

IDENTIDADES Y REDES CULTURALES



V-CIBI

V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

Identidades y redes culturales

V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

Granada, 2021



eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.libreria.culturaydeporte.gob.es

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

- © SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones
- © UNIVERSIDAD DE GRANADA
- © YOLANDA GUASCH MARÍ, RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN, IVÁN PANDURO SÁEZ (Editores)
- © LOS AUTORES, de sus textos

Edita:

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones
Secretaría General Técnica

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243930-246220

NIPO: 822-21-010-0

ISBN(e): 978-84-8181-759-1 (Ministerio de Cultura y Deporte)

ISBN(e): 978-84-338-6830-5 (Universidad de Granada)

Maquetación: Raquel L. Serrano / atticusediciones@gmail.com

Diseño de cubierta: Adrián Contreras Guerrero

Con la colaboración de la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo de Desarrollo Regional (FEDER) a través del Proyecto I+D+i Relaciones culturales entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil (HAR2017-83545P)

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com: 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Sombras barrocas en *El siglo de las Luces* (Humberto Solás, 1993)

SOROLLA ROMERO, Teresa

Universitat Jaume I

1. Las luces y sus sombras

El claroscuro que domina la dirección de fotografía de *La sombra de la guillotina*, que trae reminiscencias del Barroco más oscurantista, traslada un potente contraste que resulta insoslayable cuando desfila ante nuestra mirada el celuloide dedicado a la Revolución Francesa. A las luces prometidas por la Ilustración, las del siglo que la alumbró, les siguen por corte directo —usando léxico cinematográfico— las sombras proyectadas por delatores y guillotinas. Estas últimas, levantadas en nombre de la igualdad y la justicia, se convierten en sombríos altares que amenazan, totalizantes, a los personajes —desde los reyes hasta los líderes revolucionarios, desde los panaderos hasta los impresores, pasando por su propio inventor, *monsieur* Guillotin— que transitan estos universos cinematográficos dedicados a la Revolución francesa. No en balde, los títulos de crédito del arranque de *El siglo de las luces* se imprimen sobre la sobrecogedora imagen de una guillotina viajando a través del Atlántico en la popa de un navío. Zarandeada por una tormenta cuyos truenos la convierten en objeto de una representación siniestra, sumados a la angulación *contrapicada* que la engrandece, el viento echa a volar la lona que la cubre precariamente y certifica el carácter ya romántico de ese primer encuadre del filme de Humberto Solás.

La esencia romántica de esta imagen se anticipa un tiempo, como las primeras escenas, a la época en que se ubica gran parte de la diégesis, que abarca desde poco antes del período revolucionario propiamente dicho (1788) hasta las guerras napoleónicas (1808). Sin embargo, pronto la melodía que silba Carlos (Frédéric Pierrot) con su flauta, acompañada de música de cámara *extradieética* inequívocamente barroca, retrotraen el filme a los estertores del Antiguo Régimen, a cuyo derrumbamiento asistiremos más adelante. La cámara redobla, aunque discretamente,

la sinuosidad curvilínea de la arquitectura y las artes visuales de su tiempo, mientras recorre las sombrías estancias de la casa de Carlos —con criados y candelabros, bodegones y altarcitos—. Su voz *out* —la de su conciencia como narrador— nos ubica en 1788, a varias leguas de La Habana.

Nos hallamos, probablemente, ante la escritura —literaria y cinematográfica— de la ficción más exótica sobre la Revolución Francesa. Ambientada en las posesiones francesas del mar Caribe, describe la evolución de ilustrado a tirano de un personaje histórico del que la ficción se apropia —el marsellés francmasón Víctor Hughes (François Dunoyer)— desde las vivencias de tres jóvenes aristócratas —los hermanos Sofía (Jacqueline Arenal) y Carlos, y su primo Esteban (Rustam Urazaev)— residentes en La Habana española. Argonautas por mares y revoluciones, habitan a base de travesías marítimas un espacio colonial complejo, tornasolado a base de luces, huracanes y muerte. *El siglo de las luces*, del escritor cubano de origen suizo Alejo Carpentier y Valmont (escrita en Venezuela en 1958 durante su autoexilio y en plena Revolución cubana, y publicada en México en 1962) fue objeto de interés del prestigioso e icónico cineasta cubano Humberto Solás desde su publicación, pues consideraba que “Aquella mezcla de pasión, inteligencia, raciocinio, hedonismo, lo apolíneo, lo dionisiaco, estaba tan sublimemente expresado en la novela de Alejo”¹. Solás, director de filmes como *Lucía*² —un clásico del Nuevo Cine Latinoamericano—, estilística e ideológicamente mucho más distantes de la convencionalidad cinematográfica que el que

1. Así lo declara en la entrevista documental que acompaña a la edición en DVD del filme, distribuida por Impacto.

2. SOLÁS, Humberto. *Lucía*, 1968.

nos ocupa, califica de “neoacadémica” la adaptación cinematográfica de la novela, que fue concebida como miniserie de televisión y reducida para su estreno en cines. Sobre el filme en la trayectoria de Humberto Solás y en su propio tiempo volveremos más adelante.

