



Miguel Rio Branco (1946).

# La imagen y las figuras del sensible en la obra de Miguel Rio Branco<sup>1</sup>

Marco Túlio Ulhôa

Universidade Federal Fluminense

Niterói, Brasil

mtulhoa@gmail.com

## Resumen

**TÍTULO:** La imagen y las figuras del sensible en la obra de Miguel Rio Branco

El artículo analiza el cortometraje *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* (1985), del fotógrafo y artista plástico, Miguel Rio Branco. Al retratar la dimensión simbólica del espacio público y de los aspectos de la vida social del barrio del Maciel, en la región del Pelourinho, en Salvador, la obra de Miguel Rio Branco realiza, a través de la construcción de un régimen de visibilidad condicionado por la imagen fotográfica y cinematográfica, una penetración en las cuestiones ontológicas que caracterizan la relación entre la dinámica histórica – como ejercicio de escritura de la memoria y mantenimiento del discurso religioso – y la inscripción de una orden profana producida por medio de los excesos evidentes en la figuración de los cuerpos, de la violencia y del erotismo. Para ello, se aborda la opción del artista por los elementos estéticos del arte barroco, como rasgo histórico y mitológico de una genealogía cultural y de un discurso de resistencia propios a la comunidad retratada.

**Palabras clave:** Erotismo. Barroco. Imagen. Miguel Rio Branco.

## Abstract

**TITLE:** The article analyzes the short film *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* (1985), by photographer and artist, Miguel Rio Branco. By portraying the symbolic dimension of the public space and its aspects of social life of the Maciel district, in Salvador, the work of Miguel Rio Branco is focused in the construction of a conditioning regime of visibility for the photographic image and film, one that presents ontological questions related to the link between historical dynamics – as an exercise in writing from the subconscious and maintenance of religious discourse – and as well as the inclusion of a secular order produced by the explicit nature of his art, with graphic images of excesses in figuration of bodies, violence and

---

1 Artículo presentado en el XX Encuentro SOCINE 2016 (Sociedad Brasileña de Estudios de Cine y Audiovisual) - Convergencias del / en el Cine, Universidad del Tuiuti del Paraná, Curitiba, en el seminario temático: *Intersecciones Cine y Arte*.

eroticism. In search of this concept, it applies aesthetic elements of Baroque art, as a historical and mythological trace of a cultural genealogy and discourse of resistance that accurately portrays the community in question.

**Keywords:** *eroticism; baroque; image; Miguel Rio Branco*

86

La controvertida relación establecida por la escritura de Walter Benjamin en uno de los fragmentos que integran sus tesis sobre el concepto de Historia – el que se destina a la competencia de un fragmento teológico-político, cuyo debate apunta a los conflictos internos entre las acepciones de la política y el mantenimiento del discurso religioso – es uno de los más cortos e intrigantes textos del filósofo alemán, entre la totalidad de su trabajo respecto al ejercicio crítico del historiador. Sin embargo, es curiosa la manera en que, aunque se apropia de las categorías de aquello que, a partir de las lecciones hegelianas, se convenció de llamar la *Filosofía de la Historia*, Walter Benjamin, sesgado por la lectura mítico-religiosa de los regímenes de historicidad, fue categórico al afirmar que la teocracia no tiene ningún significado político, ante su sentido estrictamente religioso. Afirmación que concierne, ante toda su amplitud filosófica, la problematización de la existencia de una posible designación política a las atribuciones conceptuales que preservan la especificidad de los elementos que constituyen el campo de la teología. Esfuerzo que, en el ámbito de la teoría benjaminiana, se relaciona a la sustracción de lo que el filósofo alemán categoriza como una *orden profana*, mediante toda y cualquier consumación del acontecimiento histórico. Operación, según la cual, también se revela la correlativa separación entre las dimensiones del tiempo y de la eternidad. Al decir que nada de histórico puede, a partir de sí mismo, establecer una analogía con la atemporalidad del reino mesiánico, Benjamin propone que, en la medida en que el reino de Dios no representa los *telos* de la *dynamis* histórica, “el orden del profano no puede ser constituida sobre el pensamiento del reino de Dios”<sup>2</sup>.

