cine neobarroco que ya no sostenía la epistemología empírica de la fase militante del NCLA (evidenciada por su preferencia por los modos de representación documental), sino que asumía la distancia entre lo representado y sus referentes, entre significantes y significados. En efecto, al subrayar la brecha entre significativo y significado —es decir, al crear significación a través no de una relación referencial entre significativo y significado, sino a través de las relaciones simbólicas entre significantes— el NCLA neobarroco subraya como nunca antes la naturaleza construida de las relaciones sociales representadas. En este sentido el NCLA neobarroco radicaliza la praxis de la fase militante del NCLA, pues reemplaza el empiricismo empírico, no con su opuesto, el idealismo empírico, sino con una perspectiva situacional de la realidad mediada por estructuras neobarrocas de pensamiento, a través de un cine visualmente complejo e intelectualmente desafiante que relativiza las verdades absolutas de los regímenes dictatoriales y autoritarios que aquejaron Latinoamérica durante los años 70 y 80.

Cabría preguntarse si estas dos fases del NCLA son tan diferentes como para hablar de fenómenos separados en lugar de fases de un mismo movimiento ampliamente definido. Sin embargo, mientras que las diferencias entre una película militante como *Dios y el diablo en la tierra del sol* y una película neobarroca como *Frida*, natura-

leza viva son evidentes; las diferencias no son tan claras si consideramos una gama amplia de películas del NCLA que combinan el documental, o el modo de representación documentalista, con la metaficción, para crear una amalgama de immediatez militante con estrategias neobarrocas de representación. Por estas razones, ayuda visualizar un arco que va desde las primeras películas del NCLA, que son claramente militantes y documentalistas, hasta las últimas películas del NCLA, que son claramente neobarrocas, con un periodo de transición a finales de los años 60 y principios de los 70, cuando muchos cineastas integraron modos de representación documentalista a estructuras narrativas metafictionales. Efectivamente, este arco se ve muy claramente en la teorización que hacen los cineastas latinoamericanos de su propia producción, en el tránsito que va desde por ejemplo “Eztetyka da Fome” (“Estética del hambre”, 1965) hasta “Eztetyka do Sonho” (“Estética del sueño”, 1971), de Glauber Rocha; desde “Por un cine nacional, realista y popular” (1962) hasta “Por un cine cósmico, delirante y lumpen (Manifiesto del cosmunismo o comunismo cósmico)” (1978), de Fernando Birri; desde “Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario” (1978) hasta “El plano secuencia integral” (1989), de Jorge Sanjinés; y desde “Hacia un Tercer Cine” (1969) de Fernando Solanas y Octavio Getino, hasta *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura* (1989), de Fernando Solanas¹.

Neobarroco en la metrópolis vs. neobarroco en la periferia

En su ensayo “Neobarroco y cultura popular” Carlos Monsiváis discute veintidós ejemplos de películas neobarrocas del cine europeo y de Hollywood, pero ninguno del cine latinoamericano². En efecto, el fenómeno de un cine latinoamericano neobarroco ha escapado la atención no sólo de críticos culturales como Monsiváis,

¹ El tránsito de la militancia al neobarroco en la teorización del NCLA merece un estudio aparte. El mejor punto de partida para ello es Avellar, *A Ponte Clandestina*.

² Monsiváis llama los juegos de palabras de Cantinflas un ejemplo de barroco *kitsch*, pero se trata de un ejemplo verbal, no audiovisual. Hacia el final del ensayo Monsiváis menciona *Fresa y chocolate*, no como un ejemplo de cine neobarroco, sino por haber convertido a Lezama Lima en un ícono de la cultura popular.

sino también de especialistas en el campo. Es cierto que hay estudios que identifican y analizan películas específicas del NCLA como barrocas –por ejemplo Shohat y Stam en el caso de *Tierra en trance* (*Unthinking Eurocentrism* 273-274); y Birri en el caso de *Frida, naturaleza viva* y *Macunaíma* (*Sóñar con los ojos abiertos* 231 y 288-289)–. Este ensayo, sin embargo, es el primero en contextualizar, analizar y evaluar éstas y otras obras dentro de lo que es, en efecto, un corpus amplísimo de películas neobarrocas en América Latina desde finales de los años 60 hasta los años 80. Para llenar este gran vacío crítico e historiográfico, sin embargo, hace falta primero teorizar las diferencias entre el neobarroco en la metrópolis y en la periferia.

El argentino Ángel Guido, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, y el venezolano Mariano Picón Salas fueron los primeros en explorar, en la primera mitad del siglo XX, la idea de un barroco latinoamericano diferente del europeo: Guido en *Redescubrimiento de América en el arte* (1936), Henríquez Ureña en “Barroco en América” (1940) y Picón Salas en *De la Conquista a la Independencia* (1944), donde acuña el término “Barroco de Indias”. A partir de estos textos fundacionales³, dos críticos en particular, los cubanos Lezama Lima y Severo Sarduy, teorizaron el barroco y el neobarroco desde perspectivas que ayudan a entender el despliegue neobarroco del NCLA: Lezama Lima por ser el primero en definir el barroco colonial latinoamericano como un arte contestatario que él llama arte de la contraconquista, y Sarduy por ver en la excentricidad y artificialidad del lenguaje literario del siglo XX un arte neobarroco que se sabe revolucionario (“Barroco y neobarroco” 183-184). Curiosamente, Sarduy nunca hizo explícita la diferencia entre el (neo)barroco en la metrópolis y el (neo)barroco en la periferia, prefiriendo hablar del uno o del otro en lugar de contrastarlos⁴. Sin embargo, se trata de una diferencia fundamental para el análisis del NCLA neobarroco.

