HAL open science

La transmedialidad vector de transculturalidad americana en Barroco de Paul Leduc (1989)

Nelly Rajaonarivelo

To cite this version:

Nelly Rajaonarivelo. La transmedialidad vector de transculturalidad americana en Barroco de Paul Leduc (1989). Babel : Littératures plurielles, 2018, Lo “trans-” y la ficción hispanoamericana contemporánea, 37. hal-01870350

HAL Id: hal-01870350

https://amu.hal.science/hal-01870350v1

Submitted on 7 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Babel
Littératures plurielles

37 | 2018
Lo “trans-” y la ficción hispanoamericana contemporánea

La transmedialidad vector de transculturalidad americana en *Barroco* de Paul Leduc (1989)

Nelly Rajaonarivelo

Edición electrónica
URL: http://journals.openedition.org/babel/5257
ISSN: 2263-4746

Editor
Université du Sud Toulon-Var

Edición impresa
Fecha de publicación: 1 enero 2018
Paginación: 199-213
ISSN: 1277-7897

Este documento es traído a usted por Aix-Marseille Université (AMU)

Referencia electrónica
Nelly Rajaonarivelo, « La transmedialidad vector de transculturalidad americana en *Barroco* de Paul Leduc (1989) », *Babel* [En línea], 37 | 2018, Puesto en línea el 06 junio 2018, consultado el 19 julio 2018.
URL : http://journals.openedition.org/babel/5257

Este documento fue generado automáticamente el 19 julio 2018.

Babel. Littératures plurielles est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La transmedialidad vector de transculturalidad americana en *Barroco* de Paul Leduc (1989)

Nelly Rajaonarivelo

¿Una película “trans” ?

1 *Barroco* es una película difícil de clasificar por su originalidad en forma y fondo, considerados experimentales fuera del formato fílmico tradicional. “Poema visual”, “viaje musical”, “espectáculo fílmico”, “experiencia audiovisual” o “proyecto multimedial” son los calificativos que subrayan su atipicidad. De hecho, este filme se construye sobre la transgresión de todos los códigos y estándares cinematográficos usuales, marcada por una serie de carencias : falta de hilo narrativo coherente, de diálogos a los que aferrarse (así en *Frida, naturaleza viva*, película de 1985 del mismo director), de un sistema estable de personajes, pues los mismos actores van interpretando varios protagonistas de épocas y lugares distintos. Además la huella surrealista es patente en la libre asociación de ideas que rige la composición, con secuencias heterogéneas– *collages* y “cadáveres exquisitos” de la pantalla –a menudo conectadas solamente por un simple racor de sonido. Se añade un universo mágico-onírico bastante buñueliano para ilustrar el chamanismo prehispánico y el espíritu ancestral de México : humo, lluvia, hojas secas u otro filtro velan la imagen y alteran la realidad, insectos simbólicos cubren la cara del actor… Puede tratarse de una figuración de lo real maravilloso que Carpentier concebía como un surrealismo natural latinoamericano. Al final de una secuencia clave, una invasión de plumas blancas que caen desde arriba en pleno teatro y llenan la pantalla, no puede sino evocar otra obsesión de Buñuel en los momentos claves de *La edad de oro* o de *Los olvidados,* donde las plumas simbolizan igualmente la potencia del sueño o de la pulsión oculta.

2 Encima de su título, se suele interpretarla como “película barroca” por simple reacción ante el desconcierto que provocan tanto la ausencia de estructura, narración y diálogos como la proliferación constante de imágenes y músicas[1], exuberancia propia del Barroco.

No obstante la apelación "barroca" o más bien "neobarroca" resulta muy válida con tal de estribarla en un estudio riguroso de la intención y forma de la película[2], fundamentado en las teorías de Carpentier, Sarduy y Lezama, o enmarcar al cineasta en la fase neobarroca del llamado Nuevo Cine Latinoamericano como hicieron ciertos críticos[3].