Escapando de figuraciones objetivas en el plano conceptual, el espacio de concreción del plano histórico judeo-cristiano tiene, en la relación con lo profano, la definición de los axiomas esenciales al debate filosófico sobre la historia occidental, en la medida en que las fuerzas activas en la orden profana apuntan a las diferentes posibilidades de establecer una conexión entre las instancias que la definen y la eterna y total transitoriedad del reino mesiánico. Transitoriedad que Walter Benjamin equivale a las propiedades de la naturaleza. Por lo tanto, el filósofo trazó una extraña y compleja relación en que alcanzar tal transitoriedad subyacente tanto a la naturaleza ya la vida eterna es tarea de una política universal cuyo método tendrá que llamarse *nihilismo*. Concepto que Walter Benjamin propone ser

---

2 Walter Benjamin. O anjo da história, (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012), 23.

comprendido como la clave de un rescate original de la idea de la "felicidad", como medida común tanto a una comunidad escindida entre las vidas histórica (temporal) y la eterna (natural), en cuanto a aquellas etapas que el hombre puede ser considerado naturaleza.

Las interrogantes sobre las posibles connotaciones políticas de la religión, implícitas en la trama dialéctica que definen los conceptos históricos de Walter Benjamin, presuponen no sólo que una nueva visión sobre la orden profana sea establecida, sino principalmente que dicha categoría sea nuevamente analizada mediante su posibilidad de figurar dentro y fuera del discurso religioso. La intención de este trabajo es desvelar el ambivalente gesto político intrínseco al mantenimiento de la historia por los arcanos de la teología. Con el fin de apuntar algunas de las perspectivas que propulsan las válvulas de escape entre los límites de una orden religiosa y el desdoblamiento de una política de los valores profanos, se abordan, tanto en el cortometraje, *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno*, del fotógrafo y artista-plástico español, Miguel Rio Branco, como en parte de su obra relativa a los conceptos estéticos del arte barroca, formas de proponer un debate sobre la manera cómo las producciones aquí analizadas realizan la inscripción de una genealogía cultural, en las que se manifiestan elementos de un vigoroso discurso de resistencia. Algo que, dentro de los límites de este debate, se constituye de modo a reiterar la inoperancia de la dinámica histórica ante la insubordinación del cuerpo sensible a los aspectos dogmáticos del cristianismo.

87

## La dinámica histórica y la proliferación del erotismo en la obra de Miguel Rio Branco

El cortometraje, *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* (Miguel Rio Branco, 1985), es compuesto por la unión de tomadas en película 16 mm, con fotografías de la serie Maciel, registradas por Miguel Rio Branco a finales de la década de 1970, el barrio del Maciel, parte integrante de la región del Pelourinho, en Salvador, Bahía. En 1985, la película tuvo sus primeras exhibiciones realizadas en el circuito de muestras y festivales de cine, antes de ocupar los espacios de las galerías como una de las obras que normalmente integran las exposiciones itinerantes del artista. Obra que hoy se encuentra permanentemente instalada en su pabellón exclusivo en el Instituto Inhotim, en Brumadinho, Minas Gerais. El trabajo documental de Miguel Rio Branco desarrolla una preciosa investigación en torno a los espacios de sociabilidad y del cuerpo colectivo de los moradores de la región del Pelourinho, sirviendo, cuatro décadas después, a las formas de resistencia de la organización social y los valores afectivos de la comunidad retratada, como un importante registro de la memoria local y de la vida de sus habitantes, en medio del contexto de degradación y ruina del patrimonio histórico y arquitectónico de la ciudad de Salvador.

La serie de visitas realizadas por Miguel Rio Branco al barrio del Maciel es fruto de la intención del artista de establecer contacto directo con sus habitantes, ofreciendo a cambio del derecho de fotografiarlos, el montaje de sus retratados como monóculos: un código de intercambio que remonta a los orígenes de la fotografía. Introducido en la rutina del barrio, Miguel Rio Branco imprime en sus imágenes estáticas y en movimiento, las evidencias de un posicionamiento ético y estético, en relación a las escenas registradas. La proximidad establecida entre las lentes del artista y la vida bohemia de los bares; Los gestos fugaces y, a veces, cómicos de lo cotidiano; Los juegos infantiles; Los juegos de *capoeira* y el fútbol; Y las demás dinámicas de todo un tejido social existente en el local son gestos de una producción documental que se concentra, predominantemente, en torno al retrato de la prostitución y del registro de las distintas formas de violencia inscritas en los cuerpos de los personajes capturados. Ora en los aspectos de sus cicatrices, otrora en la degeneración de sus enfermedades. Imágenes capaces de revelar la visión parcial de Miguel Rio Branco en torno a las prácticas existentes en el contexto observado y de sus marcas, respectivamente, producidas en las dimensiones materiales e inmateriales de sus espacios. Una relación pasible de ser observada en la película, en las tomas subjetivas, en que la dinámica de la cámara entre los espacios internos y externos se delimita por los pasajes entre puertas, ventanas y balcones, dando sentido transitorio entre las instancias que constituyen los límites entre vida pública y privada del lugar.