Por lo general, el barroco y neobarroco en la metrópolis tienden a representar a los privilegiados y poderosos en el centro o en la cima de jerarquías sociales muy claramente demarcadas; mientras que

³ La idea de “textos fundacionales” en la teorización del neobarroco latinoamericano la tomo de la excelente introducción a *Baroque New Worlds*, de Parkinson Zamora y Kaup.

⁴ En “Barroco y neobarroco”, por ejemplo, Sarduy se enfoca exclusivamente en el neobarroco latinoamericano, y en “La cosmología barroca: Kepler”, sólo en el barroco europeo.

el barroco y neobarroco en la periferia tienden a representar a los marginados en el centro de la narrativa o de la composición visual, de forma tal que las jerarquías sociales, en lugar de ser reforzadas simbólicamente, son invertidas, desestabilizadas, o simplemente borradas en un exceso de significantes. En efecto, si es cierto, tal como Wölfflin sostiene, que el barroco europeo es el arte de la Contrarreforma (e.g., el Transparente de la Catedral de Toledo, de Narciso Tomé), y si, como Lezama Lima sostiene, el barroco latinoamericano es el arte de la contraconquista (e.g., la Fachada de la Catedral de Potosí, de José Kondori)⁵; entonces podríamos decir que el neobarroco de Hollywood (e.g., *Frida*, Julie Taymor, EEUU, 2002) es al imperialismo lo que el neobarroco del NCLA (e.g., *Frida, naturaleza viva*) es al anti-imperialismo (Tabla 1).

	Barroco	Neobarroco
Metrópolis	Contrarreforma (e.g., Catedral Toledo)	Imperialismo (e.g., <i>Frida</i> , Taymor)
Periferia	Contraconquista (e.g., Catedral Potosí)	Anti-imperialismo (e.g., <i>Frida, naturaleza viva</i> , Leduc)

Tabla 1. Barroco y neobarroco en la metrópolis y en la periferia

Las diferencias ideológicas entre el neobarroco en la metrópolis y en la periferia se ven muy claramente si contrastamos las películas *Frida, naturaleza viva* y *Frida*. Estilísticamente, ambas cintas son neobarrocas en tanto ambas ostentan una rica paleta de colores, escenarios colmados de objetos, y el uso de pinturas y espejos para reflexionar sobre la naturaleza de la representación en sí. Sin embargo,

⁵ El Transparente de la Catedral de Toledo (Narciso Tomé, 1723-1732) funciona como una puerta al cielo, con San Idelfonso y San Eugenio, ambos Arzobispos de Toledo durante el siglo VII, haciendo guardia entre los dos mundos y por lo tanto reforzando la estructura jerárquica de la Iglesia Católica y de la sociedad española. Por otra parte, la fachada de la Catedral de San Lorenzo en Potosí (José Kondori, c. 1728) está diseñada para que nos identifiquemos no con los españoles y sus santos, sino con las poblaciones conquistadas representadas por un ángel guerrero inca que hace guardia sobre la puerta. Para una interpretación del igualitarismo de Kondori, ver Lezama Lima, “La curiosidad barroca” 397-398.

mientras que Taymor despolitiza a Frida Kahlo al representarla como un sujeto falto de compromiso con luchas de índole social, Leduc hace lo opuesto al enfatizar el marxismo de la artista justamente en un momento histórico, a mediados de los 80, cuando su memoria pública había sido despolitizada para servir los intereses de un mercado de arte que se beneficiaba de esa despolitización. Esto no quiere decir que la película de Taymor sea apolítica, sino más bien que la decisión de representar a Kahlo principalmente como un sujeto étnico y sexual reduce la dimensión de lucha social de su vida en favor de un individualismo liberal muy específico de los Estados Unidos y su política multicultural de identidades estables.

Las diferencias entre el cine neobarroco periférico y metropolitano se ven también en la relación que estas dos películas establecen con el espectador. Por una parte, la *Frida* de Taymor sigue la práctica común hollywoodense de absorber al espectador en una narrativa lineal y cerrada que facilita la identificación con protagonistas socialmente privilegiados, y cuyas motivaciones son individuales y psicológicas. Por otra parte, la *Frida* de Leduc, a través de su uso estructurador de espejos y *flashbacks* no-narrativos, invita al espectador a asumir una perspectiva crítica y autorreflexiva sobre una Frida convaleciente que está marginalizada de un mundo artístico dominado por hombres muralistas.



