

DE ESPEJOS, BARROCOS Y NEOBARROCOS. DEL ARTE DE VELÁZQUEZ Y DE MARÍA CAÑAS

M^a Jesús Godoy Domínguez, Universidad de Sevilla

I

Este trabajo parte de una gran paradoja, de un juego de equívocos similar a los del periodo barroco con el que, en última instancia, guarda estrecha relación. De hecho, pretende demostrar que el arte videográfico de María Cañas es actual, no porque esté realizado en el presente, sino porque utiliza precisamente estrategias representativas y desarrollos conceptuales del pasado, y más exactamente, del pasado considerado áureo dentro de la cultura hispana: el pasado barroco. El objetivo es así desentrañar las claves por las que el discurso visual de María Cañas puede ser calificado de “revivalista”, hasta serle atribuida una entidad “neobarroca”, según ese “aire de época” que a últimos del siglo XX reconocía Omar Calabrese en nuestro tiempo y la presencia de Leibniz entre nosotros de la que hablaba también Gilles Deleuze por esas mismas fechas¹.

Con este fin, establecemos aquí un paralelismo entre una obra netamente barroca como son *Las Meninas* de Velázquez (1656) y la videocreación de María Cañas titulada *Kiss the murder* (2008); un paralelismo que, si atrevido, entendemos que está al mismo tiempo plenamente justificado: para empezar, tratándose en ambos casos de artistas sevillanos, documenta la honda impronta dejada por aquel estilo en nuestra tierra, que le habría permitido, si no perdurar hasta el día de hoy, sí, al menos, encontrar un suelo especialmente abonado para revivir, en un contexto general, según hemos dicho, de reviviscencia suya. A ello hay que añadir que el lienzo en cuestión de Velázquez es uno de los que más interés ha despertado y sigue despertando en la crítica y uno de los que mayor proyección hacia el futuro se ha creído que encierra². Por si fuera poco, la razón fundamental de esa permanencia es su enigmática y compleja estructura, articulada en base a un espejo que, curiosamente, es el elemento vertebrador también de la pieza de María Cañas, de manera que, aun con resultado formal muy distinto, nos remite a una misma estética de la repetición y la desmesura, un mismo efecto de simulación, típicamente barrocos, que hace dudar

¹ CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1990; DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Madrid, Paidós, 1990.

² Siguiendo al gran especialista en la obra velazqueña Jonathan Brown, quien ha escrito: “Como acontece a toda gran obra de arte, el tiempo no desgasta *Las Meninas*, sino que las enriquece, permaneciendo siempre llena de vitalidad. Por las mismas razones, cada generación debe aceptar el desafío de interpretarla dentro de ese proceso de revitalización perpetua”. BROWN, Jonathan. “Sobre el significado de *Las Meninas*”, en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 115.

entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo irreal. Comencemos entonces por analizar el valor de este elemento en cada una de las obras para proceder después con las conexiones y similitudes que se aprecian entre ellas.

II

En Velázquez, siguiendo a Michel Foucault, el espejo que aparece al fondo de la sala, planteando el juego hiperbólico de la representación dentro de la representación, restituye a la mirada lo que de otro modo no se vería: con respecto al pintor del interior de la escena, el modelo que está copiando en su cuadro; con respecto al rey Felipe IV, el retrato de sí mismo y su mujer, la reina Mariana de Austria, que él no puede ver estando como está fuera de la imagen; y con respecto al espectador, el auténtico centro visual de la obra, que no coincide con el que cree adivinar a primera vista –la infanta Margarita³. En suma, que duplicando el espacio del cuadro físicamente –al crear un espacio virtual que despliega delante del lienzo otra profundidad, equivalente al menos a la del estudio del pintor donde se desarrolla la acción-, pero sobre todo conceptualmente –pues el cuadro recoge en sí mismo a su complementario, el espectador-, el espejo no sólo no es un objeto más de la composición, sin ninguna trascendencia, sino que es la pieza clave de su posible, y siempre arriesgado, intento de desentrañamiento, como dice Víctor Stoichita⁴. Aún así, es lo que pretendemos hacer, para lo cual proponemos examinar en profundidad las imágenes reflejadas en su superficie y la relación que mantienen con el resto del cuadro.