Escribe Esteban, en determinado momento, a su prima Sofía: “El alejamiento de París hace crecer la confusión de mi alma. No entiendo los procesos de una política tan cambiante, contradictoria, y excesiva”. La intensidad de la Revolución imposibilita una lectura complaciente de la misma y dificulta anclarla, como relato, a un único protagonista³. El cine que la aborda repiensa pequeños grupos de los recién nacidos ciudadanos convertidos en soldados —*La marsellesa*⁴, *Un pueblo y su rey*⁵, *Un violento deseo de felicidad*⁶—, intelectuales o buenos oradores convertidos súbitamente en líderes políticos, a esos mismos líderes aclamados como héroes, temidos como verdugos y finalmente guillotinado —*Reign of Terror*⁷, *Danton*⁸—, a monarcas y aristócratas torpes, inconscientes, asustados, sacudidos por las circunstancias y arrojados al

3. Si bien la bibliografía es amplísima, destacamos diversos libros publicados estas últimas décadas:

HOBBSAWN, Eric. *La era de la Revolución: 1789-1848*. Barcelona: Crítica, 1971; CASTELL OLIVÁN, Irene. *La Revolución francesa (1789-1999)*. Madrid: Síntesis, 1997; HORNE, Alistair. *La revolución francesa*. Barcelona: Librería Universitaria, 2009; MCPHEE, Peter. *La Revolución Francesa, 1789-1799: Una nueva historia*. Barcelona: Crítica, 2013; CLEMENT MARTÍN, Jean. *La revolución francesa. Una nueva historia*. Barcelona: Crítica, 2013; DAVIES, Peter. *La Revolución Francesa. Una breve introducción*. Madrid: Alianza, 2014, y RUDÉ, George. *La Europa revolucionaria 1783-1815*. Madrid: Siglo XXI, 2018. Respecto a la construcción historiográfica de la Revolución, y al margen de las memorias, testimonios y reflexiones de algunos de sus protagonistas—como Talleyrand (TALLEYRAND, Charles-Maurice. *Memorias del Príncipe de Talleyrand*. Barcelona: Desván del Hanta, 2014), Fouché (FOUCHÉ, Joseph. *Memorias de Fouché. 1759-1820*. Barcelona: Biblok, 2014), Thomas Paine (PAINE, Thomas. *The age of reason*. París: Barroisson, 1794), o Madame de Staël (STAËL, Madame de. *Consideraciones sobre la Revolución Francesa*. Barcelona: Arpa, 2017)—, fue capital como punto de partida la obra de los historiadores románticos como Alphonse de Lamartine o Alexis de Tocqueville, destacando entre todos Jules Michelet —nacido durante el segundo directorio (1798) y catedrático de Historia en el Collège de France—, cuya magna obra MICHELET, Jules. *Histoire de la Révolution française*. I y II. París: Gallimard, 2019, fue publicada entre el estallido de la Primavera de los Pueblos y el advenimiento de Napoleón III. El debate sobre las causas, cronología, protagonistas e interpretación de la Revolución ha sido intenso, interminable, e inevitablemente determinado por ideologías, escuelas de pensamiento nacionales y continuas aportaciones documentales.

4. RENOIR, Jean. *La marsellesa*, 1938.

5. SCHOELLER, Pierre. *Un pueblo y su rey*, 2018.

6. SCHNEIDER, Clément. *Un violento deseo de felicidad*, 2018.

7. MANN, Anthony. *Reign of Terror*, 1949.

8. WAJDA, Andrzej. *Danton*, 1983.

hambre del pueblo —*L'Autrichienne*⁹, *La inglesa y el duque*¹⁰, *María Antonieta*¹¹, *Adiós a la reina*¹²—. Potentes significantes como Nación, República, Ciudadanía o Igualdad resbalan con los giros veloces de la Revolución devorando a sus hijos y, sin perder su sentido, son reivindicados por las voces más incompatibles. La guillotina —profusamente mencionada por los personajes de *El siglo de las luces*— recibe una atención que la dota de entidad como personaje. En cualquier caso, la velocidad de los hechos, la violencia, las conspiraciones, traiciones y la claudicación de los ideales proclamados hacen que los momentos de gloria sean sepultados rápidamente por el fracaso y la ignominia, de forma que ni siquiera los guiones ideológicamente más sesgados pueden soslayar tales contradicciones.

2. La pérdida de la inocencia y la deriva de la revolución

Los protagonistas del filme transitan entre los sueños de cambio y la frustración, entre el compromiso con la Ilustración, las ideas revolucionarias y la amargura por la sangre vertida al aplicarlas.