3 *Barroco* fue un proyecto enmarcado en las conmemoraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo ; eso explica buena parte de su contenido que consiste en indagar en los orígenes, la riqueza y la evolución permanente de la identidad y cultura mestizas de América Latina. Para este fin, el punto de partida fue la adaptación muy libre de la novela *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier que ya tenía tal propósito, aunque *Barroco* se aleja mucho de una adaptación clásica a la pantalla y en eso radica su interés : además de actualizar el mensaje hasta finales del siglo XX, la novela fue sometida a toda clase de transformaciones y metamorfosis en un proceso de auténtica reflexión sobre el cambio de sistema semiótico que supone el paso del sistema verbal del libro al sistema multimedia del filme. Además de la transgenericidad que supone cualquier paso de un género (literatura) a otro (cine), esta postura de Leduc es la que nos permite hablar de verdadera y profunda transmedialidad de la película, definida como un fenómeno estético híbrido que consiste en "la representación de un medio en y por otro medio"[4]. Pasa por una transcodificación (o cambio de sistema de códigos y de recursos formales) al inventar el tratamiento de un lenguaje ya no solamente textual sino múltiple (literario, musical, teatral, pictórico, etc.), que aprovecha la naturaleza intrínsecamente intermedial o intersemiótica del cine (combinación de imagen, sonido y movimiento) y la trasciende, porque la narración verbal ya no sirve de eje director.

4 Así pues, una reflexión sobre lo "trans-" latinoamericano en sus variadas acepciones podría ayudarnos a describir –aunque no clasificar– esta película dentro del panorama cinematográfico hispánico o mundial, con un calificativo que dé cuenta de toda su complejidad y riqueza. El presente trabajo intenta pues examinar la pertinencia de caracterizar *Barroco* como "película trans-" –fórmula polisémica y equívoca, pero sintética– partiendo de una primera dimensión del prefijo "trans-" o sea el indicador de movimiento y travesía (que opera en los verbos "transportar" o "transplantar"), ya que el desplazamiento o el viaje casi define el proyecto de Leduc hasta en su fabricación. El rodaje se hizo en México, Cuba y España y la producción de la película fue transatlántica (realización mexicana, pero financiación compartida entre Cuba y España). Es un filme sobre los desplazamientos no sólo físicos sino también culturales, dando cuenta de la circulación de ideas y prácticas artísticas entre Europa y América (el viaje del Nuevo al Viejo Mundo y el retorno) pero también entre los otros continentes incluyendo África (el legado de la esclavitud) y Asia : así la secuencia de baile hindú en la mezquita de Córdoba, que precede un concierto de música arábigo-andaluza mezclada con flamenco. La transnacionalidad de la película radica en una transhispanicidad de la cultura que va pasando de la metrópoli española al Nuevo Mundo, pero que engloba también todas las otras raíces culturales y tradiciones que la nutrieron.

5 La segunda acepción de lo "trans-" en que se basa la película es obviamente el indicador de cruce e hibridación manifiesto en la "transculturación" propia y definitoria de América Latina. "Toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo" y "el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco"[5], afirmaba Carpentier teorizando lo criollo americano : en *Barroco*, Leduc vuelve precisamente sobre este proceso de formación cultural e identitaria del continente y en particular de la zona caribeña. Los mejores logros de la película al respecto son las creaciones musicales de la banda de sonido,

basadas en obras europeas cultas mezcladas con ritmos caribeños populares, objetos híbridos con sonoridades mestizas : la serenata de Schubert/danzón, el concierto grosso de Vivaldi/rumba, el *Barbero de Sevilla* de Rossini/son. Este último ejemplo es paradigmático del funcionamiento tanto transcultural americano como transmedial de la película : la obertura de la ópera de Rossini acompaña una evocación animada de los cuadros de los pintores venecianos citados en *Concierto Barroco* sobre el Carnaval, pero pronto se reubica la secuencia en el contexto de las independencias americanas – el naipe con la imagen de la campana, símbolo del grito de Dolores del cura Hidalgo, va pasando de mano en mano entre los criollos. La música occidental tiene pues que ceder el paso a la rumba cubana "El barbero carabalí" de Enrique Bonne y sus veintisiete tambores, antes de diluirse y permanecer sólo como reminiscencia temática (del barbero) en el son final : "El barbero de Sevilla, loco se volvió" cantado por Helio Revé y su orquesta. Termina la secuencia con el emblemático *Son de la loma* de Miguel Matamoros, clave en la película como lo veremos.

6 El tercer acercamiento a la noción de "trans-" como indicador de cambio, de transformación, nos permite volver sobre los mecanismos concretos de la metamorfosis del material literario originario, verdadera reinterpretación por parte del cineasta. Aunque subsisten muchos puntos de contacto con la novela de Carpentier, la sutil codificación del mensaje audiovisual no hace que la estructuración de la película y su lógica sean fácilmente perceptibles por el espectador. Digamos que la densidad de su material no permite descubrir ni entender todo su funcionamiento al primer visionado.