88



Figura 1 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de fotogramas con las cicatrices extraídas de la película *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* (Miguel Rio Branco, 1985).

Las figuras sensibles de los cuerpos y la relativa materialización de los espacios en la película de Miguel Rio Branco proponen la existencia de una medida común entre las prácticas sociales, su contextualización y sus respectivas inscripciones en la plasticidad de las imágenes exhibidas en la pantalla. Figuras que establecen una delicada conexión entre la condición marginal, el proceso de producción de la misma y las vías a través de las cuales éstas se constituyen como un dato visible. A partir de los elementos registrados por la cámara y organizados por el montaje, se observa la secuencia de imágenes que proyectan los aspectos de los habitantes de la calle; Los conflictos cotidianos sumados al estado de vigilancia policial; O incluso, las asociaciones musicales que varían entre las especificidades de los timbres y ritmos de la *capoeira*, de la canción popular de Roberto Carlos y de la música barroca de Bach. Todos estos elementos realizan una conexión cultural y una escritura genealógica, en la que las particularidades de un cuadro social, compuesto por una población predominantemente negra, se deriva de los lazos históricos relativos a la experiencia esclavista que marcó el período colonial brasileño, así como del descuido del estado moderno con las comunidades periféricas en general. Sin embargo, es la premura de un sentido anti-normativo implícito en las formas y en las manifestaciones simbólicas de la comunidad situada en el barrio del Maciel, la característica fundamental que permite que las digresiones en torno al papel estético y político del trabajo desarrollado por Miguel Río Branco se sitúe justamente en las fisuras y las aberturas posibles a los datos de las experiencias producidas por sus imágenes, frente al tejido histórico y social por ellas tramado como un hecho narrativo espacio-temporal.

89

En las fotografías y en las imágenes en movimiento realizadas por el artista español, los elementos del erotismo y la violencia se emancipan como formas relacionadas a lo que el escritor francés, Georges Bataille, atribuye a los modos de disolución de las formas constituidas de la vida social regular que, a su juicio, "fundan la orden discontinua de las individualidades definidas que somos"<sup>3</sup>. En el examen de la exigencia comunitaria reclamada por la obra de Bataille<sup>4</sup>, Maurice

---

3 Georges Bataille. O erotismo (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013), 42.

4 En el libro, *La comunidad inconfesable (La communauté inavouable, 1983)*, en la que Maurice Blanchot se centra en el trabajo precedente de Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante (La communauté désœuvrée, 1983)*, el concepto de *comunidad* es cuestionado ante la forma como Georges Bataille, extrañamente a los ojos de Nancy, excluye su cumplimiento fusional en cualquier hipótesis colectiva. La negativa, según la cual, Bataille entendería la comunidad como algo más que una simple colocación en común, o de un mero principio de comunión, dirige la lectura de Nancy a Blanchot, para comprender su fenómeno y la exigencia comunitaria de la obra de Bataille, como fruto de la conciencia de su imposibilidad de realizarse sino como una comunidad finita (basada en la finitud de los seres que la componen) en que el ejercicio de la alteridad debe ser elevado al más alto grado de tensión.