La acción arranca en una calle nocturna de Madrid, en 1808, cuando Carlos desciende de una diligencia y llega a su casa en la capital de la metrópoli. Su voz *out* introduce un largo *flashback* a veinte años atrás —que solo regresa al presente brevemente y en la escena final—. En un ambiente oscurantista que sombrea rostros y acontecimientos incluso en las escenas diurnas, Carlos explica que ha venido a Madrid para investigar la desaparición de su hermana Sofía y su primo Esteban. Ya en 1788, en una finca cercana a la Habana, los tres jóvenes se enteran de que el padre de Carlos y Sofía ha fallecido por apoplejía. El luto da paso rápidamente a una regresión feliz a la infancia: olvidan los rigores paternos, descubren nuevas lecturas, sueñan con viajes y viven en un despreocupado caos con el consentimiento de Don Cosme, su nuevo tutor y responsable de los negocios familiares, que aprovecha para robarles. El retrato de la sociedad criolla cubana es ambivalente: música y silencios, interiores deshabitados y calles donde conviven criollos, esclavos africanos, prostitutas y comerciantes. Esa heterogeneidad se traslada a la mansión que habitan, repleta de objetos polvorientos y desordenados, de estancias y patios ocultos que van

9. GRANIER-DEFERRE, Pierre. *L'Autrichienne*, 1990.

10. ROHMER, Eric. *La inglesa y el duque*, 2001.

11. COPPOLA, Sofía. *María Antonieta*, 2006.

12. JACQUOT, Benoît. *Adiós a la reina*, 2012.

explorando con curiosidad casi infantil. Ocasionales huracanes antillanos unen interiores y exteriores en instantes de pesadilla. Un cuadro con una arquitectura catedralicia que, en una suerte de incendio nocturno, se derrumba, es enlutado y desvelado alternativamente, definiendo el cambiante mundo privado de los protagonistas, sacudido por los sucesos políticos de la época en la que viven. Sofía enuncia en determinado momento ante el cuadro: “si la catedral representa nuestra época, qué horror”. No en balde, en las últimas imágenes del filme, en las que se nos muestra la muerte de la joven, resuena el ambiente infernal del cuadro. El literal derrumbe de la imagen que metaforiza el de toda una época transcurre paralelo al progresivo descreimiento, endurecimiento y pérdida de inocencia de los jóvenes.

Su mundo despreocupado se rompe en 1791, cuando llega un comerciante marsellés afincado en Puerto Príncipe, Víctor Hughes. Viajero nato, seductor y cultivado, les deslumbra: descubre las trampas de Don Cosme y les presenta a un médico negro formado en París, a través de cuya presencia se introducen los ideales de igualdad entre ciudadanos al margen de cuestiones raciales. Defensor del progreso y la ciencia, Víctor Hughes les dice, literalmente: “¿No se acuerdan que vivimos en el siglo de las luces? [...] Se llaman Voltaire, Rousseau, [...] Diderot”. Les introduce en las ideas de la Ilustración y la masonería y —significativamente, tras el paso de un huracán— se convierte en amante de Sofía. Las luces se trasladan literalmente a una puesta en escena tenebrista, redoblando lo que enuncia la voz *off* de Víctor: Sofía juega con la mano sobre las velas que iluminan su cena, al tiempo que discuten ilusiones y miedos. Poco después, el recién llegado les muestra juegos de luces mecánicas —metáfora de las de *La Enciclopedia*— que simulan imágenes en movimiento, en la línea de los inventos pre-cinematográficos, de vocación a veces lúdica y otras veces científica, que a partir de la invención de la fotografía darían lugar al cine. (Fig. 1)

El filme afronta la relación entre masonería y Revolución Francesa, aspecto prácticamente inédito

13. El filme *Cagliostro* (RATOFF, Gregory. *Cagliostro*, 1959) trata de forma tangencial la masonería en tiempos revolucionarios, si bien lo hace poniendo mucho más interés en la vertiente aventurera del relato centrado en el ocultista al que da vida Orson Welles que en la relación entre masonería y revolución en sí. Humberto Solás atribuye su interés en el tema al hecho de que su padre era masón y católico (añade: “una persona barroca”). Así lo explica en MARTIN, Michael T. y PADDINGTON, Bruce. “The baroque as cinematic style and metaphor: Humberto Solás on el siglo de las luces”. *Quarterly Review of Film and Video*, 18:2 (2001), págs. 157-167.

en cine¹³. De hecho, el conflicto entre masonería y jacobinismo —la moral jacobina desprecia la masonería como contrarrevolucionaria— provoca que los jóvenes huyan de La Habana, pues su amistad con el Doctor Ogé (Alexis Valdés) y Víctor Hughes acarrea peligro. Una goleta de Estados Unidos les traslada primero a Santiago de Cuba y finalmente a Puerto Príncipe, donde ha estallado una rebelión de esclavos que se extiende por toda la isla de Santo Domingo.

Las contradicciones del jacobinismo con los ideales ilustrados se dejan caer en el arranque de la trama argumental: en medio del levantamiento, los rebeldes cubanos han arrasado las propiedades de Víctor, mientras que los colonos franceses han ejecutado al hermano de Ogé, negándose a que un negro desempeñe las funciones administrativas que la Asamblea de París le permite efectuar.