7 Cabe insistir en que, pese a la deuda explícita a la novela de Carpentier que aparece desde los títulos de crédito iniciales, Leduc anuncia y manifiesta claramente la transformación que va a operar mediante el nuevo título truncado – simplemente *Barroco*, sea adjetivo o sustantivo más amplio y genérico. De hecho, así puede remitir a un conocido ensayo de Severo Sarduy (*Barroco*, 1974), lo cual puede sugerir que se va a proponer una reflexión sobre el tema : funciona como ilustración notable a la vez de las estrategias del neobarroco literario y de la indagación sobre las raíces culturales del pueblo cubano, que Leduc extiende a todo el Caribe, inclusive México. Esta referencia implícita a Sarduy se ve inmediatamente reforzada por la adición de una referencia musical determinante en la película, y completamente ausente en la novela de Carpentier : el famoso *Son de la loma* ya evocado, cuyas primeras palabras[6] tarareadas por una voz masculina parecen comentar el título. Ahora bien, sabemos que Sarduy usó estas mismas letras de la canción para intitular una de sus novelas, *De donde son los cantantes* (1967), que juega precisamente con esta pregunta y las respuestas en la canción[7] para plantear la cuestión de los orígenes de la cultura cubana y su deuda con el tronco tanto español como negro o chino evocados en sendos capítulos.

8 Esta modificación del título por Leduc participa pues del "contrato de pastiche"[8] explícito del cineasta con sus espectadores, que consiste en proporcionar al receptor señales de derivación respecto a la obra original. En este caso preciso, el "contrato de hipertextualidad cinematográfica" consiste en convertir un hipotexto literario en hipertexto cinematográfico, o sea un "hiperfilme"[9], ya no mediante un proceso de adaptación literal de la novela –o sea de transcripción, que supone una reproducción fiel mediante otro sistema de signos–, sino de verdadera transposición o transformación, cambio de forma, transferencia a una nueva técnica, a un nuevo sistema. Las ocurrencias de la canción cubana se repiten varias veces en la película, hasta en los títulos de crédito finales cuya música es un montaje de versiones e instrumentaciones diversas de la misma.

Acaba siendo clave de la película en tanto que símbolo de transculturación americana, como explicara el propio Carpentier en su ensayo *La música en Cuba* (1946) : el "son" cubano, mezcla de tradición española y africana en su instrumentación, viene del danzón, evolución de la contradanza a su vez derivada de la *contredanse* francesa llevada a Cuba por los colonos de Santo Domingo, y que ya procedía de la *country dance* inglesa.

9 De la trama de Carpentier, Leduc ha conservado principalmente tres elementos claves y estructurales del relato, pero sin su respectiva contextualización narrativa : los tres personajes principales latinoamericanos, el motivo del viaje del Nuevo al Viejo mundo en busca de la identidad y las grandes etapas del recorrido (México, Cuba y España con un paso de Sevilla a Madrid, pero sin el destino final en Venecia[10], que ocupa la mitad de la novela de Carpentier...).

Los personajes

10 Desde los primeros planos aparecen, en la casa mexicana del Amo, los tres protagonistas reunidos de *Concierto barroco*, el Amo Indiano y sus dos criados, Francisquillo el mestizo mexicano y Filomeno el mulato cubano, aunque nunca nombrados así en la película[11]. Éstos vienen caracterizados por un instrumento musical simbólico, como en la novela : la vihuela –la colonia española– para "Francisquillo" y la trompeta –la modernidad europea– para "Filomeno", presente ahí desde el inicio. Leduc, al no respetar la cronología de aparición ni la evolución literaria de estos personajes, parece empezar donde Carpentier concluye : parte de la síntesis o lección global de la novela y confiere otra dimensión y papel a los personajes. "Francisquillo", por ejemplo, al no morir en camino de fiebres malignas, permanece hasta el retorno final a México y adquiere un protagonismo muy importante en la búsqueda identitaria que para nada le confería la novela.