Fotograma 1. Ofelia Medina en *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1985)

El empleo que hace Leduc de los espejos es especialmente revelador en este sentido. En la segunda secuencia de la película, am-

bientada en el estudio de Kahlo, dos espejos y un lienzo enfatizan la naturaleza fragmentada, inestable y posicional de la representaciones y las identidades (Fotograma 1). La puesta en escena de esta secuencia hace referencia a *Las meninas* (Diego Velázquez, 1656), una pintura clave del barroco europeo cuyo único espejo está ubicado estratégicamente en el centro de la composición. Reflejados en ese espejo, el Rey y la Reina de España ocupan la misma posición que nosotros como espectadores, de forma tal que nos identificamos con ese centro de poder. Es cierto que Severo Sarduy señala que, además de esta mirada estable anclada en el espejo central, *Las meninas* produce una mirada inestable y elíptica anclada en las miradas del pintor y el guardia que contempla “el plano vuelto al revés del cuadro representado en el cuadro” (“La cosmología barroca: Kepler” 196). Sin embargo, esta mirada alternativa y elíptica no pone en crisis la estabilidad de la mirada producida por el espejo central. En *Frida, naturaleza viva*, por el contrario, el reflejo en el pequeño espejo biselado es uno entre varios reflejos de la artista, descentrando y desestabilizando así la perspectiva privilegiada y estabilizadora que un solo reflejo prestaría. Los contrastes entre las Fridas de Leduc y de Taymor evidencian por lo tanto una fundamental divergencia entre el neobarroco en la metrópolis, que tiende a representar la perspectiva y los intereses de los poderosos, y el neobarroco en la periferia, que tiende a representar la perspectiva y los intereses de los marginados.

A la fragmentación visual hay que añadir el descentramiento narrativo que hace la película al representar a una Frida cuatro veces marginada de los centros de poder: (1) por ser una mujer bisexual en una sociedad androcéntrica y heteronormativa; (2) por ser trotskista en una época en que el estalinismo era la ortodoxia marxista; (3) por ser una artista visual que trabajaba lienzos autobiográficos en un entorno en el cual el mural se valoraba por ser público y épico; y (4) por ser una mujer discapacitada en una sociedad colmada de prejuicios contra cualquier señal de anormalidad física. La fusión de una sofisticada puesta en escena policéntrica y fragmentada, con una narrativa alternativa sobre la vida de Frida Kahlo, produce así una imagen-tiempo neobarroca donde la artista adquiere estatus alegórico de una sociedad civil marginalizada, que lucha por superar los dolorosos traumas a los que fue sometida por los gobiernos autoritarios de los años 70 y 80. Por ejemplo, al elaborar una narrativa donde Kahlo logra superar sus traumas sólo tras exhibir sus pintu-

ras públicamente, la película de Leduc sugiere que sin una igualmente pública examinación de traumas colectivos es poco probable que haya una reconciliación social, y mucho menos el tipo de reconciliación que muchos gobiernos latinoamericanos en los 80 pretendían lograr sin enfrentarse directamente al pasado y ajusticiar a los responsables de tantas torturas y abusos de estado.

La narrativa fílmica, que culmina con una sanación psicológica a nivel personal a través de la famosa exposición de pinturas de Kahlo en la Galería de Arte Contemporáneo del D.F., funciona entonces como una alegoría de lo que la sociedad civil contemporánea tendría que hacer para comenzar a sobreponerse al trauma de la Masacre de Tlatelolco y otras injusticias análogas aunque menos conocidas. Es decir, la sociedad civil tendría que hacer públicos los sufrimientos colectivos de quienes, al igual que Kahlo, lucharon por la justicia social y la independencia artística en México y en toda América Latina. En este último sentido, la carta ficticia que Trotsky le escribe a Kahlo funciona como un manifiesto que reclama la expresión del conflicto psicológico individual como una preocupación legítima del arte revolucionario, tan válido como el conflicto social privilegiado por el NCLA militante para potenciar espectadores activos y críticos ante su realidad:

Mi querida Frida [...] Te escribo unos pensamientos acerca de la conexión entre el arte y la revolución. No son las únicas formas de una cultura evolutiva. Mis próximos trabajos expresarán una necesidad, que podrías describir como la idea de la complejidad psicológica del hombre, la expresión vigorosa de la pasión en un instante. [...] ¿No nos hemos confesado nuestro amor subrepticamente durante la semana pasada? Es hora de decirlo, de admitirlo, de llevarlo a cabo. Espero que me digas tu decisión cuando vaya a México. La aceptaré con amor, aunque me desagrade.

Efectivamente, Trotsky escribió un texto conjuntamente con Breton que muy probablemente es la base de esta carta ficticia, donde ambos proponen que “el artista sólo puede servir a la lucha emancipadora cuando está penetrado de su contenido social e individual, cuando ha asimilado el sentido y el drama en sus nervios, cuando busca encarnar artísticamente su mundo interior” (Breton y Trotsky, “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”).