2.1. Estertores del Barroco

Huyendo de la rebelión negra, Víctor y Esteban embarcan en un navío que les conduce a Francia. A bordo se enteran de la huida de la familia real de las Tullerías y de su detención en Varennes. Todo ello sucede fuera de campo. Las reminiscencias del Rococó dieciochesco en las que recrean las ficciones cinematográficas ubicadas en la Revolución y protagonizadas por aristócratas quedan aquí reducidas a las icónicas pelucas blancas que, jugando, los jóvenes visten mientras tararean canciones y bailan desordenadamente, como burlándose ya de un pasado caduco o imitando unas convenciones que les resultan ajenas.

La otra cara de ese divertimento asociado a pelucas y rostros empolvados la encuentran Víctor y Esteban, precisamente, en los linchamientos de un París de calles agitadas. Los jardines del palacio real se han convertido en un lupanar de aristócratas prostituidas, miembros sueltos de la nobleza corren huyendo de muchedumbres que les persiguen hasta asesinarlos. Si bien no vemos escenas del terror tan recurrentes como la cabeza de la Princesa de Lamballe ensartada en una pica y paseada por delante de la celda de la reina, sí que aparecen hogueras con muñecos que representan nobles ardiendo¹⁴. Quienes danzan en el centro de planos generales iluminados por el fuego, ahora al son de la muchedumbre rabiosa y hambrienta, son las toscas efigies que simbolizan la nobleza. (Fig. 2)

14. *Jefferson en París* (IVORY, James. *Jefferson en París* 1995) es uno de los filmes que, ubicado poco antes del inicio del proceso revolucionario en sí, hace uso del motivo cinematográfico de la quema de muñecos de forma similar, como parte de los primeros síntomas revolucionarios en forma de alteraciones callejeras.



Fig. 1. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.



Fig. 2. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.

El desorden festivo da lugar a la violencia irracional. La importancia del semblante, de las apariencias, es mencionada en un monólogo interior de Esteban, que se plantea, a propósito de la guerra: “Es una máquina bien engrasada [...]. Todos son una apariencia, y sin embargo todo parece real”. El horror queda asociado al espectáculo, tanto en las danzas macabras de los revolucionarios que ejecutan nobles por su cuenta como en las posteriores ejecuciones revolucionarias que pasan por la guillotina a los ya ciudadanos acusados de contrarrevolucionarios independientemente de su clase social.

Lo teatral, la puesta en escena, el gusto por el trampantojo reside en el corazón de lo barroco; pero late también en las convulsiones del proceso revolucionario. La política no sucede de puertas de palacio adentro, sino en las calles y en la Asamblea, y la gente, elevada a la condición de ciudadanía, asiste a ella. Teniendo en mente esta aceleración de sucesos y circulación de noticias adquiere un sentido casi literal la reflexión de Esteban, tras presenciar un linchamiento: “Se trata de una nueva concepción ética,

moral y artística. Es como si la pintura sobrepasara los límites de su lienzo y se desbordara hacia nosotros”. La elocuencia de su última sentencia ratifica la potencia del imaginario visual de la Revolución, vinculado tanto a la política del —nuevo— Estado como al espectáculo. Fueron los pintores y artistas contemporáneos a la Revolución quienes, a través de sus pinturas, dibujos y estampas —la difusión de grabados fue especialmente crucial—, dejaron testimonio gráfico —veraz, falseado, idealizado, crítico— de los hechos acontecidos, construyendo el primer imaginario referencial de la misma¹⁵.

15. PAULSON, Ronald. *Representations of Revolution*. New Haven: Yale University Press, 1983; BORDES, Philippe. *Représenter la Révolution. Les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard*. Lyon: Fage éditions, 2010; y BORDES, Philippe y RÉGIS, Michel. *Aux armes et aux arts. Les arts de la Révolution 1789-1799*.

El espesor de la vegetación caribeña, su humedad y en definitiva el relajamiento de costumbres resta gravedad ritual, rigidez e incluso libertinaje como modo de vida a los tres jóvenes alejados de las costumbres cortesanas francesas. Sin embargo, la exuberancia del particular barroco que ha envuelto su juventud despreocupada les rodea frecuentemente desde la puesta en escena. Un contrapicado muestra a Esteban aliviado al no encontrar ninguna guillotina levantada sobre una tarima de madera al aire libre en La Habana, mientras cruza la plaza entre columnas medio salomónicas, medio abalaustradas, trufadas de ornamentos y medio escondidas por un ambiente brumoso. También entre las columnas salomónicas del patio de su mansión, Sofía corre por la noche para abrazar a Esteban en su reencuentro.

