laFuga

Blak Mama. Me gusta pero me asusta

Castración, barroquismo y cultura popular

Por Christian León

Año: 2009
País: Ecuador

Tags | **Cine experimental** | **Grupo subalternos** | **Estudio cultural** | **Ecuador**

Blak Mama (2009) opera prima de Miguel Alverar y Patricio Andrade es una propuesta interdisciplinaria que mezcla libremente danza, teatro, música. Está construida con el método de escritura automática. Es hermética, híbrida y barroca. Esta llena de símbolos, citas e intertextos. Trabaja con un humor negro que roza en el absurdo. Tiene una retórica abigarrada que juega alegremente con los significantes de la cultura popular, los emblemas nacionales e identidades de género. Por estas razones, *Blak Mama* es una obra hecha para ser amada u odiada. Invita a la censura extrema o la celebración regocijante, al fetichismo o al repudio. En ningún caso a la indiferencia. Sin embargo, entre estos dos extremos cabe una serie de preguntas e interrogaciones que permitan apreciar los campos que apertura el filme y los límites de su propia enunciación. Entre el amor y odio, calzan perfectamente algunas reflexiones más sutiles y matizadas.

Blak Mama es excepcional. En una cinematografía conservadora y emergente como la ecuatoriana, un proyecto de siete años de investigación interdisciplinaria que involucró dos montajes escénicos antes de desembocar en el formato fílmico es irrepetible. Incluso si uno piensa en el contexto latinoamericano, son pocos los largometrajes experimentales menos aun si estos involucran producción de largo aliento. En contextos periféricos, signados por la falta recursos y la imposición de geopolíticas de la representación dictadas desde el Primer Mundo, la experimentación es un lujo de difícil financiamiento y nula rentabilidad simbólica. *Blak Mama* es un derroche pulsional, visual, simbólico y financiero. Es una fiesta irracional y excesiva en medio de la austeridad del cine ecuatoriano y la consciencia biempensante de la narrativa realista dominante en América Latina. Por su nivel de riesgo y ambición es comparable a **The Players vs. Ángeles caídos** (1969) de Alberto Fischerman o **Fando y Lis** (1967) de Alexandro Jodorowsky. Lo cual puesto sobre el telón de fondo del la cultura ecuatoriana, caracterizada por la escasa desarrollo del campo de las artes visuales y el cine, es realmente significativo.

El trabajo de Miguel Alvear y Patricio Andrade pone en movimiento un conjunto de estrategias de sublimación y discurso tendientes a densificar el tejido narrativo sin pasar por la economía clásica del relato. La libre asociación, el contrapunto absurdo, el détournement, la parodia, la cita intertextual, la descontextualización, la resemantización se transforman en los operadores de un relato en el cual todo principio de realidad está sepultado. Con los mecanismos de condensación y desplazamiento propios del discurso onírico, Alvear y Andrade trabajan los significantes propios del ritual popular, más específicamente aquellos que gravitan alrededor de la fiesta de Mama Negra. En esta reelaboración estética y onírica del ritual religioso buscan destradicionalizar la cultura popular y reinstalarla en el escenario autoral, artístico y cinematográfico. Los símbolos colectivos hallan su equivalente perverso en la economía expresiva de los artistas. En este sentido, el filme es heredero de cierto onirismo del surrealista de los sesenta que esta matizado por la retórica barroca del realismo mágico y esa serie amalgamas entre lo popular y lo masivo que Néstor García-Canclini (1989) explicó en los años ochenta bajo el tópico de la "hibridez". El universo cósmico y telúrico del filme es una celebración pantagruélica donde se mezclan dioses, semidioses y mortales. Ensoñación, sueño y realidad; pulsiones, carne y espíritu; cultura de élite, popular y masiva se funde y confunden. Lo kitsch y lo sublime, celestial y lo terreno, el ritual y el juego parecen disolverse en un solo gesto. Todo

pierde sus límites en la fabulación onírica, hibrida y gozosa de los artistas.