Hemos adelantado ya que son los reyes quienes aparecen reflejados en el espejo, si bien, como viene señalando la crítica desde prácticamente el principio⁵, no de modo directo, sino indirecto. Dos son los argumentos formales en los que viene descansando esta creencia: el primero, el propio trazado perspectivo de la obra, que demuestra con claridad cómo la imagen devuelta por el espejo es la del retrato que está realizando Velázquez dentro del cuadro –y que nosotros vemos del revés- y no, como pudiera pensarse, la de los reyes en persona, situados a este otro lado de la tela⁶; el segundo es el tamaño de esas figuras, que no parece coincidir con el del personaje que tienen más cerca –el aposentador real en la puerta abierta del fondo-, invitando con

³ FOUCAULT, Michel. “Las Meninas”, en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México/Madrid, Siglo XXI, 1968, págs. 13-25.

⁴ En *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Serbal, 2000, pág. 236. Para el estudio completo de *Las Meninas*, consultar págs. 235-242.

⁵ Ya lo sabía en el siglo XVIII Palomino, primer biógrafo de Velázquez, según informa Antonio Sáseta Velázquez. VELÁZQUEZ SÁSETA, Antonio. “Las Meninas. Magia catóptica. La reconstrucción tridimensional del cuadro”, en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 13, 2011, págs. 89-95.

⁶ Como demostró Antonio Buero Vallejo basándose en el estudio previo de Ramiro Moya (“El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas*”, *Arquitectura*, nº 25, 1961, págs. 3-12). BUERO VALLEJO, Antonio. “El espejo de *Las Meninas*”, en *Revista de Occidente*, nº 31, 1970, págs. 136-166.

ello a suponer que, o bien el retrato que está pintando Velázquez es mayor que el natural –algo posible, pues el lienzo es considerablemente grande, pero improbable, dados los parámetros miméticos dentro de los cuales se movía el arte de entonces y que exigían fidelidad absoluta al modelo-, o bien –que es la tesis más probable- el artista *no ha querido* concordar las figuras con las leyes de la reflexión y la perspectiva para acentuar así su importancia⁷. En aras de esta misma, habría introducido además correcciones, o sea, habría obviado el escorzo, mostrando las efigies reales en posición “excesivamente” vertical para lo que cabría esperar, teniendo en cuenta la inclinación del lienzo del revés, que habría llevado a deformar irremediamente su puesta en escena y a salirse, muy probablemente, de las convenciones representativas de la época para las más altas dignidades⁸.

En todo caso, si se trata de importancia compositiva, el hecho de que los reyes se hagan presentes en la escena mediante el encadenamiento de imágenes que hace posible el espejo –como imagen de la imagen del cuadro que pinta Velázquez a partir del regio modelo natural- introduce un matiz fundamental en ella, pues supone que esa presencia deviene extremadamente vaga y difusa frente a la del resto de personajes; circunstancia que se ve realizada por la perspectiva aérea en combinación con la luminosidad de la propia superficie del espejo, que al tiempo que dota a la pareja real de un resplandor especial acorde con su elevada posición dentro del Estado, emborrona también sus rasgos faciales, sobre todo en comparación con la figura del aposentador con el que, hemos dicho, comparten plano⁹. Así, en contraste con los monarcas, puede hablarse, por ejemplo, de la inequívoca presencia de la infanta Margarita, en quien, al estar en medio de la composición, vienen a unirse los trazos de la gran “x” a la que Foucault reduce esquemáticamente la escena, extendiéndose uno de ellos desde la cabeza del pintor hasta el lebril con el que juega el enano y el otro, desde la cabeza del guardadamas –a la derecha- hasta el pie del gran lienzo del que sólo vemos el dorso¹⁰.