La revolución del exceso: *Tierra en trance* y *Org*

Uno de los precursores del NCLA neobarroco, y una de las películas del NCLA militante que ya apuntaba, a finales de los 60, hacia un neobarroco plenamente elaborado, es *Tierra en trance*. Ciertamente, es la primera película del NCLA en señalar la brecha entre los significantes y significados de los discursos populistas de izquierda y de derecha. En concreto, *Tierra en trance* establece un paralelismo entre la teatralidad del populismo de derechas, encarnado en el personaje de Porfirio Díaz (Paulo Autran) y la teatralidad del populismo de izquierdas, encarnado en el personaje de Vieira (José Lewgoy). Ismail Xavier acierta en conectar la crisis ideológica generada por la dictadura militar brasileña con la estética neobarroca de la película: “Sus movimientos contradictorios definen una avalancha de imágenes y sonidos que superan al espectador: internalización de la crisis. [...] Imposible una alegoría de la esperanza, una teleología de la historia, tiene lugar el drama barroco” (citado en Oubiña 63). El mismo Rocha había ido más allá al teorizar el potencial revolucionario de la sinrazón neobarroca en *Estética del sueño*, un manifiesto que escribe a partir de su experiencia con *Tierra en trance*, que informa su filme *Der Leone Have Sept Cabeças* (1971), y que anticipa *A Idade da Terra* (1980):

Una obra de arte revolucionario debería no sólo actuar de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica. La existencia discontinua de este arte revolucionario en el Tercer Mundo se debe fundamentalmente a las represiones que hace el racionalismo. [...] Los sistemas culturales actuales, tanto los de derecha como los de izquierdas, están presos en una razón conservadora. [...] La derecha piensa según la razón del orden y el desarrollismo [...] mientras que las respuestas de la izquierda, en el caso de Brasil, han sido paternalistas en relación al tema central de los conflictos políticos: las masas pobres (Rocha, “Eztetyka do Sonho” 47, traducción mía).

Estas dos citas conciertan una lectura de *Tierra en trance* cuya estética neobarroca —proliferación de personajes y elementos alegóricos, teatralidad operática, autorreflexividad (en el documental ficticio que hace Paulo sobre Porfirio Díaz), y añoranza de una síntesis trascendental— ubica, en un mismo plano de ilegitimidad moral y

política, los discursos populistas de izquierda y de derecha en este momento crítico de la historia brasileña.

Si *Tierra en trance* es uno de los primeros largometrajes del NCLA neobarroco, *Org* es seguramente el más experimental. La película es técnicamente italiana, pero la actitud de Birri es, como él mismo relata en una entrevista con Julianne Burton, periférica y latinoamericana:

Coherente con una de las actitudes vitales que ha caracterizado toda mi obra y toda mi vida, mi permanencia en Italia en este último período ha sido marcada por el no haberme integrado, el haber *e le gi do* (porque es una elección) el no integrarme. El haberme asumido, sin disfrazarme, por lo que soy, dolorosamente: un desarraigo, con todo lo que esto implica. Pero el haberme asumido también en este desarraigo la condición del latinoamericano que soy y que no puedo dejar de ser (Birri, “Hacia una historia oral del documental”).

El desarraigo político y personal genera, en el caso de *Org*, una perspectiva desde el margen, excéntrica, sobre la encrucijada histórica de finales de los años 60, cuando Birri comienza a hacer la película, hasta finales de los 70, cuando por fin la termina. *Org*, dice Birri,

Es un nombre inventado (cuya raíz etimológica está en la palabra orgasmo), y es un film que dedico al Che Guevara, a Mèliès, el cineasta de *Viaje a la luna*, y a Wilhelm Reich, el autor de la revolución sexual. Porque creo que son tres figuras emblemáticas que quedan del final de los años 1960, cuando el hombre llega a la luna, en 1969, y antes, en 1967, cuando se produce el asesinato del Che, y cuando la situación política explota, en 1968, en el Mayo Francés, en el proyecto de un nuevo mundo que se transforma. [...] En cierto modo es un film que participa de las tensiones de *A Idade da Terra*, de Glauber. Son dos filmes hermanos. (Birri, “Fernando Birri: un constructor de utopías”).

Efectivamente, en su búsqueda de un horizonte estético y político más amplio, *Org* pone en práctica el llamado de “Estética del sueño” por un cine cósmico, en el sentido de ir más allá de lo inmediatamente material y racional. No en vano Birri titula su manifiesto de 1978, “Por un cine cósmico, delirante y lumpen”, en clara referencia al manifiesto de Rocha, y a modo de crítica a una izquierda ortodoxa que al no saber cómo incorporar al lumpen, la experimentación formal, y la revolución sexual, acaba reprimiéndolos.

El exceso de significantes en *Org* encaja también con el objetivo de la película de llegar a algo más profundo, como evidencia la cita del poeta barroco inglés William Blake que se nos presenta al principio del film: “El camino del exceso conduce a la sabiduría”. Esta celebración anarquista del exceso explica la inserción de documentales italianos y latinoamericanos, ya no de forma orgánica y dialógica con una narrativa central, como ocurre en muchas películas del NCLA militante, sino de forma discontinua, desligada y marginal a una narrativa descentrada de tres personajes simbólicos, resumida así en la ficha técnica:

Algunos años después de la explosión del hongo atómico, el negro Grr ayuda a su amigo el blanco Zohoom a conquistar a su amada Shuick. Tiempo después Zohoom, celoso, interroga a una vieja sibila electrónica sobre su mujer [...], obtiene la confirmación de su sospecha, y desesperado, se corta la cabeza. Grr [...], al encontrarlo muerto, se mata también. Al descubrirlos, Shuick trata de lanzarse por un precipicio, pero la sibila electrónica la detiene y le concede devolver la vida a los dos amigos. Resucitan –los hace resucitar Shuick–, mas las cabezas han sido cambiadas, trocadas (¿por equivocación o no?), y nace una disputa entre los dos cuerpos para decidir con quién irá ahora la mujer: ¿el hombre es su cabeza o su sexo? Esta es un poco la interrogante que deja abierta la película (Birri, “*Org* y los caminos del exceso a la sabiduría”).