Según avanza el relato y la deriva de la Revolución se oscurece, lo mismo sucede con el carácter de los personajes y sus reflexiones. Víctor Hughes y Esteban —que comparten inicialmente los debates en clubs políticos y los rituales masónicos— evolucionan rápidamente y terminan polarizados. El entusiasmo revolucionario de Esteban deriva en amargas dudas sobre los métodos del proceso, que se nos van mostrando a través de las sucesivas cartas que Esteban escribe a Sofía —licencia que se toma el guion respecto a la novela, donde sus tribulaciones son murmuradas por monólogos interiores—. Ya los diálogos de sus ágapes juveniles muestran el interés de Esteban en la ciencia, pero también su personalidad cartesiana, pues lejos de adherirse a un ideal de forma casi fanática, duda: de sí mismo, de la relación entre el hombre y la naturaleza, de los hombres de la guerra, de la practicidad y los excesos de la Revolución. Víctor, en cambio, se implica crecientemente en la administración jacobina.

El oscurantismo y la amargura que les trae el imposible avance hacia la luz que prometía la Ilustración busca en el claroscuro y los ropajes enlutados su correspondencia visual. Ya viuda, defraudada con la persistencia del esclavismo que la Revolución no ha erradicado, Sofía —antaño decidida defensora

París, 1988, han analizado cómo se configuró este complejo y contradictorio universo de imágenes e iconografías revolucionarias que abarca artistas tan diversos como François Gerard, Jacques Bertaux, Charles Thévenin, Hubert Robert, William Blake, Thomas Rowlandson, James Gillray o Francisco de Goya. Por la calidad de su trabajo, por su significación política —de pintor del rey a diputado jacobino para acabar siendo primer pintor del emperador— y por la importancia de su taller parisino, destaca Jacques-Louis David, cuya obra ha sido bien estudiada por Anita Brookner (BROOKNER, Anita. *Jacques-Louis David*. París: Armand Colin, 1990).

de la guillotina— se lamenta antes de marcharse del Caribe: “estoy cansada de vivir entre los muertos”. Su hondura pesimista es retomada cuando se despidió de un oficial secretamente enamorado de ella, al que le dice: “¿Dónde quedaron nuestros bellos sueños de amor? La muerte, siempre la muerte. Ella destruye el fondo de nosotros, hasta lo que nos era más querido”. Sin embargo, esta suerte de *memento mori* como reverso del esplendor barroco y el optimismo ilustrado da un salto inesperado hacia el Romanticismo. Retirando el pañuelo negro que le cubría la cabeza, Sofía reclama que la Libertad se vengará, y se reconoce como una mujer libre. Sus cavilaciones, como la composición de los planos en los que, velada, recorre la cubierta del navío de noche, tienden un puente entre lo barroco y lo romántico, entre el advenimiento de la muerte y la creencia en la lucha, entre la desesperanza y un viaje que implica, necesaria y literalmente, un horizonte hacia el que encaminarse.

2.2. El horror y el espectáculo

Mencionábamos más atrás la importancia que el filme concede a la imagen de la guillotina, símbolo incuestionable de la revolución, imprimiendo sobre ella sus títulos de crédito. Posteriormente, el relato llega a esa noche tormentosa con la guillotina alzada sobre el barco, y la imagen que pudo haber sido meramente simbólica, encuentra su lugar en la diégesis —señalando el instante en el que el ideario revolucionario jacobino es implantado en diversos territorios americanos insulares—.

La máquina de matar había adquirido el sobrenombre de *Madame la Guillotine*, y su presencia condiciona enormemente la evolución de los personajes de *El siglo de las luces*, que la sitúa en el epicentro de escenas capitales e insiste en escalofriantes contrapicados que nos sitúan como espectadores, prácticamente, en el lugar de los condenados. La inmensa mayoría de las películas ambientadas en la Revolución le concede entidad, prácticamente, de personaje —por la angulación desde la que la encuadran, la banda sonora que acompaña sus apariciones, los planos de reacción de los personajes que la observan, y por el ritual que se genera a su alrededor y que da lugar, a su vez, a una iconografía muy reconocible—.

Incluso su presencia instantánea¹⁶ sirve para subrayar el rostro más terrible de la misma Revolución

16. Como en el inicio de *Quills* (KAUFMAN Philip. *Quills*, 2000), en la que es probablemente la recreación más minuciosa y sangüinaria de su funcionamiento; al inicio de *Danton* (WAJDA,

que proclamó los *Derechos del Hombre y del Ciudadano* en la temprana fecha del 26 de agosto de 1789. Las razones de su relevancia simbólica son evidentes. En primer lugar, su instrumentalización política es una creación genuina de la Revolución Francesa y estableció muy pronto un vínculo identitario con la misma que, además, no tiene paralelo con ningún otro método de ejecución en otras revoluciones —un caso similar de impacto en la cultura popular podría ser, si acaso, la asociación entre el napalm y la guerra de Vietnam—. En segundo lugar, fue el destino de casi todos los protagonistas de la revolución —Luis XVI, María Antonieta, Madame DuBarry, Charlotte Corday, Brissot, Hébert, Desmoulins, Danton, Saint-Just, Robespierre, etc.—, además de amenazar constantemente a los protagonistas ficticios de las novelas más afamadas sobre el período. En tercer lugar, este instrumento, reinventado con fines humanitarios por un médico exjesuita, revoluciona la aplicación de la pena de muerte generando una potente fascinación visual: una máquina grandiosa, fría, implacable, igualitaria y presumiblemente indolora —el ejecutado debía sentir “un ligero frescor en la nuca”, expresión recurrente como línea de guion—, que ejerce su terrible ceremonial en un escenario urbano frente a una multitud aleccionada.