11 Ahora bien, Leduc también modificó el sistema de los personajes secundarios en torno al trío central. Si bien aparece un Vivaldi compositor de la ópera *Motezuma*, episodio medular en la novela de Carpentier, los demás compositores barrocos, Haendel y Scarlatti, apenas se esbozan en la escena del *concerto grosso* (que ocurre ahora en Madrid y no en el *Ospedalle della Pietà* veneciano). En cambio el cineasta añadió otros personajes que funcionan como hilos conductores de la peregrinación de los héroes y catalizadores de la comprensión de sí mismos en su transcurso. Destacamos a dos en particular, que no cambian de rostro (siguen interpretados por los mismos actores) pero sí de identidad con el paso de las épocas. Se trata primero de la figura de la mujer amada (actuada por Ángela Molina), que representa una suerte de musa o de sueño de mujer inalcanzable para el Amo, con apariciones recurrentes pero muy fugaces que a menudo terminan con la muerte. Ella cambia de nacionalidad y oficio según la etapa del viaje : primero cortesana y monja en la época colonial mexicana, luego como noctámbula solitaria en un bar cubano, luego bailaora de flamenco en la mezquita de Córdoba, combatiente asesinada en las barricadas urbanas durante la Guerra Civil española y por fin cantante pop-rock mexicana de los años 80. Basta para operar en este personaje femenino una progresiva emancipación, alegoría posible de la América latina en su conjunto y cultura.

12 El segundo personaje que también se metamorfosea con el tiempo y la geografía es la figura del español (interpretado por Fernando Rabal, que también actúa de Vivaldi) : empieza como conquistador-explorador en el Nuevo Mundo, pasa a gobernador tiránico

en Cuba, luego a jefe de batallón republicano en Madrid y acaba como turista, cámara colgada del cuello, bailando salsa en el cabaret habanero Tropicana... Un condensado irónico de la historia de las relaciones hispano-cubanas.

13 Son personajes importantes porque sirven de contextualización en cada episodio, materializando la confrontación de los héroes con una alteridad que les permitirá definirse y posicionarse : el Otro femenino, frente al trío masculino central, funciona a la vez como motor del viaje y vana búsqueda –o eterna pérdida–, pero siempre acceso a nuevos descubrimientos ; y el Otro español permite una aceptación cultural e histórica de lo propio por oposición a una cultura dominante, invasora, aunque amiga fraternal en el siglo XX. Las escenas rodadas en el antiguo Palacio de los Capitanes Generales en la Plaza de Armas de La Habana Vieja (hoy Museo de la Ciudad), con sus reconocibles salones barrocos y bañeras de mármol, reactivan todo un símbolo de la dominación española como yugo político y violencia represiva : lo demuestra la secuencia anterior del castigo del gobernador español contra partícipes afrocubanos de un ritual secreto de religión ñáñiga (la danza de diablitos).

14 Otra función imprescindible que cumple este sistema de personajes secundarios a la vez recurrentes y cambiantes, es marcar una serie de ciclos en la película que ritman los cuatro siglos de Historia contemplados y estructuran la película en torno a una figura geométrica central para el barroco tanto carpenteriano como sarduyano : la elipse. Esta mezcla de permanencia, por cíclica vuelta al inicio, y a la vez de (r)evolución, de progresión en el viaje según un eje temporal cronológico, es clave para entender también la repetición sistemática de la escena inicial en la casa mexicana del Amo, que abre y cierra la película e introduce además cada uno de sus cuatro movimientos.

15 Salvo los leves movimientos de los actores, esta secuencia del Amo pensativo, rodeado de sus objetos de plata –conforme al *incipit* de la novela de Carpentier– y de sus criados, encerrados en este interior sobrecargado y envueltos en el ruido de un tictac constante de reloj o de metrónomo, es un cuadro barroco en tres dimensiones dentro del cual se pasea la cámara. Parecen fijados en un espacio-tiempo inamovible opuesto a las peregrinaciones en el tiempo y espacio del resto de la película. Con la proliferación barroca de reflejos del rostro del Amo en los múltiples espejos, cristales o metales de su salón, que cuestiona la representación de la realidad y desmultiplica las perspectivas de interpretación de lo que se nos presenta, todo parece evocar que el viaje no fue más que un sueño sacado de la imaginación de los personajes, un delirio inmóvil... Salvo en la última ocurrencia de esta secuencia, porque el Amo escucha la canción pop-rock de su musa en los audiófonos de un *walkman* amarillo, única señal de contaminación del presente contemporáneo en su entorno colonial inicial. La perplejidad del espectador al concluirse la película lo obliga a reconsiderar todo el significado : si entonces se hizo realmente el viaje, puede que sea todo en *flash-back* a partir de una situación inicial en que los protagonistas se rememoran las etapas. De ahí la presencia de la trompeta desde el inicio.