Al formular una ficción donde la significación surge de las interpretaciones que el espectador pueda hacer de una plétora de significantes vaciados de referencialidad (por ejemplo, los nombres sin sentido de los personajes); y al contrastar esta narrativa ficticia con una serie de imágenes esotéricas y de textos documentales o documentalistas en blanco y negro como noticieros reales y fabricados, y con entrevistas a cineastas radicales (Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Rossellini y Godard); *Org* construye un espacio neobarroco de reflexión donde el mundo extrafílmico se nos sugiere como un mundo al revés, un mundo donde la guerra es la norma, donde la paz es una imposibilidad, y donde el horizonte del ser humano no va más allá de su materialidad. Obligado a aventurarse a la creación de un sentido nuevo a partir de significantes vaciados de referencialidad, el espectador termina esta experiencia audiovisual con la sensación de que debe hacer lo mismo con la realidad extrafílmica; es decir, que debe aventurarse a la creación de un sentido nuevo de lo que son significantes vaciados de referencialidad en los discursos

populistas de derecha y de izquierda, sobre todo en lo que concierne al sexo y al trabajo.

La clave principal para esta interpretación de *Org* es la teoría del orgón de Wilhelm Reich. El orgón es, según Reich, la energía vital intraatómica, una energía cuyo bloqueo se manifiesta como tensión muscular, y cuya liberación se manifiesta plenamente en el orgasmo. A partir de esta teoría psicoanalítica, heredera de Freud, Reich plantea la idea que la liberación sexual está ligada a la lucha de clases, pues sólo en una sociedad sin clases podrá manifestarse el orgón plena y positivamente:

En la sociedad primitiva, donde existe una organización económica de comunismo primitivo, la vida sexual es afirmada y vista favorablemente. Con el desarrollo de la economía mercantil y privada, la afirmación de la vida sexual se convierte en negación tanto dentro de la sociedad como en la estructura humana. Conforme a las leyes del desarrollo dialéctico puede suponerse que en un plano más alto [p. ej., en una sociedad sin clases sociales] la negación sexual necesariamente se convertirá [...] nuevamente en afirmación sexual social y estructural (Reich 36).

Todo esto es necesario señalarlo porque *Org* plantea la discordia (por ejemplo, cuando Zohoom y Grr tienen las cabezas que no les corresponden a sus cuerpos) como un tipo de bloqueo del orgón, y la concordia (por ejemplo, cuando Shuick, Grr y Zohoom, todos con sus respectivas cabezas y sin prejuicios sexuales sobre quién pertenece a quién, viajan juntos al espacio) como la afirmación y expansión del orgón. Más aún, según Birri, “la operación que intento con la película responde al antiguo concepto de la ‘discordia-concordia’; es decir, a la superación de los contrarios” (“*Org* y los caminos del exceso a la sabiduría”), lo que quiere decir que para Birri, la dialéctica discordia-concordia no se resuelve en el triunfo de una sobre la otra (digamos en el triunfo de Grr sobre Zohoom o viceversa, o en el triunfo de la razón-cabeza sobre la pasión-cuerpo o viceversa), sino más bien en una operación neobarroca a través de la cual estos opuestos no se cancelan, sino que se superan gracias a un elemento excéntrico, en este caso la mujer liberada Shuick, encarnación del orgón en expansión; o dicho de otra forma, la revolución sexual (y por lo tanto también política) encarnada. En su manifiesto “Por un cine cósmico, delirante y lumpen” Birri resume poéticamente este proyecto revolucionario:

no habrá revolución duradera sin revolución del lenguaje comunismo sensual hedonista erótico vísceras pensantes: cosmunismo fabricación de un poema o de una novella choque artesanía vs. industria comunismo cósmico y mágico por un cine cósmico delirante y lumpen (entre cine y no-cine o más-allá-del-cine: filmunculus) (19).

Intertextualidad y recuperación de la vanguardia histórica: *Macunaíma* y *Sur*

El diálogo crítico con géneros comerciales es uno de los elementos definitorios del NCLA neobarroco. *Org*, por ejemplo, dialoga con el género de ciencia ficción, pero negándole al espectador el placer principal asociado con el género: el escape de la realidad cotidiana hacia un mundo cerrado. Por su parte, *Tierra en trance* desarrolla una intertextualidad paródica con respecto a la ópera, pero sin el placer del cierre narrativo que la ópera, como género melodramático, requiere. Y *Frida, naturaleza viva* dialoga con el género biográfico, pero sin ofrecer una historia lineal y coherente de la biografiada. Todo esto sugiere que el NCLA neobarroco emplea la intertextualidad no para reforzar los géneros citados, sino para deconstruir los valores tradicionales asociados con ellos. Por ejemplo, *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969) parodia la chanchada brasileña de forma tal que en lugar de tener el final feliz típico de ese género, termina con personajes alienados sin un lugar propio, y por ende sin una base estable sobre la cual fundar simbólicamente la nación brasileña. En Argentina, otra intertextualidad crítica ocurre en *Sur* (Fernando Solanas, 1988), puesto que en lugar de usar el tango, como en las tangadas clásicas, para construir una identidad nacional unificada y armoniosa, *Sur* utiliza el tango vanguardista y sincopado de Astor Piazzola para subrayar la naturaleza fragmentaria del cuerpo político argentino.