Pero en quien merece la pena fijarse de verdad es en el personaje de Velázquez, porque eclipsando a la infanta del centro del cuadro, es el que establece un verdadero contrapunto con la figura etérea de los soberanos. Este retrato que el pintor exhibe de sí mismo en la obra se inserta

⁷ Se enfatiza la expresión “no ha querido” para mostrar discrepancia con Navarro de Zuvillaga, para quien el pintor, en cambio, “no habría sabido”. Es difícil imaginar que un artista de la talla de Velázquez haya podido incurrir en algún tipo de error representativo al *no haber sabido* resolver mejor la escena. NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona, Serbal, 2000, págs. 104-105.

⁸ *Ibidem*, pág. 105.

⁹ Es de suponer que este emborronamiento sería absolutamente del agrado del monarca pues, teniendo en cuenta su reticencia desde 1653 a ser retratado para no verse ir envejeciendo (según documenta Alfonso E. Pérez Sánchez), dificultaría la apreciación del paso del tiempo en su rostro. en “Felipe IV, a través de Velázquez”, Iglesias, Carmen (ed.). PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano/Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, págs. 29-60.

¹⁰ FOUCAULT, Michael. “Las Meninas”, op. cit.

dentro de la tradición de los autorretratos iniciada en el Renacimiento a raíz del ascenso social y dignificación de la persona del artista¹¹. Lo que ocurre es que insertándose en ella, al mismo tiempo se desmarca pues, tomando como escenario su lugar de trabajo en una de las galerías del Palacio del Buen Retiro, el artista, lejos de mostrarse a solas, como era habitual, con sus instrumentos de pintura, se presenta rodeado, en cambio, de los miembros de la corte, incluso compartiendo escena con el mismísimo rey. Estaría dando a entender así el respaldo de éste a su actividad artística dentro de palacio –de ahí las dos grandes telas del fondo de la estancia, *La disputa entre Aracne y Atenea* y *El encuentro entre Apolo y Dyonisos*, reclamando el reconocimiento social del papel del artista por encima de la labor del simple artesano¹²-, pero sobre todo, estaría poniéndose al nivel de esos otros personajes, retratándose como uno más entre ellos. Es lo que explicaría que el primer comentarista de *Las Meninas*, en los años inmediatamente posteriores a su concepción, reprochara al pintor su excesivo engreimiento, pues la osadía de obviar todo rango o jerarquía entre los retratados y, más concretamente, la de obviar su condición de vasallo, no tenía justificación posible, ni siquiera acudiendo a la autoridad de los clásicos, como hace con las telas del fondo¹³.

Sin duda, Velázquez había ido mucho más allá que Van Eyck en su *Matrimonio Arnolfini* (1434), pieza en la que muy probablemente se inspiró el artista, a juzgar por el espejo que luce también al fondo de la sala y por la inclusión asimismo del pintor dentro de la escena. Hay, sin embargo, dos diferencias que conviene resaltar, en tanto en cuanto permiten barruntar el mensaje que pudo dejar planteado Velázquez en su pintura: por un lado, la interposición de una imagen entre la del espejo y el modelo real –la del lienzo visto del revés-, dando lugar así a un auténtico bucle de representaciones donde resulta realmente difícil dar con el referente externo; por otro, el protagonismo que el artista reserva para sí dentro de la obra –Navarro de Zuvillaga conjetura incluso con su fuerte ego¹⁴- y que le hace aparecer, no en una posición secundaria, en último plano por ejemplo y a menor tamaño, como hace Van Eyck asomándose tímidamente a su cuadro desde el espejo, sino haciendo ostentación de su condición de pintor de la corte y, en ese sentido, retirándose del lienzo que está pintando para hacerse más visible al espectador e integrarse mejor en el grupo; para afirmar, en definitiva, su persona frente a la de los reyes, a los que sí relega, en cambio, al fondo de la composición y confina al espacio y carácter ilusorio de la imagen especular.