Arasse estudió en *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*¹⁷ su significado ideológico, su teatralidad pedagógica y el horror que ha ejercido entre los que la han contemplado desde su nacimiento en la primavera de 1792. Sus conclusiones prueban que, si bien ya existía en Europa desde el siglo xv, solo a partir de 1792 adquirió un perfil ilustrado, sanitario y filantrópico, erigiéndose en símbolo absoluto de la Revolución.

En varias películas contemplamos al doctor Guillotin presentando en reuniones de sociedad la maqueta de la máquina de matar, provocando las bromas y la complacencia de los mismos que, posteriormente, serán sus víctimas —incluido el propio monarca, que le aconseja sobre la forma de la cuchilla—. Pero generalmente su representación es siniestra. No en balde, refiriéndose a la guillotina, escribe Esteban destinado el País Vasco francés: “Ella toma el aspecto lamentable de un teatro de comediantes ambulantes que tratan de imitar el estilo de los grandes actores de la capital”.

Andrzej. *Danton*, 1983), cuando la lluvia obliga a tajarla y vislumbramos el filo de la cuchilla; o al final de *Vent de galerne* (FAVRE, Bernard. *Vent de galerne*, 1989), cuando llega a la Vendée transportada en un carro.

17. ARASSE, Daniel. *La guillotine y la figuración del terror*. Barcelona: Labor, 1989.

En su regreso al Caribe, Esteban la observa en el barco, rodeada de unos cuantos marineros que, como admiradores fetichistas, la descubren y la acarician medio fascinados. Casi religiosamente, como invistiéndola de gravedad de ritual, levantan en silencio la hoja afilada que refulge a la luz de la luna. (Fig. 3)

Las siguientes imágenes la despojan de todo romanticismo nocturno para situarla a pleno día, antes de ser ubicada en la plaza, como un aparato administrativo más al servicio del sistema. (Fig. 4)

Pero la racionalidad que sugiere la configuración misma de la guillotina y que se traducían en un plano de fuerte simetría se rompe cuando se representan las primeras ejecuciones en la plaza. De entre todas las escenas del filme, las que representan las ejecuciones caribeñas son las que tienen un lenguaje cinematográfico menos académico. Ante la diatriba de cómo representar las ejecuciones revolucionarias, el cine suele aproximarse a dos tendencias. Aquél con tendencia a presentar al pueblo parisino como una masa furibunda y deseosa de sangre, lo sitúa alrededor de la guillotina aplaudiendo fervorosamente las ejecuciones y acudiendo a las conocidas *tricotadoras*, que desde primera fila tejen tranquilamente mientras decenas de cabezas van siendo cortadas frente a ellas. Frecuentemente, se trata de filmes que buscan la empatía con el condenado a muerte, desde *Madame Dubarry*¹⁸ hasta *Historia de dos ciudades*¹⁹. Otras, en cambio, dan voz al horror del pueblo que ve a sus ciudadanos, algunos de los cuales han hecho la revolución, condenados y ejecutados durante el Terror. En este segundo espectro se sitúa *El siglo de las luces*.

La cámara se pega a los rostros de los caribeños —cuyo estatus varía de esclavos a ciudadanos y viceversa durante el filme según los bandazos políticos metropolitanos—, que se retuercen de espanto y se llevan las manos a la cabeza. Los cortes de montaje *literalizan* los de la guillotina cortando la primera cabeza. La caída de su hoja marca los cambios de plano. A diferencia de las ejecuciones parisinas, nadie de entre toda la multitud, ni siquiera una minoría, celebra las ejecuciones o asiste a su ritual impasible. La muchedumbre ataca a los guardianes de la revolución en lugar de actuar como en las representaciones de las ejecuciones parisinas —en las que, o bien asiste al desfile de los carros de condenados con un contenido silencio procesional, o bien les lanza exabruptos por su reputación de malgastadores y libertinos—.

18. LUBITSCH, Ernst. *Madame DuBarry*, 1919, entre otras versiones.

19. Las versiones más célebres de la adaptación de la novela de Dickens son: COLMAN, Roman. *Historia de dos ciudades*, 1935; THOMAS, Ralph. *El prisionero de la Bastilla (Historia de dos ciudades)*, 1958.



Fig. 3. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.



Fig. 4. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.

El retroceso en los derechos de la población caribeña, sus constantes ejecuciones y, finalmente, la reinstauración del esclavismo arrebató a Esteban cualquier ideal o esperanza de cambio social. Mientras un plano general muestra ejecuciones en la plaza ya sin multitud alrededor, como si hubieran adquirido una suerte de siniestra cotidianidad, una voz *off* anuncia: “Cualquier ciudadano de color que no trabaje, o que sea sorprendido en algún delito, será guillotinado en la plaza”.