Blanchot identifica el "principio de incompletud"<sup>5</sup>, según el cual la *comunidad* estaría basada en una insuficiencia y finitud similares a las del individuo que, ante del otro, se coloca constantemente en cuestión adquiriendo conciencia de su condición e imposibilidad de *ser* en un plano de inmanencia. Así, la obra de Miguel Rio Branco toma, de acuerdo con el pensamiento de Bataille, la posibilidad de realizar un movimiento a contrapelo de la relación instituida entre un mundo fundado sobre la discontinuidad y cuyo movimiento general intenta introducir en su interior, una continuidad posible. Reside, por lo tanto, de forma latente en la experiencia erótica y en la violencia marcada en los cuerpos registrados por Miguel Rio Branco, un rechazo a la voluntad de cierre sobre sí mismo; Una negación de la duración individual; Frente a la forma en que la prohibición se constituye y se produce en su dimensión colectiva. El interdicto y la identidad se definen como un retroceso del hombre, ante el movimiento vertiginoso y violento del constante nacer y morir de la naturaleza, pues, lo que Walter Benjamin proyecta en el principio de la orden profana, a través de un paso de la melancolía a la felicidad, según Bataille está potencialmente expuesto en la concepción del gasto como la única manera posible del hombre de realizar un movimiento de la miseria a la gloria. La noción que redimensiona la exposición de la negatividad propuesta por la solución "nihilista" de Benjamin, en la medida en que la perspectiva batailleana no se define como rechazo, sino como la propia realización de la negatividad existente en las formas del erotismo y del bajo material corporal, sin la cual, según el escritor, la totalidad de la experiencia humana no puede ser considerada.

En el retrato de la prostitución y, más precisamente, en la relación establecida entre el aparato cinematográfico y los cuerpos de mujeres que exhiben su desnudez o se dejan registrar durante la consumación del acto sexual, la confluencia entre la imagen en movimiento y los rastros y dinamos que irrumpen la estabilidad de las imágenes fotográficas de Miguel Rio Branco, proyectan en su película, la función de un erotismo que no se restringe a los aspectos lascivos del cuerpo femenino, sino que se desdoblan en las intensidades definidas entre los interdictos y las transgresiones que constituyen la potencia del gasto inútil existente en las riquezas excedentes en la risa, la embriaguez, las formas de travestismo y las fisiologías de la vida humana y animal. Insertando el debate sobre el ser en los movimientos internos de las pasiones, Georges Bataille reafirma la discontinuidad de los seres que somos, ante la nostalgia de una continuidad perdida que, a su vez, determina las formas posibles al erotismo y, de manera más amplia, como sus significaciones generales deben ser producidas. Sin embargo, es la con-

---

5 Maurice Blanchot. *La comunidad inconfesable*. (Madrid: Editora Nacional, 2002), 19.

tinuidad del ser llevada a cabo, sistemáticamente más allá del mundo inmediato, aquello que designa las posibilidades de un enfoque religioso dado al erotismo, como algo que constituye una búsqueda por el amor divino. Aquí podrían ser lanzadas infinitas reflexiones dedicadas a los aspectos teológicos del éxtasis de Santa Teresa de Ávila, como bien definidos por Jacques Lacan en su vigésimo seminario<sup>6</sup>, o por el propio Bataille, en la obra en cuestión. Sin embargo, el presente análisis se detiene en lo que hace del dominio del erotismo, el dominio de la violencia, de modo que ambas categorías se destituyen del deseo de asegurar una supervivencia del hombre en un tipo de discontinuidad, temporalmente y dogmáticamente herméticas, como pretende Walter Benjamin. Tales conceptos operan, pues, como una negativa al terreno de la teología positiva que, de acuerdo con Bataille, tiene como doble, una teología negativa fundada en la experiencia mística que quiere, por fin, rechazar la apertura a la continuidad ininteligible e incognoscible, en que la muerte es el secreto mismo del erotismo.



Figura 2 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de fotografías que integran la obra *Pêssegos* (1994). Imagen extraída de la página del artista en el sitio del Instituto Inhotim. Disponible en: (<http://www.inhotim.org.br>).

<sup>6</sup> En este pasaje, el texto hace referencia a las conferencias de Jacques Lacan, en las que el éxtasis corpóreo y religioso se asocian al cuerpo femenino, a partir de la metáfora contenida en la escultura *El éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652), de Gian Lorenzo Bernini. Cf. Jacques Lacan. *Seminário, livro 20: mais ainda*, (1972-1973). (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008).