16 Leduc transforma el barroquismo de la escritura carpenteriana en barroquismos visuales y estructurales de la película : una hiperteatralización sistemática que pasa por espejismos proliferantes y una carnavalización constante observable en el disfraz o travestismo de las múltiples secuencias de fiestas tradicionales mexicanas, danzas folklóricas coloniales o prehispánicas, ceremonias rituales y sagradas cristianas o precristianas en la selva o en la ciudad, bailes de salón enmascarados, compañía de circo, ópera barroca, espectáculo de cabaret habanero... Conservó la idea del Carnaval veneciano como inversión de las perspectivas, propiciador de la expresión de

sentimientos reprimidos y revelador de identidades, pero un carnaval desplazado ahora principalmente al escenario americano.

De la intertextualidad a la transmedialidad

17 Leduc transforma también los mecanismos de la intermedialidad, ya presente y medular en Carpentier, explotando al máximo las posibilidades de la pantalla, objeto pluriartístico por esencia. Las referencias textuales fueron descartadas en su gran mayoría, con algunas excepciones como la alusión al *Quijote* en la escena de los molinos de viento, pero las otras referencias culturales (sobre todo musicales, coreográficas, pictóricas, arquitectónicas) proliferan en una recreación completa que conserva algunas alusiones de la novela, elimina otras, y añade cantidad de nuevas que confieren un significado mucho más amplio al mensaje y actualizan la reflexión sobre la cultura latinoamericana.

18 Cabe insistir en que, a diferencia de la literatura en que la intermedialidad no puede ser sino metafórica ya que no puede salir de su sistema verbal para evocar o imitar las otras artes[12], la transmedialidad cinematográfica permite un tipo de interrelación entre los distintos medios según una modalidad más compleja de fusión o verdadera integración de múltiples artes. Desde este punto de vista, se puede considerar como un hipermedio[13], o sea el medio que puede contener todos los demás.

19 Un primer ejemplo pictórico ilustra bien este funcionamiento : como en la secuencia *leitmotiv* del interior mexicano, Leduc no se contenta con incluir en el decorado reproducciones de los cuadros citados o evocados por Carpentier, los de Rosalba Carriera, Tiépolo o Guardi para describir a personajes o paisajes de Venecia. Los cuadros mismos son las secuencias, se animan volviendo al origen mismo del cine como "imagen en movimiento" : así las máscaras típicas del carnaval veneciano de Longhi rompen su inmovilidad y bailan de repente en un salón habanero sobre música de Rossini. La cámara ha entrado en el cuadro y lo explora.

20 Otro ejemplo tal vez más impactante es la secuencia del monasterio jesuita de Tepotzotlán[14], en que el Amo busca a la mujer querida en plena ceremonia de profesión : en un decorado churrigueresco alucinante que sintetiza toda la desmesura del barroco mexicano, se recrea en vivo toda la belleza de una preciosa y única colección de cuadros que allí se conserva sobre la tradición de las monjas coronadas. Estos retratos de monjas con magníficos tocados de flores se realizaban para conmemorar dos momentos fundamentales de su vida de religiosas, la profesión y la muerte. Leduc los reúne en una misma escena, ya que tomar el velo significaba concretamente morir para el mundo exterior : después de haberse dejado cortar la cabellera, la mujer muere físicamente ante los ojos del Amo desesperado. Es una muerte surrealista que empieza con un chorro súbito de sangre sobre la cara debajo del velo, luego la monja se estira al suelo cara abajo y su cuerpo se esfuma literalmente, dejando el vestido blanco vacío, que las demás hermanas recogen rezando por ella.

21 Las referencias musicales tampoco funcionan como simple decorado sonoro, sino que Leduc recurre sobre todo al sonido *in* e invita a artistas como Silvio Rodríguez o Pablo Milanés en persona para interpretar sus canciones en las secuencias cubanas del viaje. El trastorno temporal que la aparición de estos cantautores provoca en pleno siglo XVIII o XIX reproduce y anticipa el procedimiento utilizado por Carpentier en las últimas páginas

de la novela, donde referencias a Stravinsky o al jazz de Luis Armstrong irrumpen en la época de Vivaldi. Pero en la película se vuelve recurso sistemático.