¹¹ Con precedentes, desde luego, en el mundo antiguo, como prueba el autorretrato que esculpiera Fidias en el escudo de su *Palas Atenea* y por el que fue públicamente condenado de vanidad, juzgado por una presunta malversación en el uso de materiales preciosos y finalmente condenado al ostracismo. Véase el estudio ya clásico de ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona, Icaria, 1985, pág. 195.

¹² Tesis sostenida inicialmente por Jonathan Brown al afirmar que el rey viene a respaldar a Velázquez en su quehacer pictórico. BROWN, Jonathan. “Sobre el significado...”, op. cit.

¹³ STOICHITA, Víctor. *La invención...*, op. cit., pág. 238.

¹⁴ NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. *Mirando a través*, op. cit., pág. 106.

Las dos diferencias, como vemos interrelacionadas –concediéndose importancia a sí mismo, el pintor se la resta a los reyes-, nos remiten directamente al contenido, que abordaremos con la ayuda de dos obras literarias coetáneas a *Las Meninas*. Porque, evidentemente, la coexistencia de lo real y lo irreal en Velázquez, lo tangible y lo intangible en los personajes del artista y los soberanos respectivamente, evoca, aun sin querer, la disyuntiva barroca del ser o no ser del *Hamlet* de Shakespeare (ca. 1601), el conflicto entre apariencia y realidad que articula dicho relato desde el momento en que el protagonista, deseando vengar la muerte de su padre, se propone sacar a la luz la verdad, la corrupción política y moral escondida tras los muros del castillo¹⁵. Pero evoca también, qué duda cabe, los versos del monólogo de Segismundo, en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1635), cuando señalan que “sueña el rey que es rey, y vive/ con este engaño mandando,/ disponiendo y gobernando”¹⁶. Es fácil adivinar, tras estas dos obras, el clima de escepticismo y descreimiento en la Europa del siglo XVII, fruto de las nuevas teorías heliocéntricas y la pérdida consiguiente del antropocentrismo renacentista, que llevaría al hombre barroco a perder la fe en la verdad, a verlo todo engañoso e ilusorio, y a Descartes en particular, a convertir la duda en método y eje gravitatorio de su sistema de pensamiento.

Pero para afrontar el contenido, hemos de dirigirnos igualmente a los escritos de Ortega y Gasset sobre Velázquez (1943), que en tanto lugar común, a día de hoy, en la exégesis de su arte, nos ofrece una valiosa observación para nuestro discurso: cuenta el filósofo que, tan pronto como el artista fue nombrado pintor de cámara, empezó a distanciarse del realismo de cuño caravaggiesco que había presidido hasta entonces sus ejecuciones, al igual que las de Ribera, Alonso Cano o Zurbarán, compañeros de generación. Habría desembocado así en una renuncia a la excesiva corporeidad de los objetos, tras la que éstos pasarían a ser representados bajo el efecto de pintura inacabada o, en palabras del propio Ortega, con una apariencia fantasmagórica¹⁷. En resumidas cuentas, que deshaciéndose gradualmente de su principal influencia juvenil, la tenebrista y naturalista tan determinante entonces en la pintura italiana y española, la obra de Velázquez habría convertido los objetos y figuras representadas en entes sin cuerpo, en espectros en el más puro sentido de la expresión.

Si a ello se añade que, según Martin Kemp, ningún cuadro tuvo nunca tanto que ver con la apariencia como éste que nos ocupa¹⁸, no parece arriesgado afirmar que también Velázquez habría acudido al juego metafórico de lo real y lo aparente para mostrar la verdad del Imperio del

¹⁵ Para un estudio más pormenorizado del paralelismo entre *Hamlet* y *Las Meninas*, ver PRIETO MARTÍNEZ, Antonio. “Apariencia y realidad en *Hamlet* y *Las Meninas*”, en *Aula. Revista de enseñanza e investigación educativa*, nº 5, 1993, págs. 153-173.