En la obra, *Pêssegos*, de 1994, la composición de seis fotografías en las que el delicado e insinuante penetrar de los dedos de un niño en el orificio germinativo de la fruta establece una relación entre la pretensión sexual del gesto y la dimensión mítico-religiosa de la violación del fruto prohibido, remite al acto transgresivo en que la desobediencia adánica pone por tierra la continuidad de la vida edénica, proyectando la negatividad en torno al deseo erótico. En lo que, según la teología judeocristiana, produce el movimiento inicial de la dinámica temporal, la función del *pathos* engendrado en el corte que separa al hombre del mundo de la *physis* (el mundo de la naturaleza), para dar inicio al mundo de la *metaphysis* (el mundo metafísico), imbuje el impulso erótico de una iniquidad violenta y demoníaca, a fin de determinar los límites y las medidas capaces de producir las facultades del cuerpo edénico y de la vida santa. Cuerpo vacío e inviolable sobre el que se proyectan las operaciones conceptuales de Walter Benjamin, a partir de las cuales podemos notar una sustracción de las potencias del cuerpo humano y de su patología erótica, para que la dialéctica histórica sea puesta en movimiento. En contraposición, tanto la obra en cuestión como la totalidad del proyecto conceptual que mueve la realización del cortometraje de Miguel Rio Branco, traducen la concepción de sus personajes como seres que, de acuerdo a la reflexión de Giorgio Agamben, en *La comunidad que viene* (*La comunità che viene*, 1990)<sup>7</sup>, se perdieron irremediablemente en una región que está más allá de la pérdida y de la salvación. Pues, la alegría no destinable de los cuerpos que, impassibles y plenamente dotados de sus perfecciones naturales, demoran sin dolor en el abandono divino. Un cuerpo contra el cual, según Agamben, "naufraga la poderosa máquina teológica de la 'oconomía' cristiana"<sup>8</sup>.

---

7 En la referencia a los textos que integran el compendio, *La comunidad que viene*, el presente trabajo propone un delicado diálogo con el método arqueológico de Giorgio Agamben, en el que la comunidad (*comunità*), es pensada en términos de sus movimientos transitorios y sentidos prospectivos, resistentes al individuo y, muchas veces, al propio cuerpo colectivo. La relación establecida entre la comunidad retratada en el cortometraje de Miguel Rio Branco y las consideraciones de Agamben, en la cita en cuestión, toman como base, la referencia del filósofo italiano a las cuestiones levantadas por Santo Tomás de Aquino en torno a la privación punitiva de la cual, según la teología cristiana, la muerte de los niños no bautizados deriva de la entrada en el limbo y en el olvido divino. En este sentido, las diferencias conceptuales presentadas por Agamben, entre los condenados y los habitantes del limbo que se adhirieron sólo al pecado original, comprenden la sujeción del primero a la justicia divina y del segundo a la plenitud de sus perfecciones naturales en que se proyecta su límbica impassibilidad frente al mundo de la culpa y de la justicia divina. La ambigüedad, la "natural alegría", la *malandragem* y la humildad (la de los bienaventurados) son algunas de las claves interpretativas lanzadas por la lectura de Agamben, según las cuales, tales seres privados de la visión de Dios, manifiestan su perpetua carencia por contener sólo el conocimiento natural y no el conocimiento sobrenatural que caracteriza las inflexiones del saber y el hibridismo pagano de los condenados. Se desprende, por tanto, una tenue analogía en la que ambos conceptos auxilian la penetración ontológica anhelada por el texto, ante el debate sobre la producción de la dinámica histórica y los instrumentos del discurso estético.

8 Giorgio Agamben. *La comunidad que viene*. (Valencia: Pre-Textos, 1996), 12.



Figura 3 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de fotografías que integran la obra *Barroco/Novena* (1998). Imagen extraída de la página del artista en el sitio del Instituto Inhotim. Disponible en: (<http://www.inhotim.org.br>).

La naturaleza del debate estético y las lecturas míticas que conciernen a los principios del arte barroco recorren buena parte de la obra de Miguel Rio Branco, realizando de diferentes maneras un pacto entre la producción del artista y las inferencias críticas suscitadas por el atractivo histórico y religioso de un estilo profundamente marcado por su presencia en el contexto artístico y cultural brasileño. En la obra *Barroco/Novena* (1998), el montaje consecutivo de seis fotografías que expone la relación entre lo sagrado, la muerte y la belleza degenerada de las formas amparadas en el cuadro de privaciones impuestas a la sociedad brasileña apunta a una alteración de las figuras de lenguaje del barroco, de modo que, en la producción de su sentido comparado, se consigna la posibilidad de ampliar el debate estético / político resultante de la apropiación de los arquetipos religiosos y de los demás elementos que caracterizan el estilo. En *Hell's diptych* o *Díptico do Inferno* (1993-1994), la analogía formal entre la foto de un trapo de tejido doblado y una pintura de cuño dantesco designa la existencia, en la obra de Miguel Rio Branco, de una función demoníaca semejante a la manera como el