22 Mención especial merece la ópera *Motezuma* ante el Amo pasmado y sus dos criados que no reconocen nada de la historia verídica de la conquista de México. Carpentier no pudo más que hacer una larga descripción de la dirección de Vivaldi, de la puesta en escena y del libreto (a modo de *ekphrasis* en la narración), pero Leduc decide filmar una versión de Graun (ya que la partitura de Vivaldi no había reaparecido todavía[15] y que la película se libra de cualquier referencia veneciana), con mucha artificialidad y exageración a nivel de actuación, vestuario, decorado, efectos especiales, etc. No hay asomo de verosimilitud : ni hay verdadero escenario de teatro (todo ocurre en un lujoso salón), ni hay público salvo los tres protagonistas, y se usan todos los códigos de la caricatura y la parodia (con estereotipos del barroquismo : tocados de plumas, corazas de metal, maquillaje de títeres, efectos de tramoya...). Hasta la música es inverosímil, puesto que las arias de Graun se mezclan con pasajes de *Les Indes Galantes* de Rameau (otra visión barroca de las Indias en el siglo XVIII). Leduc decide pues forzar la falsedad de la representación y su inautenticidad. La reacción del Amo es similar a la novela : desengaño, rabia ante tantas mentiras sobre la realidad y la historia de su nación, rechazo de este eurocentrismo en la visión de América.

23 Añadiendo carnavalización a la teatralización operática, Leduc marca mucho más claramente cuál es la diferencia entre el barroco histórico esclerosado y el neobarroco latinoamericano que pretende definir un nuevo continente de repúblicas en formación. Insiste en una forma de liberación de los moldes culturales, mensaje reforzado por buena parte de la banda musical de la película sobre el tema de la libertad.

La estructura

24 Además la ópera conserva su papel clave de concientización identitaria, pero más profundamente aún que en la novela puesto que estructura implícitamente toda la película. En efecto, el viaje transatlántico que emprende el Amo en busca de sus raíces españolas, jalonado por ocho tradicionales capítulos en la novela[16], ahora se organiza en torno a un prólogo y cuatro movimientos, cada uno dedicado también a un espacio distinto del recorrido que respeta la progresión geográfica original. Ya no corresponden a partes de una historia sino que se presentan como movimientos musicales de una gran composición, materializada en una gran partitura manuscrita que hojea el Amo en su salón mexicano, y a la que vuelve la cámara a cada cambio de escenario. Este gran libro musical evoca obviamente la ópera de Vivaldi *Motezuma (Drama per musica)*, que puede leerse como definición de la película entera : una "historia en música" y también *de* la música, con sonido y sin palabras, que parte de la época prehispánica (Moctezuma) hasta nuestros días. Salvo que los títulos de cada movimiento, aunque en italiano como tradicionalmente se usan las indicaciones en música, son completamente fantasiosos y heteróclitos.

25 El primer movimiento se titula "*Andante*" y corresponde al espacio mexicano del viaje del centro del país hasta la costa atlántica : esta indicación de tempo (lento moderado) se puede interpretar jugando con el significado español de la palabra, ya que en esta parte los viajeros van andando lentamente a pie y a caballo, cargando con todo el equipaje del Amo, siguiendo una ruta coherente de la selva tropical hasta el mar, pasando por las pirámides mayas de Chiapas y las de la llamada Ruta Puuc de Yucatán. Este hidalgo

mexicano encarna una suerte de caballero "andante", doble americano del Quijote que irá a parar debajo de los molinos de viento españoles. Esta lenta peregrinación del Amo en plena época colonial (siglo XVIII) alterna de repente con un episodio intercalado de inicios de la Conquista entorno a un grupo de conquistadores españoles recién desembarcados que van en camino inverso (costa adentro), internándose en la selva, explorando el territorio y propiciando el encuentro pacífico con los indígenas y su cultura. Este movimiento ofrece pues un novedoso cruce de viajes en sentido contrario y en las dos extremidades temporales del periodo colonial (inicio y fin), entre la conquista (orígenes de la impronta hispánica en América) y la víspera de la independencia del Virreinato de España, cuando el Amo criollo siente inconscientemente la necesidad de definirse y reivindicarse por fin como mexicano. Si bien el mensaje y el propósito es similar al de Carpentier, este contrapunto cruzado añade una figura barroca de exposición y expande las perspectivas sobre la construcción cultural no solamente latinoamericana sino también española igualmente modificada por el contacto con el Nuevo Mundo.