¹⁶ Jornada II, escena XIX.

¹⁷ *Papeles sobre Velázquez y Goya en Obras Completas*. Tomo VI. Madrid, Santillana/Fundación José Ortega y Gasset/Centro de Estudios Orteguianos, 2009, págs. 644-645.

¹⁸ En *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, Akal, 2000, pág. 120.

que estaba siendo testigo¹⁹, de ahí su rotunda y contundente presencia dentro del cuadro; para desenmascarar a un monarca ausente de los asuntos de Estado –conocido es, a este respecto, su desentendimiento de las tareas gubernativas, que delegó en el conde-duque de Olivares y, tras él, en su sobrino Luis de Haro²⁰-, como ausente, lejana y fantasmal, que diría Ortega, es también su puesta en escena mediante el reflejo en el espejo; para hacer aflorar, en definitiva, el fracaso político y, a la postre, el desmoronamiento de España a consecuencia de los grandes problemas que la azotaban –la miseria en Castilla, la derrota en Flandes y en Italia, la escisión temporal de Cataluña y la pérdida progresiva de Portugal²¹- y a los que el soberano se mostraba huidizo al preferir otras ocupaciones como la caza, el teatro o sus continuos devaneos amorosos²². En conclusión, Velázquez estaría denunciando la decadencia en la que estaba siendo sumida la nación española al mando de un rey poco real –por muy regia que fuera su persona, aprovechando el juego de palabras- o directamente *desrealizado*²³.

III

En María Cañas, el espejo es el artificio formal insinuado –porque en verdad no es ningún objeto físicamente representado como en Velázquez- del que se vale la artista para fragmentar la pantalla en dos y mostrar en todo momento la imagen por duplicado, retomando así el gusto velazqueño por los efectos ópticos, aunque extremando a la vez la tendencia barroca al exceso y el recargamiento del pintor sevillano. Porque aquí, a diferencia de lo que ocurre en *Las Meninas*, donde, como hemos visto, se amplía la escena más allá de los límites del lienzo y se proporciona una información que de otro modo no se tendría, el espejo, o mejor, su efecto reflectante, brotando del centro de la pantalla a la manera de un eje de simetría vertical más o menos encubierto, lo que ofrece en realidad es lo ya visto, lo ya conocido, el espectáculo redundante de lo mismo, dando igual entonces a qué lado se mire, si a derecha o a izquierda de lo que tenemos frente por frente. Pero no por ello deja de desvelarse algo oculto de la imagen duplicada, algo a lo que de no ser por ese efecto no tendríamos acceso, como descubriremos más adelante.

¹⁹ Así es, como de hecho, lo presenta PRIETO MARTÍNEZ, Antonio. “Apariencia y realidad...”, op. cit., págs. 170-171. MARÍAS, Fernando. en cambio, en referencia al acontecimiento real que estaría teniendo lugar en el cuadro, habla más bien de un *notario* que da fe del hecho, pero quedándose al margen del mismo. “Introducción”, *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, págs. 13-26.

²⁰ Bartolomé Benassar utiliza expresamente los calificativos de “ociosos” y “holgazanes” para referirse a Felipe III y Felipe IV, por oposición a sus antecesores Carlos V y Felipe II. BENASSAR, Bartolomé. *La monarquía española de los Austrias. Conceptos, poderes y expresiones sociales*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, pág. 29.

²¹ Los pormenores de todo ello pueden estudiarse por PARKER, Geoffrey (coord.). *La crisis de la monarquía de Felipe IV*. Barcelona, Crítica, 2006.

²² BENASSAR, Bartolomé. *La España de los Austrias (1516-1700)*. Barcelona, Crítica, 2001, págs. 23-24.

²³ Según la lectura que hace José Luis Molinuevo de Ortega leyendo a su vez a Velázquez. MOLINUEVO DE ORTEGA, José Luis. *Para leer a Ortega*. Madrid, Alianza, 2002, pág. 230.