escritor y poeta cubano, José Lezama Lima, destina al movimiento interno de las formas artísticas del barroco en el continente latinoamericano, el principio de un lenguaje *plutónica*<sup>9</sup> que, a su vez, deriva de la intempestividad natural de un "fuego originario"<sup>10</sup>, que atraviesa su gesto creativo. En el análisis de la obra del escultor brasileño, Antonio Francisco Lisboa (Aleijadinho), emprendida por Lezama Lima en su ensayo, *La Expresión Americana* (1957)<sup>11</sup>, se proyectan nuevas posibilidades de diálogo crítico entre las imágenes del cortometraje en que Miguel Rio Branco retrata las significaciones culturales, sociales y estéticas de la enfermedad, y las estrategias de inacabamiento de la obra de arte barroca, asociadas por el escritor cubano a los aspectos degenerativos de la lepra que acometieron tanto el cuerpo del artista brasileño como la profundidad luciferina, occultamente, forjada en sus esculturas.



94

Figura 4 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de imágenes que integran la obra Hell's diptych o Díptico do Inferno (1993-1994). Imagen extraída de la página del artista en el sitio del Instituto Inhotim. Disponible en: (<http://www.inhotim.org.br>).

9 El espacio fabular e intertextual que caracteriza la escritura de José Lezama Lima, es el punto privilegiado de una extensión que, del narrador al ensayista, se ocupa en situar la historia y la poesía como contrapuntos de un devenir y de su metáfora. En medio de la abundante terminología de sus textos, se presenta la *poieses demoníaca* de su literatura, a través de términos como fáustico, sulfúreo, plutónico, luciferino y congéneres. De la concepción romántica y del fondo mítico de las culturas grecolatinas, la retórica demoníaca lezamiana se expresa por las antonomasias que caracterizan su prosa poética y su apetito cultural que la hace reflejo de la expresión americana. El plutonismo es, por lo tanto, la función atribuida por Lezama Lima a la transfiguración del barroco europeo en las Américas y al sentido revolucionario adherido a su estética en el continente. En la política subterránea de la *contraconquista*, en la que se funda la tensión y plutonismo de las formas de transculturación de los pueblos mestizos, en que las obras de Aleijadinho y del indio Kondori son señaladas como la síntesis de su espíritu artístico, el barroco se realizaría en el Nuevo Mundo por medio de sus aumentos y del fuego que rompe sus fragmentos y los unifica.

10 José Lezama Lima. *La expresión americana* (Madrid: Alianza Editorial, 1969), 46.

11 En la imagen y en el arte de Aleijadinho, Lezama Lima diseñó la culminación del barroco americano en la unión de las formas ibéricas con la cultura africana. Engrandecido por la enfermedad que lo acometió, el escultor pasaría a dedicarse íntegramente a sus trabajos en piedra, haciendo con que la lepra, de acuerdo con Lezama Lima, se sitúe en la raíz proliferante de su arte, como espíritu creador, sublime y luciferino, del barroco brasileño. Son designios políticos que Lezama Lima atribuye a la obra del artista, en la medida en que el carácter revolucionario de su arte es encarado como un triunfo prodigioso de toda una civilización.