Además de compartir una intertextualidad crítica, estas dos películas se caracterizan por el uso extenso de artimañas visuales y narrativas que las emparentan con esa vertiente del neobarroco latinoamericano, el realismo mágico. En *Macunaíma*, por ejemplo, piedras encantadas y fuentes mágicas marcan transiciones artificiales entre opuestos en tensión —el explotado y el privilegiado, el campo y la ciudad, el africano y el europeo— de forma tal que la película subraya el rol determinante de la posición de los personajes por sobre cualquier supuesta naturaleza estable humana o individual. En *Sur*,

por otra parte, el amigo muerto que toca tango siempre está envuelto en una neblina azulosa, lo cual señala la presencia de una realidad alternativa más allá del velo de apariencias que la dictadura militar construyó a lo largo de los años 70.

El uso insistente de fórmulas neobarrocas también posibilita la activación del potencial subversivo de las culturas reprimidas por la dictadura, tanto de la cultura popular (por ejemplo la resemantización que hace *Macunaíma* de la chanchada y de Grande Otelo), como de la cultura vanguardista de los años 20. Esta activación y resemantización de la vanguardia histórica se ve claramente en la decisión de adaptar la novela homónima de Mario de Andrade, una novela altamente experimental que relativiza los mitos fundacionales del Brasil; y también se evidencia en la referencia al *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade (1928), que celebra el consumo ritual del enemigo:

Antropofagia. Absorción del enemigo sacro, para transformarlo en tótem. La humana aventura, la terrena finalidad; pero sólo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal que trae en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. [...] La baja antropofagia aglomerada en los pecados de catecismo —la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato—. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos accionando. Antropófagos.

Como advierte el manifiesto, tras consumir a su enemigo Veneslau Pietro Pietra (Jardel Filho) en la secuencia del bacanal en su palacio, *Macunaíma* cae en la baja antropofagia, representada en la película como un consumismo sin sentido. La referencia al *Manifiesto antropófago* sugiere entonces que la película se apropia de una tradición vanguardista nacional, y ya no europea, para criticar una dictadura militar nacional, y ya no colonial.

Esta inserción crítica de la vanguardia histórica al imaginario popular es una característica del NCLA neobarroco que también se evidencia en *Sur*, en su incorporación del manifiesto *La escuela del Sur*, de Joaquín García Torres (1935):

[N]uestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur.

Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur,

nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, *bajan, no suben*, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está abajo. Y levante [...] está a nuestra izquierda. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos (393).

Dentro de la película, esta cita funciona como parte de una estrategia de inversión neobarroca que reposiciona el sur en el norte, negando así las teleologías eurocéntricas, y en particular la de la nación como narrativa privilegiada y deseada del progreso social y cultural. Así, en lugar de definir la nación argentina como un cuerpo político unido de obreros, como ocurre en *La hora de los hornos*, Solanas cambia de tono y de estilo en *Sur* para definir la nación argentina como un cuerpo político plural cuya memoria traumática de los años de la dictadura es imposible reprimir porque esa memoria no está encarnada en un solo tipo de sujeto social, sino hasta en los pliegues más recónditos de la memoria colectiva.

Conclusión: por una nueva historiografía del NCLA

Los historiadores del cine latinoamericano coinciden en que las películas que he discutido son parte del Nuevo Cine Latinamericano, pero no han dado cuenta de las diferencias estéticas y temáticas entre las películas militantes y neobarrocas, incluyéndolas todas bajo la categoría “Nuevo Cine Latinoamericano”. La excepción es la historiografía en Brasil, donde se habla de dos fases del Cinema Novo: la primera fase se inicia en 1962 con el estreno de *Barravento* (Glauber Rocha) y *Os cafajestes* (Ruy Guerra); y la segunda fase responde a los cambios generados por los golpes militares de 1964 y 1968. Tras el segundo golpe militar de 1968, los historiadores brasileños tienden a hablar ya no del Cinema Novo, sino de Tropicalismo, cuya estética y temática es claramente neobarroca, y de cine *udigrudi* (de *underground*), vertiente artesanal y clandestina que culmina con *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1986). Estas dos historiografías del NCLA –la latinoamericanista que versa sobre un solo movimiento, y la brasileña que matiza las diferencias estéticas, temáticas y de contexto al hablar de dos fases del Cinema Novo, de Tropicalismo y de *udigrudi*– no se excluyen mutuamente. Más bien, la división que propongo del NCLA en dos fases, una militante y otra neobarroca, no sólo matiza la homogenización latinoame-

ricanista de esta vasta producción, sino que posibilita una lectura del Tropicalismo como la versión brasileña del NCLA neobarroco.