De momento, al igual que hemos hecho con Velázquez, abordaremos el motivo reflejado, que siendo distinto también al de *Las Meninas*, comparte, sin embargo, con él un rasgo esencial: la lejanía del referente de partida y su carácter igualmente incierto y evanescente. Pero para ello, conviene aclarar antes de nada que, como videocreación que es, *Kiss the murder* se compone de imágenes en movimiento, con una duración aproximada de ocho minutos, que contrastan sobremanera con el riguroso estatismo de la pintura de Velázquez. También es verdad que esas imágenes se alternan con otras que sí son propiamente estáticas para conformar una especie de *collage* audiovisual²⁴, que es la expresión que mejor define el arte de María Cañas, en su adscripción a la tendencia artística apropiacionista tan recurrente en nuestros días. No está de más recordar, a este respecto, que como corriente estética surgida en los años ochenta del siglo XX, a raíz de las profundas transformaciones originadas con el avance de la técnica, y prolongada en el tiempo hasta hoy, el apropiacionismo tenía y tiene su razón de ser en reproducciones mecánicas de imágenes tomadas indistintamente de la Historia del Arte o los medios de masas, al no hacer distinciones en absoluto ni entre el pasado y el presente, ni entre alta y baja cultura. Ambos tipos de imágenes son, en todo caso, perfectamente conocidas por el espectador y, en ese sentido, con significados ya dados y socialmente compartidos que, sin embargo, como ha estudiado Juan Martín Prada²⁵, quedan en suspenso dentro del nuevo contexto visual donde aparecen y donde adquieren un nuevo contenido que se superpone y coexiste con el primero a modo de crítica o revisión del mismo.

Llegamos así al motivo insistentemente aparecido e insistentemente repetido en *Kiss the murder*: por un lado, imágenes extraídas de películas clásicas como *West side story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), *Chicago, años 30* (Nicholas Ray, 1958) o *Duelo al sol* (King Vidor, 1946); por otro, cuadros tradicionales como *El viejo y el niño* de Ghirlandaio (1488) o *Étant donnés* de Duchamp (1946-1966). Pero es realmente el primer tipo de escenas el que hace de hilo conductor, en tanto fotogramas entresacados de melodramas con un rasgo todos ellos en común, los sentimientos extremos: pasiones desbordadas y amores atormentados que acaban teniendo un fatal desenlace. Las imágenes pictóricas, entre tanto, introducen ciertos matices en las cinematográficas principales y refuerzan su valor emocional intrínseco. Por ejemplo, la pieza de Duchamp, integrada en la película de Robert Wise –*West side story*–, recalca la atracción y el erotismo sobre el que gira el argumento de ésta. Pero por encima de estas diferencias, hay una nota igualadora entre todas ellas y es que, mediante el reflejo especular, se produce la duplicación de una imagen que es duplicado a su vez de otra

²⁴ CATALÁ DOMENECH, Josep M. “El documental melodramático de María Cañas. Ética y estética del *collage*”, GARCÍA LÓPEZ, Sonia et al. *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Ayuntamiento de Madrid, 2009, págs. 301-330.

²⁵ En *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Fundamentos, 2001.

previa, cinematográfica o pictórica hemos dicho, de acuerdo con el encadenamiento de reproducciones que hace posible la técnica. Se intensifica así el efecto de ilusión e incertidumbre que veíamos en Velázquez, pues si en *Las Meninas*, los reyes, aunque lejanos y espectrales, estaban presentes, en última instancia, como modelos de carne y hueso del pintor del interior del cuadro –es lo que explica para Stoichita la presencia del cortinaje rojo en el reflejo del espejo, en señal de presencia de la realeza²⁶-, eso no ocurre en *Kiss the murder*, donde se pierde por completo el rastro del original de base. Al pasar por el filtro pictórico o cinematográfico primero y por el de la recreación después, dicho original se ve desprovisto de su condición real y convertido automáticamente en imagen, o simulacro, al decir de Jean Baudrillard²⁷. Esta vuelta de tuerca en la búsqueda del efectismo representativo es una marca inconfundiblemente neobarroca del arte de María Cañas, quien desde este enfoque, más que radicalizar el gusto por la simulación, el juego de equívocos entre lo verdadero y lo falso de Velázquez, consigue dar forma plástica a la ontología negativa, de signo postmoderno, de filósofos como Gianni Vattimo, que sostienen que el sujeto en nuestro tiempo ha pasado de medirse en términos de progreso y plenitud, a hacerlo en los de su disolución o entidad cero²⁸.