26 El segundo movimiento de la película se titula "Contradanza (*ma non troppo*)", indicación fantasiosa en la medida en que el matiz de tempo (o sea "pero no demasiado") suele servir de moderador a una velocidad de ejecución o intensidad de expresión, y no para calificar un género musical como es la contradanza. Este título es obviamente programático puesto que ubica ahora el viaje en el espacio de La Habana en Cuba. La contradanza remite, como ya dijimos, a la forma musical típicamente cubana transformada en danzón y luego en son, pero la moderación "*ma non troppo*" cómicamente podría sugerir que todo en Cuba no fue diversión, baile y fiesta (el clisé cubano), sino también drama y violencia, como ilustran las secuencias de la epidemia de peste, de la lucha secreta de los afrocubanos y de la consiguiente represión española.

27 El tercer movimiento se titula "*Rondo (Cantabile)*" y corresponde al espacio de España. La gran novedad de la película respecto a la novela de Carpentier, es que además del recorrido Sevilla-Madrid-Barcelona que hacen los protagonistas, Leduc mezcla las épocas y el episodio termina en plena Guerra Civil española, detrás de las barricadas de Madrid, y con una selección de múltiples canciones anarquistas y comunistas, tanto españolas como francesas o italianas[17]. Es la parte de la película en que más se canta, y sobre todo en forma colectiva, empezando por las sevillanas en coro del inicio del episodio. Por eso la indicación inicial (que existe realmente en lenguaje musical) hace precisamente referencia a una forma musical, el *rondo*, que alterna copla y estribillo, como en las canciones, acepción reforzada por el matiz "*cantabile*" (o sea "cantante"). Es homenaje a los latinoamericanos que participaron en las Brigadas Internacionales y señal de que los tiempos han cambiado en las relaciones hispano-americanas : la enemistad ha dejado paso a la fraternidad, la solidaridad en el combate por la libertad...

28 El cuarto movimiento titulado simplemente "*Finale*", es lógicamente la conclusión de todo el recorrido con la función de la ópera barroca *Motezuma*, que provoca la necesidad y la decisión de los tres protagonistas de volver a su tierra de origen : Filomeno a Cuba en avión (secuencia del Tropicana), y el Amo y Francisquillo a México (secuencia de la discoteca con la canción rock emblemática de la *Primera Calle de la Soledad* de Jaime López).

29 Como es lógico la película concluye con baile y canto apoyándose en una transmedialidad que no sólo permitió abolir las fronteras entre las artes, sus géneros y épocas, sino también más generalmente las fronteras culturales entre nacionalidades, países y regiones del mundo que participaron de la construcción cultural americana. El fenómeno

"trans-" en sus varias acepciones, al mismo tiempo que se vuelve elemento definitorio de la esencia e identidad latinoamericanas, permite aprehender esta película compleja cuyo propósito fue precisamente ofrecer una visión del continente y de su historia cultural.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Lina. "Un Concierto más barroco. Intertextualidad e identidad cultural en *Barroco* de Paul Leduc". *Crítica.cl* (8 de julio de 2008). Consultado el 26 junio de 2017 <http://critica.cl/cine/un-concierto-mas-barroco-intertextualidad-e-identidad-cultural-en-barroco-de-paul-leduc>.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba* (1946). México : Fondo de Cultura Económica, colección popular, 109, 1972.

CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos.* México : Siglo XXI Editores, 1981.

CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco* (1974). Madrid : Alianza Editorial, Biblioteca Carpentier, 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré* (1982). Paris: Seuil, 1992.

KATTENBELT, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales. La intermedialidad* VI. (2008) : 19-29. Consultado el 26 de junio de 2017. <http://www.e-rev istes.uji.es/index.php/clr/article/viewFile/24/24>.

LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, Asunción. "Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Comunication Tools: A Critical Inquiry". *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology* 8(2) (2011a): 7-22. Consultado el 17 de septiembre de 2017. <http:// www.newbooks-services.de/MediaFiles/Texts/5/9783631632925_In tro_004.pdf>.

LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, Asunción. "Génesis semiótica de la intermedialidad : fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación". *Cuadernos de Información y Comunicación* 16 (2011b) : 95-114.

RAJAONARIVELO, Nelly. "Redescubriendo el *Motezuma* perdido de Vivaldi : paseo musical en el capítulo 7 de *Concierto barroco* (A. Carpentier)". *Hommage à Alejo Carpentier*. Ed. Carmen Vásquez. Amiens : Université de Picardie-Jules Verne, 2012. p. 122-143.