2.3. Los personajes y la guillotina

El montaje que mencionábamos avanza la imposible reconciliación entre la posición política Víctor Hughes, que va asimilando los postulados revolucionarios, y Esteban. Víctor vuelve al frente de una escuadra y un ejército para expulsar a los ingleses

de la isla de Guadalupe y reprimir la revolución de los esclavos en Haití. Los planos que despliegan el desembarco de los soldados en la isla le muestran ataviado con su uniforme de militar francés, firme en pie sobre una barca. En adelante y hasta la ejecución de Robespierre, su imagen será la de un jacobino como los que el cine ha venido representando en los juicios del Tribunal Revolucionario de la Convención, ligado a las depuraciones del Terror de Robespierre y Saint-Just. La luz diurna y las muchedumbres sustituyen el intimismo de las luces de vela y elucubraciones nocturnas de juventud.

Víctor Hughes establece un gobierno jacobino en Puerto Príncipe —que pasa a llamarse Puerto de la Libertad— y eleva la guillotina en su plaza. Ataviado como los miembros del Tribunal Revolucionario preside la primera ejecución, mientras Esteban asiste a ella incrédulo y aterrizado entre la multitud. Poco después, un plano tremendamente significa-

tivo muestra a ambos mientras discuten la situación política, con Esteban a la izquierda, en penumbra y mirando hacia el suelo, mientras Víctor, a la derecha e iluminado, mira firmemente hacia el exterior—donde el *raccord* sugiere que está la guillotina—enunciando un discurso que califica a los negros de “ciudadanos con plenos derechos”—*guillotinales*, por tanto—pero vagos, mentirosos, sucios y e inútiles. Los “excelentes artilleros” que menciona Esteban, son considerados por el político como excepciones escogidas a propósito.

La siguiente carta que Esteban escribe a Sofía certifica su desengaño:

Sofía, nunca tuve tanta seguridad como ahora de que la revolución se está desmoronando. Es un proceso amargo que no nos da ninguna esperanza. A cualquier intento por insuflarle un poco de vida, de despertarla, y a pesar del despiadado disfraz de su cadáver, sólo logramos por resultado la evidencia su muerte.

Paradójicamente, en la siguiente escena y tras otro contrapicado plano nocturno de la guillotina, Víctor anuncia a Esteban la ejecución de Robespierre, noticia que llega al mes de haber sucedido en Francia y atempera las ejecuciones en la isla. El marsellés ejerciendo de amargado funcionario represor en la Guayana, al servicio del cónsul Bonaparte²⁰.

Esteban intenta inútilmente trasladar a Sofía, Carlos y Jorge—marido de Sofía, que muere poco después de una epidemia—la sangre vertida por la Revolución y los motivos de su decepción; fervientes jacobinos, ellos sueñan con levantar una guillotina en el corazón de La Habana. Sofía termina muriendo en las calles de Madrid, en pleno tumulto el 2 de mayo. Sale para unirse al pueblo, precisamente, contra los franceses. Diversas rimas visuales engarzan el lienzo apocalíptico con una arquitectura catedralicia derrumbándose con la muerte de la joven, que se refugia precisamente en un templo—de nuevo entre columnas salomónicas—al que la lleva Esteban, que muere intentando salvarla²¹. El derrumbe del ingente

edificio pintado, que encierra la caída de una época, tal y como profetizó Sofía, se traslada a la diégesis con la iglesia plagada de heridos, muertos, escombros y polvo. (Fig. 5)

3. El siglo de las luces dos siglos después

Tras lamentar ante sus primos las mentiras, las víctimas y la sangre vertida, Esteban había exclamado: *la revolución fracasó; quizás la próxima sea la buena, pero esa será sin mí*. No es nuestro objetivo el análisis de una obra tan compleja y atendida académicamente como la novela de Carpentier. Sin embargo, que fuera escrita en plena revolución cubana y que el filme se rodara tras la caída del muro y el derrumbe del sistema soviético—con la consiguiente ruina económica del régimen castrista—son dos aspectos que se reflejan más o menos sutilmente en las conversaciones y deriva del relato cinematográfico. Humberto Solás explica que la película está construida como una metáfora, pues narra tanto el levantamiento como los errores de una revolución, los cuales llevan a las trágicas consecuencias de la restauración que la sucede: el resurgimiento del conservadurismo y convenciones anacrónicas²².