Al caracterizar el barroco como una ética del desperdicio, el también poeta y escritor cubano, Severo Sarduy, atribuye a la función erótica del estilo, la artificialidad de una actividad "puramente lúdica" que no es más que como una "parodia de la función de reproducción", la transgresión de toda utilidad existente en el "diálogo 'natural' de los cuerpos"<sup>12</sup>. En el erotismo de la voluptuosidad barroca, Sarduy proyecta el principio dispendioso del placer y de su capacidad de generar una ruptura total con el nivel denotativo, directo y natural del lenguaje. En la complacencia del objeto barroco, su perversión implica toda metáfora, toda cantidad residual proyectada en su imagen fantasmática, para que su objeto sea llevado a una saturación sin límites, a una proliferación sofocante y, por fin, al *horror vacui* que preside todo espacio barroco. Actividad que determina el sentido de una progresión que, en la obra de Miguel Rio Branco, va sobreponer no sólo el erotismo y las figuraciones sensibles de los cuerpos retratados a los datos de un lenguaje cinematográfica barroca que evoluciona metonímicamente, pero que, en analogía a los procedimientos de un lenguaje proliferante, como señalados por Sarduy, traza una órbita alrededor de un significante ausente, cuyo sentido oculto de su retórica demoníaca excluye toda denominación directa. La proliferación de una panoplia satánica<sup>13</sup> en *Nada Levarei Quando Morrer; Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* está representada en la arquitectura del clímax final producido por el montaje. El carácter mnemónico de la secuencia de imágenes que progresa al sonido de la música de Bach, opera una adquisición de signos y elementos que varían de pinturas barrocas y del oropel de la Iglesia de San Francisco en Salvador, a las fotografías de la serie Maciel en que se destacan imágenes de leprosos, cuerpos desnudos y mutilados. Proliferación que converge hasta la última imagen de la película y encuentra su sentido condensado en la ortografía incorrecta y en la interpretación del proverbio que da título a la película. Movimiento que realiza la condensación de sentido posibilitada por una lectura radial que connota una presencia y que, en su eclipse – *loop* – (como referencia no sólo a las propiedades de la figura de lenguaje, sino a la manera como se realiza en la exhibición de la película en bucle, en la galería donde la obra se encuentra ins-

12 Severo Sarduy. *El barroco y el neobarroco*. (Buenos Aires: El Cuenco de Plata Editorial, 2011), 33.

13 Al proyectar la *sustitución* y la *proliferación* como procedimientos del arte barroca americana, Severo Sarduy vislumbra la posibilidad de una asociación simultánea entre tales conceptos, apuntando a los modos de intensificación de una panoplia satánica que, según sus estudios, están expresados en la escritura y la exuberancia barroca de las novelas *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa, y *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima. La fusión entre los dos procedimientos respondería por los efectos de la operación retórica, en la que el significante "Diablo", entre otras denominaciones similares, excluidos de todo texto y de cualquier referencia directa en su estructura lingüística, producen una cadena variable de atribuciones que amplían su registro e inscriben el poder de su significación. Por lo tanto, la analogía entre las observaciones de Sarduy y las adquisiciones operadas por la narrativa de la película de Miguel Rio Branco, es el referente de una opción formal que involucra no sólo la manifestación de una profundidad luciferina recurrentemente atribuida a la obra de arte barroca, pero a la posibilidad de establecer un diálogo entre las figuras del lenguaje literario y los términos del análisis cinematográfico.

talada en el Instituto Inhotim), según las definiciones de Sarduy, "señala la marca del significante ausente"<sup>14</sup>.



96

Figura 5 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de imágenes que integran la serie Maciel. Imagen extraída de la página del artista en el sitio del Instituto Inhotim. Disponible en: (<http://www.inhotim.org.br>).

## Conclusión

En la irrisión de las formas tradicionales del barroco, anhelada por Miguel Rio Branco en su cortometraje y en buena parte de su obra fotográfica, la dinámica religiosa que históricamente ocultó el debate animista existente en las formas pre-constituidas del estilo, es apreciada por su revés. A través de sus restos y residuos proyectados en la vida sensible de las imágenes aquí analizadas. Las imágenes que, escapando de una perspectiva ontológica, exponen la falacia de una dinámica histórica, cuya teleología de su estructural temporal es potencialmente expuesta. Al registrar los cuerpos de los habitantes del Pelourinho y proyectarlos en un movimiento proliferante, donde la violencia y el erotismo de sus llamados figurativos se adhieren al proceso de edificación de una narrativa en la que se oculta toda una poética demoníaca, Miguel Rio Branco atribuye al examen de esa radiografía social, el signo de las interdicciones que constituyen la posibilidad dada a la propia producción de sus identidades individuales, fundamentales a la realización comunitaria de su cuerpo colectivo. Por lo tanto, la paradoja de la utilidad que alimenta el

14 Severo Sarduy. *El barroco y el neobarroco*. (Buenos Aires: El Cuenco de Plata Editorial, 2011), 15.

debate en torno al cortometraje *Nada Levarei Quando Morrer; Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno*, se relaciona con su campo de interlocución entre las artes visuales y el audiovisual, pues, según Bataille, sería, ante todo, el lenguaje una forma de interdicción en la que se realiza, de una manera u otra, la propia condición para la existencia de algún sentido posible.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Traducción José L. Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- Bataille, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução e organização João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Traducción Isidro Herrera. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cueco de Plata Editorial, 2011.