Pero justamente así, en esta delicuescencia o no-ser del que son consignatarias, las imágenes de *Kiss the murder* encierran un profundo significado, sobre todo porque, mostrándose como lo hacen por duplicado, conectan inmediatamente con el tema del doble, del *doppelgänger*, tan fecundo en la tradición literaria moderna desde que el novelista Jean Paul Richter, a quien se atribuye su autoría, lo pusiera en circulación en 1796²⁹. Fruto de la unión del vocablo alemán *doppel*, que significa “doble”, “copia”, “duplicado”, y *gänger*, que puede traducirse como “andante”, el *doppelgänger* viene designando desde entonces el doble fantasmagórico de una persona, en referencia al fenómeno de la bilocación –que hace creer que todos tenemos un semejante a nosotros mismos, un *alter ego*, en alguna parte-, y también al “gemelo malvado” – que en tanto copia exacta nuestra da rienda suelta a los aspectos más oscuros y reprimidos de nuestra personalidad o ejecuta aquellas acciones que nosotros mismos no nos atrevemos a realizar por salirse de lo permitido o lo decoroso-. Esta segunda acepción nos interesa especialmente, pues indica que, aunque irreal en un sentido, el doble puede resultar, en cambio, muy real en un sentido distinto³⁰. Es, en esencia, lo que ocurre en el vídeo de María Cañas, donde se duplican las

²⁶ STOICHIA, Víctor. *La invención...*, op. cit., pág. 240.

²⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 2005.

²⁸ VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1986.

²⁹ Con su novela *Siebenkäs*. Para un recorrido literario más exhaustivo, ver BEJARANO VEIGA, Juan Carlos. “Una visión finisecular sobre el *doppelgänger*: el tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista”, *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009.

³⁰ LA RUBIA DE PRADO, Leopoldo. “Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: el *doppelgänger* en la literatura de ideas (Gógol, Dostoievski y Kafka)”, *Éndoxa: Series filosóficas*, nº 26, 2010, págs. 107-135.

imágenes, no como recurso retórico o puramente ornamental, culterano en definitiva, que también, como pieza neobarroca que es, sino como forma de desvelar lo que esconden, el otro lado de los personajes y situaciones que muestran, al hacer gala de esa otra faceta asimismo barroca, existente también en Velázquez, que es la conceptista.

Si al abordar *Las Meninas*, era el lado oculto de la corte y del rey el mensaje que afloraba, en *Kiss the murder*, tal y como hemos apuntado al principio, sería el otro lado del amor al que todas las películas objeto de apropiación hacen referencia, su vis más destructiva; el amor, no como sentimiento de ternura y entrega –ésta sería su dimensión más teatral y escénica, acudiendo de nuevo al Barroco y a su idea del *theatrum mundi*-, sino de dolor y muerte –que es como aparece entre bambalinas-; la unión del Eros y el Thánatos sobre la que versa el propio título de la obra: “besar al asesino”, esto es, amar a quien nos hace vulnerables y puede llegar a destruirnos con el veneno de la traición y los celos, del desengaño y la locura, cuando no de la violencia. De ahí la necesidad del espejo y su efecto, para enfrentar cada imagen a su reverso tenebroso o “gemelo malvado”, para obligarla a mostrar aspectos ignorados o remotos suyos que no por estar ocultos dejan de formar parte también de ella y, de ese modo, iluminarla³¹. Es así como las imágenes de *Kiss the murder* adquieren nuevo sentido, pues no se trata de adueñarse de un material ajeno sin más, como síntoma de agotamiento o regresión caprichosa del arte sobre sí mismo, sino de aprovechamiento *inteligente* de imágenes familiares³², justamente porque siendo familiares, amplían sus propiedades semánticas tan pronto como aparecen en un contexto desacostumbrado que les arrebatara esa familiaridad, que las vuelve extrañas, pero que, al hacerlo, descubre matices desconocidos e inquietantes suyos, como ha sabido ver Catalá Domenéch en el arte de María Cañas en general³³; desconocidos e inquietantes como éstos que nos sugiere ahora el efecto duplicador del espejo.