El NCLA neobarroco ha tenido, entonces, diferentes manifestaciones según las circunstancias de cada nación y región. Sin embargo, al margen del país, la crítica común que hace el NCLA neobarroco de las narrativas teleológicas (sobre todo de la nación), justifica estudiarlo como un movimiento continental cuya estética y temática es diferente a la del NCLA militante, pero cuya crítica radical de las estructuras sociales, culturales y económicas existentes continúan y elaboran el proyecto del NCLA militante de transformar la realidad a través de la transformación de la conciencia del espectador. Al recurrir a prácticas que el NCLA militante había rechazado porque las consideraba intrínsecamente conservadoras, el NCLA neobarroco en efecto expande el vanguardismo política y estéticamente limitado del NCLA militante, de forma tal que aún cuando opta por usar fórmulas del cine comercial, estas fórmulas son utilizadas para señalar la artificialidad de las relaciones sociales desiguales, y no para representarlas como si fueran naturales o deseables.

Aun en Cuba, donde el estado ha desempeñado un rol importante en la institucionalización de un cine militante a nivel nacional y continental, es posible ver un giro neobarroco en los años 70 y 80 en películas como *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976), *Son o no son* (Julio García Espinosa, 1977), *Cecilia* (Humberto Solás, 1981), *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989) y *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991), películas todas que reposicionan al sujeto marginalizado en el centro, y que redefinen el proyecto de la Revolución ya no como un proyecto militante y nacionalista, sino más bien como un proyecto pluralista y antiautoritario.

En otro contexto, el de la Argentina tras la dictadura militar, el éxito taquillero de películas como el melodrama social *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y la cinta de ciencia ficción *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1986) puede que se deba al hecho que ambas se atienen a las fórmulas de sus respectivos géneros, garantizando así la comunicación con un amplio público. Sin embargo, la importancia de estas dos películas en la historia del cine latinoamericano radica en la transformación neobarroca que ambas hacen de los géneros que utilizan. En *La historia oficial*, por ejemplo, el nombre de la protagonista, Alicia (Norma Aleandro), y el motivo musical de la canción infantil de María Elena Walsh, “En el país de no

me acuerdo”, invitan al espectador a pensar en los paralelismos entre la junta militar de la dictadura argentina y la reina autoritaria que Lewis Carrol satiriza a través de las barrocas pesadillas de *Alicia en el país de las maravillas*. En *Hombre mirando al sudeste*, por otra parte, la imagen holográfica del espacio exterior que Rantes (Hugo Soto) dice ser, es no sólo una referencia intertextual a la *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares —novela de la cual el psiquiatra (Lorenzo Quinteros) lee en voz alta la descripción de un holograma capaz de reproducir “los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados”—, sino también una versión de los tropos neobarrocos de mundos paralelos y de dobles, que sugieren otras formas de ser a nivel social e individual.

La última gran película del NCLA neobarroco es *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989), una cinta cuyo cuidadoso uso del plano secuencia integral le garantiza un lugar privilegiado en la historia del NCLA. El final, por otra parte, es sin duda una de las conclusiones más inautidas en la historia del cine mundial: tras el baile y subsiguiente muerte del *dansak'*, se pasa inmediatamente a la secuencia última donde Sebastián (Reynaldo Yujira) observa su propio funeral y renacimiento en la comunidad que lo había expulsado. Con este final, *La nación clandestina* no sólo centra a un sujeto doblemente marginalizado (por la cultura hegemónica mestiza y también por su propia cultura indígena), sino que invierte el proyecto del indigenismo mestizo y aculturador que ha prevalecido en América Latina a lo largo del siglo XX, donde el indígena habría de ser incorporado a una nación a veces liberal y a veces marxista, según la ideología del indigenista en cuestión. Por el contrario, ahora es la cultura hegemónica mestiza (en este caso la cultura que Sebastián aprendió en la ciudad), la que es incorporada, como en un pliegue barroco, a la cultura y a la cosmovisión indígena. Se trata entonces de una representación fundamentalmente novedosa y revolucionaria de la cultura indígena en América Latina, una representación cuyo único análogo es quizás la última novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*⁶.

⁶ Al hacer esta comparación estoy pensando en las lecturas que han hecho de la novela Martin Lienhard, William Rowe y Antonio Cornejo Polar, recopiladas en la edición crítica de la novela a cargo de Eve-Marie Fell.

Tras la caída del Muro de Berlín en 1989, el neobarroco prácticamente desaparece del cine latinoamericano. La hegemonización global del neoliberalismo a partir de esa fecha, una de cuyas consecuencias fue el auge de coproducciones para el refortalecido circuito internacional de festivales de cine, explica el predominio, en el cine latinoamericano de los últimos 20 años, de un cine ya no revolucionario, sino reformista, con conflictos centrados en los sentimientos individuales, y con narrativas ambientadas en un presente inmediato casi despojado de señas del pasado y de proyecciones hacia el futuro. Estas características están muy alejadas de las preocupaciones del NCLA militante y neobarroco, y por lo tanto el cine de los últimos 20 años requiere otro nombre, como también otro estudio.