La revisión de la Historia y la estética que la vehicula quedan irremediamente anudadas. Solás reconoce los cruces entre los diferentes estratos que ya se entretienen en la novela y sobre los cuales añade otro sedimento el contexto del filme:

Paradoxically, it takes place in a Baroque world yet the language is neo-classical²³, and, although based on a historic event, the film serves as a reflection and dialog about 20th century Cuba, as Carpentier intended in his novel. Indeed, in writing the novel, Carpentier shows what factors

20. A propósito del aparato mediático de Bonaparte, que le legitimaba ante los franceses como hijo, heredero y garantía de la Revolución, destacamos: LUCAS-DUBRETON, Jean. *Le culte de Napoléon, 1815-1848*. París: Albin Michel, 1960; TULARD, Jean. *Le Mythe de Napoléon*. París: Armand Colin, 1971; JOURDAN, Annie. *Napoléon: Héros, Imperator, Mécène*. París: Aubier, 1988; PETITTEAU, Natalie. *Napoléon. De la mythologie à l'histoire*. París: Seuil, 1999; DWYER, Philip. *Napoléon. El camino hacia el poder 1769-1799*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008; MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ, Inmaculada. *Napoléon y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*. Valencia: Universitat de València, 2014.

21. La muerte de Sofía y Esteban durante el Dos de Mayo, solamente sugerida en la novela, es representada en el filme como

conclusión a la que llega Carlos en las indagaciones madrileñas que contextualiza al inicio del relato.

22. Solás en MARTIN, Michael T. y PADDINGTON, Bruce. *The baroque as cinematic style...* Op. cit., pág. 164; MARTIN, Michael T. y PADDINGTON, Bruce. “Restoration or Innovation? An Interview with Humberto Solás: Post-Revolutionary Cuban Cinema”. *Film Quarterly*, 54:3 (2001), págs. 2-13.

23. El cineasta describe como “neocadémico” el lenguaje fílmico de la película. Justifica su alejamiento de un estilo más autoral observando la producción como un reto que le permitiera demostrar que, aún con menos recursos que las grandes producciones norteamericanas o europeas, podía resolver una película “primermundista” con un elenco y equipo cubano—teniendo en mente figuras como las de Visconti, Bertolucci, Kubrick o Altman—. Así lo declara en la entrevista documental citada en la primera nota.

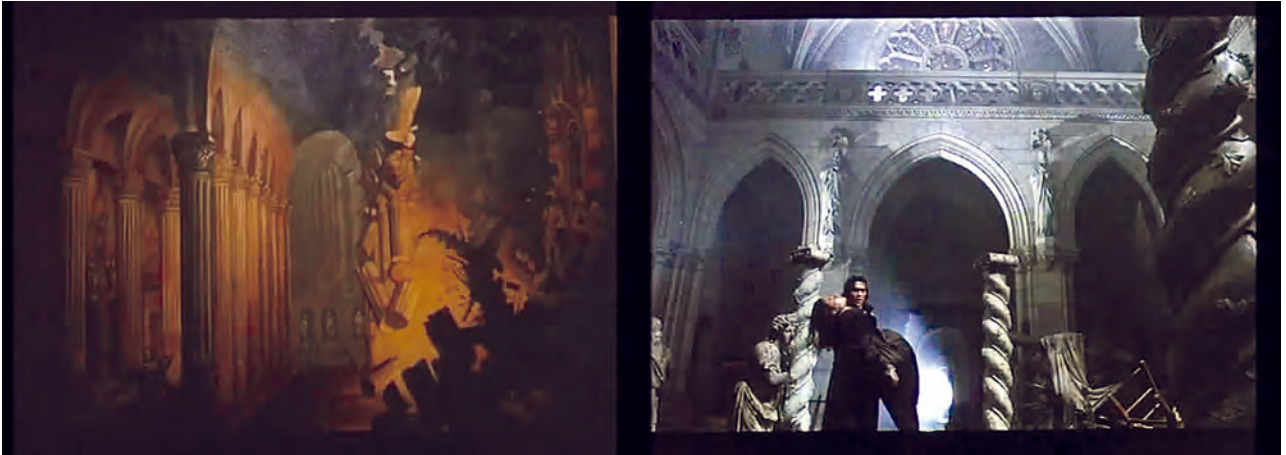


Fig. 5. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.

contributed to the dissolution of the French revolution in the Caribbean. In this sense, the film achieves actuality and is about contemporary life²⁴.

El interés visual del cineasta cubano en el Barroco hunde sus raíces en el ambiente arquitectónico de su infancia y la actitud vital de su padre²⁵. Y es precisamente su concepción del barroco como estilo heterónimo, absorbente, escurridizo, lo que le permite entenderlo como un puente entre un período y el siguiente en su obra:

24. Solás en MARTIN, Michael T. y PADDINGTON, Bruce. *The baroque as cinematic style...* Op. cit., pág. 160.

25. *Ibíd.*, pág. 158.

It's circular and spiral and in this film there are many spiral columns, baldacchino columns, that recycle history. It's a symbol and signification of the eternal recycling of emotions, ideas, and concepts that reappear in the film²⁶.

Los giros entre la contención neoclásica, la exuberancia barroca y el sentir romántico se acumulan en la reescritura de las convulsiones, los resbalones y los ideales de una época en que —como afirma Esteban en una de sus cartas— “el principio afirmado ayer, a veces ya no tiene validez hoy”.

26. *Ibíd.*, pág. 162.