SARDUY, Severo. *Barroco* (1974). *Obra completa* tomo II. Ed. crítica, coordinada por Gustavo Guerrero y François Wahl. México, ALLCA XX, Fondo de Cultura Económica, colección Archivos, 1999 : 1195-1261.

SARDUY, Severo. *De donde son los cantantes* (1967). Ed. Roberto González Echevarría. Madrid : Cátedra, Letras Hispánicas, 1997.

SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año 37. 73 (2011) : 15-35. Consultado el 26 junio de 2017 <http:// www.jstor .org/stable/41407227>

SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. "Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano : de la militancia al neobarroco", *Valenciana* vol. 6. 12 (2013) : 129-154. Consultado el 26 junio de 2017 <http://www.scielo. org.mx/scielo.php ?script =sci_arttext&pid =S2007-253820130002000 07>

Filmografía

Barroco. Dir. Paul Leduc. Act. Ernesto Gómez Cruz, Ángela Molina, Alberto Pedro, Fernando Rabal, Roberto Sosa. Guión de José Joaquín Blanco, Paul Leduc y Jesús Díaz. ICAIC, Opalo Films-TVE, Sociedad Estatal Quinto Centenario Production, 1989. DVD.

La Edad de oro. Dir. Luis Buñuel. Guión de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Producción de M. le Vicomte Charles de Noailles, 1932. DVD.

Frida, naturaleza viva. Dir. Paul Leduc. Guión de José Joaquín Blanco y Paul Leduc. Clasa Films Mundiales, 1983. DVD.

Los Olvidados. Dir. Luis Buñuel. Guión de Luis Alcoriza y Luis Buñuel. Ultramar Films, Oscar Dancigers, Jaime Menasco (México), 1950. DVD.

NOTAS

1. Es una película paradójicamente muda en la medida en que no hay un solo pasaje hablado, sin embargo la banda de sonido de la película, alternando entre sonido *in* y *off*, se llena constantemente y hasta satura de ruidos, músicas, canciones de todas épocas y regiones del planeta.
2. Lina Aguirre, "Un Concierto más barroco. Intertextualidad e identidad cultural en *Barroco* de Paul Leduc".
3. Paul A. Schroeder Rodríguez, "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano"; "Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco".
4. Chiel Kattenbelt, "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships", p. 24 (traducción nuestra).
5. Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, p. 126.
6. "Mamá yo quiero saber, de dónde son los cantantes...".
7. "Son de la loma, y cantan en llano/¿Serán de la Habana?/¿Serán de Santiago, tierra soberana?"...
8. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, p. 113.
9. *Ibid.*, p. 215-216.
10. Ausente también de los lugares de filmación en los títulos de crédito.
11. Usaremos aquí estos nombres (entre comillas) sólo para más comodidad.
12. En realidad se debería hablar mejor de intramedialidad según López-Varela, ya que no sale de su propio medio. Asunción López-Varela Azcárate, "Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Comunication Tools: A Critical Inquiry", p. 15-16; "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación".
13. Chiel Kattenbelt, *op. cit.*, p. 23.
14. Actual Museo Nacional del Virreinato, al norte de la capital mexicana, uno de los más bellos en México sobre la época colonial.
15. Se perdió durante siglos hasta su reaparición en 2001, véase Nelly Rajaonarivelo, "Redescubriendo el *Motezuma* perdido de Vivaldi: paseo musical en el capítulo 7 de *Concierto barroco* (A. Carpentier)".

16. Coyoacán (México); La Habana (Cuba); Madrid (España); y los últimos cuatro capítulos para Venecia (Italia).
17. Referencias posiblemente inspiradas en otra novela de Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978).

RESÚMENES

Exploramos aquí cómo las distintas acepciones del fenómeno "trans" permiten aprehender tanto el funcionamiento de la película atípica *Barroco* de Paul Leduc como su tema, la formación identitaria y cultural del continente latinoamericano.

Nous explorons ici comment les différentes acceptions du phénomène « trans » permettent d'appréhender à la fois le fonctionnement du film atypique *Barroco* de Paul Leduc et son sujet, la formation identitaire et culturelle du continent latino-américain.

ÍNDICE

Palabras claves: adaptación, cine mexicano, literatura cubana (siglo XX), Neobarroco, transcultural, transmedialidad
personnescitees Carpentier (Alejo), Leduc (Paul)
Mots-clés: adaptation, cinéma mexicain, littérature cubaine (XXe siècle), Néobaroque, transculturel, transmédialité

AUTOR

NELLY RAJAONARIVELO

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France