Para concluir, por lo tanto, cabe señalar que la explicación del giro neobarroco dentro del NCLA parece ser la misma sea cual sea el país latinoamericano: en un contexto compartido en el cual regímenes autoritarios controlaban férreamente la representación de verdades que servían sus propios intereses, y de verdades que además eran representadas como si fueran estables, universales y eternas, la estrategia más efectiva para cuestionar la entronización de esas verdades simplistas fue la estrategia neobarroca, pues señalaba con mayor fuerza y sofisticación la naturaleza construida y por lo tanto maleable de nuestras estructuras sociales y nuestros valores culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Mario. *Macunaima* [1928]. En *Obra escogida*. Gilda de Mello e Souza, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. 3-113.
- Andrade, Oswald de. "Manifiesto antropófago" [1928]. *HISTAL* (enero 2004). Web. 3 feb 2011. <www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm>
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]. Eve-Marie Fell, ed. Madrid: ALLCA XX, 1997.
- Avellar, Juan Carlos. *A Ponte Clandestina: O diálogo silencioso entre os cineastas latinoamericanos nos anos 1950 e 60*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.
- Birri, Fernando. "Por un cine nacional, realista y popular" [1962]. En *Fernando Birri: el alquimista poético-político*. Madrid: Cátedra, 1996. 18.
- . "Por un cine cósmico, delirante y lumpen (Manifiesto del cosmunismo o comunismo cósmico)". 1978. *Ibid.* 19-20.
- . "Hacia una historia oral del documental en el cono Sur [entrevista de Julianne Burton en 1979]". *Revista del Nuevo Cine Latinoamericano* 1 (1985): s.p.

- Web. 3 feb 2011. <<http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=2717>>
- . “Org y los caminos del exceso a la sabiduría [Fragmentos extraídos de una clase magistral ofrecida por Fernando Birri en la EICTV, el 22 de marzo de 1994]”. *Miradas: revista del audiovisual*. Web. 3 feb 2011. <http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=207&Itemid=49>
 - . “Fernando Birri: un constructor de utopías [Entrevista de Mariluce Moura]”. *Pesquisa FAPESP* 127 (sept 2006): s.p. Web. 3 feb 2011. <<http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=1920&bd=1&pg=1&lg=es>>
 - . *Sóñar con los ojos abiertos: Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar, 2007.
 - Breton, André, y León Trotski, “Manifiesto por un arte revolucionario independiente” [1938]. *Corneta: Semanario cultural de Caracas* 39 (2-8 abril 2009). Web. 6 feb 2011. <http://www.corneta.org/no_39/corneta_arte_revolucionario_independiente_manifesto.html>
 - Cornejo Polar, Antonio, “Un ensayo sobre ‘Los Zorros’ de Arguedas”. En Arguedas [*v. supra*]. 297-306.
 - Guido, Ángel. *Redescubrimiento de América en el arte* [1936]. Rosario, Argentina: Universidad del Litoral, 1941.
 - Henríquez Ureña, Pedro. “Barroco en América” [1940]. En *La utopía de América*. Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, eds. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. 116-119.
 - Lezama Lima, José. “La curiosidad barroca”. En *El reino de la imagen*. Julio Ortega, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 384-399.
 - Lienhard, Martin. “La ‘andianización’ del vanguardismo urbano”. En Arguedas [*v. supra*]. 321-332.
 - Monsiváis, Carlos. “Neobarroco y cultura popular”. En *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. Bolívar Echeverría, ed. México: UNAM, 1994. 299-309.
 - Oubiña, David. *Filmología: ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
 - Parkinson Zamora, Louis, y Monika Kaup, eds. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke U P, 2010.
 - Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: U Texas P, 1993.
 - Picón Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana* [1944]. México: FCE, 1958.
 - Reich, Wilhelm. *Materialismo dialéctico y psicoanálisis*. Madrid: Siglo XXI, 1989.
 - Rocha, Glauber. “Eztetyka da Fome” [1965]. En *Glauber Rocha: del hambre al sueño*. Eduardo F. Costantini (h), Ana Goldman y Adrián Cangi, eds. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini / MALBA, 2004. 38-43.
 - . “Eztetyka do Sonho” [1971]. *Ibid.* 46-49.
 - Rowe, William. “Deseo, escritura y fuerzas productivas”. En En Arguedas [*v. supra*]. 333-340.

- Sanjinés, Jorge. "Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario". En *Hojas de cine* 1 (México, 1988): 117-120.
- . "El plano secuencia integral". *Cine cubano* 125 (1989): 65-71.
- Sarduy, Severo. "Barroco y neobarroco" [1973]. En *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno, ed. México: Siglo XXI, 1973. 167-184.
- . "La cosmología barroca: Kepler" [1974]. En *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE. 1987. 177-197.
- Sauvaget, Daniel. "Arturo Ripstein: un barroco social". En *Los grandes directores de cine*. Jean A. Gili, et al. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008. 305-306.
- Shohat, Ella y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* [1994]. London: Routledge, 2000.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino. "Hacia un Tercer Cine" [1969]. En *Hojas de cine* 1 (México, 1988): 29-62.
- Solanas, Fernando. *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- Torres García, Joaquín. "La escuela del Sur" [1935]. En *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos. Tomo V*. Gilberto Mendoza Teles y Klaus Müller-Bergh, eds. Madrid: Iberoamericana, 2009. 393-398.
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Alberto Corazón, et al., trans. Madrid: Paidós, 1991.