Y hablar de significados levantados sobre significados, de imágenes cimentadas en otras imágenes, en una prolongación infinita e insondable, es hablar de la naturaleza laberíntica y desbordante del pliegue leibniziano. O sea, es retomar la caracterización que hiciera Leibniz de su época, la barroca, como el intento de responder a las sombras e incertidumbre de entonces con un exceso de formas plegándose y desplegándose una y mil veces³⁴; caracterización de la que es sin duda heredera la visión de Calabrese del mundo contemporáneo como mundo inestable, confuso y multidimensional³⁵. No por casualidad, es a este pensador a quien debemos la etiqueta

³¹ RODRÍGUEZ MARTÍN, M^a Carmen. “A través del espejo: doble y alteridad en Borges”, en *Anuario de Estudios Americanos*, nº 65, 2008, págs. 277-288.

³² Se emplea el adjetivo “inteligente” al hilo del comentario de Juan Bosco Díaz-Urmeneta, para quien trabajar con signos -como hace María Cañas-, es el distintivo mismo de la inteligencia. BOSCO DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco. “Rituales del amor (en torno a la obra de María Cañas)”, *Kiss the fire. María Cañas*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, págs. 30-43.

³³ CATALÁ DOMENECH. “El documental melodramático...”, op. cit.

³⁴ Según la lectura de DELEUZE en *El pliegue...*, op. cit.

³⁵ CALABRESE. *La era...*, op. cit., pág. 12.

“neobarroca”, que aplicada a la cultura surgida en los años ochenta, tiene su génesis en la dimensión fractal de la ciencia, cuyo entronque con los orígenes semánticos del término “barroco” –designando cierto tipo de perla deforme, que no lograba la plena esfericidad-, son evidentes³⁶. Esta dimensión es la de aquellos cuerpos que por su forma irregular o imperfecta no pueden ser descritos con los parámetros de la geometría tradicional, sino con los de otro tipo de geometría, llamada así, fractal, dedicada por entero a ellos. Conocedor a fondo de esta circunstancia, Calabrese asegura que la sociedad contemporánea reproduce patrones fractales de comportamiento al adoptar lo desigual, lo fragmentario y, por extensión, lo antinormativo como principales señas de identidad. La tendencia barroca al cambio, al dinamismo y, a la vez, al exabrupto y la complejidad, tendría así continuidad en la inestabilidad ideológica y cultural de nuestra época, en la búsqueda de lo intrincado, lo heterodoxo y transgresor.

Es fácil relacionar todo ello con las obras que venimos analizando: si el ocaso de las utopías humanistas en su proyecto de construir un mundo armónico y en paz llevó en el Barroco a una percepción de la vida y el arte de esas características, el ocaso de los grandes relatos modernos –en expresión de François Lyotard³⁷- con la consiguiente sensación de impotencia e inseguridad habría llevado en el Neobarroco a una situación parecida; a la pérdida de referentes sólidos a los que agarrarse, de los que dieron cuenta entonces los reyes espectrales de Velázquez y de los que siguen dando cuenta hoy las imágenes sin referente de la artista María Cañas.

³⁶ PANERA CUEVAS, Javier. “Barrocos y Neobarrocos”, *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*. Salamanca, Domus Artium, 2002, pág. 39.

³⁷ En *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1984.