Un leitmotiv de *Blak Mama* es la inconformidad con la propia identidad. El filme toma la lógica unitaria de los personajes "tipo", característica del ritual popular, para transformarla en un juego de múltiples elecciones. Así cada personaje se desglosa en un conjunto de múltiples representaciones, opciones, ocupaciones, funciones e incluso intérpretes, como es el caso de Bámbola. Cada personaje es potencialmente un conjunto de "tipos" que pueden ir alternándose súbitamente a lo largo de la historia. Es decir, no hay un desarrollo dramático progresivo de uno a otro, sino saltos y transformaciones inesperadas. Esta multiplicidad de facetas discontinuas entre las cuales salta cada personaje es un abanico contradictorio de opciones a veces en pugna. Blak Mama es un macho impotente, Bámbola es una mujer frágil e invencible, I Don Dance es un Disk Jokey ashangero. Capiluna es militar rudo de tendencias gays, Ángel Extermindor es un ser celestial y mortal al mismo tiempo. Las distintas identidades que asume cada personaje son disfraces que se van calzando a gusto y disgusto. Frente a la concepción fija de identidad nacional, sexual, ocupacional, la película despliega lo que Judith Butler (2002) ha denominado como "travestismo de las identidades". El discurso de los tipos y los roles es teatralizado, mientras que la identidad se transforma en una mascarada. Este travestismo es reelaborado a partir de la "códigofagia" que según Bolívar Echeverría (2000) caracteriza a la cultura popular barroca de América Latina. De ahí que el armario, símbolo de las identidades reprimidas socialmente, se transforme en un ícono que termina estallando, brutal alegato a favor de la coexistencia de todos los tipos posibles en el campo inclusivo de la pantalla barroca. El discurso crítico del filme parecería abogar por una especie de denuncia de las identidades no asumidas a partir de una condensación de la lógica teatral del travestismo y la códigofagia barroca. Frente al ocultamiento y la vergüenza que generan ciertas parcelas de la identidad nacional, popular y sexual, el filme plantea una especie de liberación pulsional de todo lo reprimido. Propone escenificar de forma exacerbada e irracional todo lo que esta oculto. Una hipervisibilización de lo invisibilizado por el eurocentrismo, el machismo y la razón. Las pulsiones barrocas de la cultura mestiza y chola, los deseos homoeróticos del macho, la cara siniestra del ideal femenino.

En la escena más vertiginosa y lograda del filme, Virgin Wolf se desprende de su manto, ataviada con un sensual baby doll enseña a bailar danzas takis a los demás personajes. En un ambiente tecno-orgiástico, la sensual virgen cercena con un mordiscón el falo de Capi Luna. El rechoncho militar, afligido, ingresa a un horno ardiente para terminar transformado en un cerdo asado. Esta escena de amputación, angustia y suicidio masculino esconde una compleja dinámica libidinal que explica posicionamientos estéticos, sexuales y culturales del filme. Recordemos que para Freud (1976) la figura de la castración es la manera como se expresa el enigma de la diferencia sexual y se impone el principio de la realidad a través del miedo. Mientras para Lacan (2005), la castración instaura las diferenciaciones simbólicas a partir de la articulación de orden de la falta. Para ambos psicoanalistas, el miedo a la perdida del falo es un sentimiento necesario para la construcción de la identidad sexual y el orden simbólico. En *Blak Mama,* la mujer ocupa el lugar del objeto fóbico. La representación femenina oscila entre la hembra devoradora (Virgin Wolf) y el objeto perdido (Bámbola). En ambos casos descompleta la potencia y la virilidad del macho. La figura de la mujer signa el miedo ante la castración, la mujer amenazante e indómita ocupa el lugar agente mutilador pero también el lugar del pene cercenado.

La misma lógica vinculada a la angustia frente a la castración se vuelve a repetir con los significantes de la cultura popular. La película pone en escena una mirada fascinada frente a los rituales populares y su despliegue escénico. Para los artistas que miran con ironía y distancia el ritual religioso de la Mama Negra, sus potentes manifestaciones son precisamente la constatación de lo que falta a la identidad ilustrada y urbana. La cultura popular es esa parte amputada que les recuerda que la identidad es un proyecto incompleto. La diferencia sexual (simbolizada en lo femenino) y la diferencia cultural (simbolizada en la cultura popular) hacen las veces de lo que falta en la conciencia masculina e ilustrada.

Cabe aquí una afinidad con la tesis que plantea Hal Foster (1995) respecto del primitivismo. Según el crítico norteamericano, el primitivismo es el inconsciente reprimido del arte moderno. De igual manera, ¿no es posible pensar en las manifestaciones colectivas y rituales de la Mama Negra como el inconsciente reprimido y fóbico del filme *Blak Mama*? Quedan sin embargo dos dudas. Por un lado, existen abismales diferencias entre los usos folclóricos de la cultura popular y la operación deconstructiva de Black Mama. Por otro, el desbordamiento barroco y gozos del filme parecería estar

lejos de cualquier sentimiento de miedo o angustia frente a la diferencia sexual y cultural.

Como lo ha propuesto Mauro Cerbino (2009), la película efectivamente propone una vía opuesta al realismo costumbrista sobre el cual se ha construido el floclore nacional. A través de la distorsión, la contaminación y la hibridez, *Blak Mama* realiza un trabajo deconstructivo de los imaginarios de la ecuatorianidad. Admitiendo este punto, podríamos decir que las representaciones estereotipadas del folclore realizan un uso fetichista de la cultura popular, en ellas las tradiciones, los rituales y las fiestas populares configuran una escena primaria congelada, donde la falta ha sido eliminada. Por oposición, la operación deconstructiva de *Blak Mama* opera desde la angustia de castración. Para aclarar este punto traigo a discusión dos filmes que tienen mucho en común con la película de Alvear y Andrade: **La vía láctea** (1969) de Luis Buñuel y **The Holy Mountain** (1973) de Alejandro Jodorowsky. Como *Blak Mama*, los dos filmes funcionan bajo la narrativa del viaje místico, ambos tienen una estética barroca con ribetes surrealistas y una fuerte impronta masculina. La exacerbación de la estética barroca en ambos casos se produce ante la necesidad de representar aquello que es irrepresentable para la conciencia racional y cartesiana. Como lo ha destacado Carlos Soldevilla (2007), "la folie du voir" propia del barroco es una reacción ante lo indecible o irrepresentable que el psicoanálisis lacaneano asocia con la falta. Mi hipótesis es que para taponar la angustia de la castración, *Blak Mama* despliega todo su universo densamente poblado de imágenes, citas, parodias e intertextos. El barroquismo de la película no es más que "horror vacui", al vacío dejado en la conciencia de los artistas por los significantes femeninos y populares que se construyen como la falta. La algarabía barroca del filme no es más que una manera de tapar el vacio del otro a través de una torsión de las imágenes y símbolos que ocultan el miedo.

En una operación similar a la planteada por artistas como Gillermo Gómez-Peña, Ángel Valdez o Christian Bendayan, Alvear y Andrade cuestionan las simbologías patrias y juegan libremente con significantes de la cultura popular. Como ellos hacen de la escena de la representación un escenario conflictivo en donde se expresan las tensiones de nuestra modernidad barroca y periférica. Sin embargo, frente a un trabajo paródico como *Blak Mama* nunca está demás preguntarse por las consecuencias políticas que este entraña. ¿Con que finalidad la película torciona y distorciona los significantes de la cultura popular? ¿Cuál es la economía de poder y resistencias en la que una película como esta funciona? Me parece que la diseminación de sentidos propugnada por la obra alcanza un límite. A diferencia de artistas como el mexicano Gómez-Peña, que concibe su trabajo como una acción política de lucha por la representación, el surrealismo de Alvear y Andrade parece ocluir los flujos culturales y sociales de la cultura popular para centralizarlos en la figura del artista individual. En efecto la operación deconstructiva que realizan los autores parece estar al servicio de la expresión autoral y subjetiva al estilo de las alegorías de Jodorowsky o Raúl Ruiz, autor al que Alvear admira. Las instancias colectivas de enunciación y las luchas sociales por la representación tienen poco peso específico en el discurso del filme. En ciertas escenas, se siente la autoridad férrea de los realizadores intentando que todo en el cuadro esté en su sitio. Este prurito esteticista delata una instancia autoral incuestionada que trabaja con los significantes de lo popular desde una conciencia poco crítica sobre las consecuencias de su acción. La estética híbrida de *Blak Mama* encubre una conciencia cerrada a toda participación social o colectiva. Los paisajes vacíos en medio de los cuales los personajes realizan sus acciones, así como el performance que realiza Blak Mama en el Mercado del Salto en Latacunga hablan de ello.

Pensadores como Deleuze, Calabrese o Brea, encontraron en la alegoría barroca una visualidad capaz de cuestionar la economía clásica de la modernidad ilustrada. Autores como García-Canclini, Gruzinski y Echeverría encontraron la hibridez y el barroquismo un signo de resistencia y modernidad cultural propia de América Latina. En el contexto actual, cabe preguntarse si la estrategia barroca sigue siendo eficaz. Me parece que atisbo una respuesta. Cuando el pensamiento sobre la hibridez es cuestionado por la crítica poscolonial y los estudios subalternos, cuando las prácticas artísticas y cinematográficas en América Latina tienden a cuestionar la distancia entre la representación y lo representado, la alegoría barroca se transforma en una expresión fácilmente asimilable e incluso conservadora.

Bibliografía

Brea, J. L.(1989). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós.

Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Cervino, M. (2009, marzo 8). Avatares de Blak Mama. *El Telégrafo*.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: Era.

Foster, H. (1995). The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or Wihite Skin Black Masks. En *Recordings: Art, spectacle and Politics*. London: Boy Press.

Freud, S. (1976). Análisis de la fobia de un niño de cinco años. En *Obras completas de Freud* (Vol 10). Buenos Aires: Amorrortu.

García-Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.

Lacan, J. (2005). *El seminario 4. La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.

Soldevilla, C. (2007). El trasfondo barroco del psicoanálisis. *Arbor*, *CLXXXIII*(723), 87-100. Recuperado de http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/83/83

Como citar: León, C. (2009). Blak Mama. Me gusta pero me asusta, *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/blak-mama-me-gusta-pero-me-asusta/269