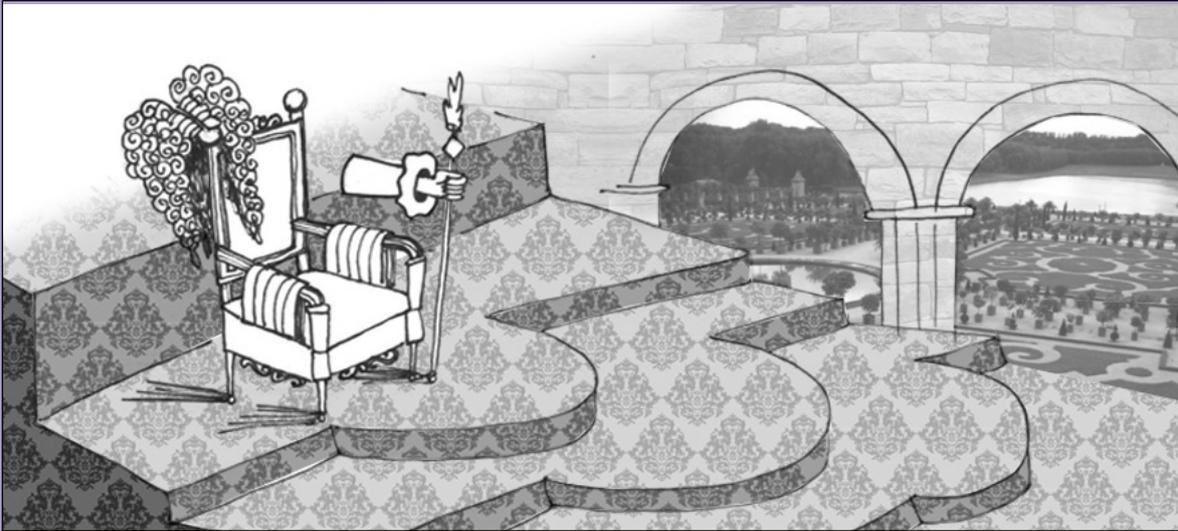


#19

EL ARCHIVO  
BARROCO DE  
*LA MUERTE DE*  
*LUIS XIV*

**Virginia Trueba Mira**  
*Universitat de Barcelona*



**Resumen** || El propósito de este trabajo es pensar la película de Albert Serra, *La muerte de Luis XIV* (2017), desde la perspectiva del archivo barroco que contiene. Se entenderá por *archivo* un espacio referencial que consigna las condiciones de visibilidad y discursividad de una época, y es susceptible de recorrerse de múltiples maneras, tal como defendió y practicó M. Foucault a partir de los años sesenta. Por otra parte, el archivo será *barroco* por incidir en los desplazamientos propios de esta época histórica, entre ellos el que afecta a la nueva imagen del mundo y a su representación, asunto que estudia por su parte G. Deleuze en 1988 desde el concepto de *pliegue*. Atendiendo al marco teórico que proporcionan estos autores, se trabaja *La muerte de Luis XIV* como una película que activa diversos pliegues provenientes del Barroco, pero no para reproducirlos sino para crear, desde ellos, algo nuevo.

**Palabras clave** || Albert Serra | Archivo | Representación | Pliegue | Barroco

**Abstract** || The purpose of this article is to think about Albert Serra's film, *The Death of Luis XIV* (2017), from the perspective provided by the baroque archive it contains. An archive will be understood as a referential (and audiovisual) space that can be traversed in multiple ways, a conception defended and practiced by Michael Foucault starting in the sixties. Moreover, the archive will be itself *baroque* in so far as it focuses on the displacements of that period, such as the one that affects the new image of the world and its representation, a subject that Deleuze studied in 1988 under the concept of "fold". By using the theoretical framework provided by these authors, *The Death of Luis XIV* is analyzed as a film that puts to work various folds of baroque, not to reproduce them but to create from them something new.

**Keywords** || Albert Serra | Archive | Representation | Fold | Baroque

**Resum** || El propòsit d'aquest treball és pensar la pel·lícula d'Albert Serra, *La mort de Louis XIV* (2017), des de la perspectiva de l'arxiu barroc que conté. S'entén per arxiu un espai referencial que consigna les condicions de visibilitat i discursivitat d'una època, i és susceptible de ser recorregut de múltiples maneres, tal com va defensar i va practicar M. Foucault a partir dels anys seixanta. D'altra banda, l'arxiu serà barroc per incidir en els desplaçaments propis d'aquesta època històrica, entre ells aquell que afecta la nova imatge del món i la seva representació, assumpte que estudia per la seva banda G. Deleuze el 1988 des del concepte de *plec*. Atenent al marc teòric que proporcionen aquests autors, es treballa *La mort de Louis XIV* com una pel·lícula que activa diversos plecs provinents del Barroc, però no per reproduir-los sinó per crear, des d'ells, alguna cosa nova.

**Paraules clau** || Albert Serra | Arxiu | Representació | Plec | Barroc

## 0. Introducción

Como se sabe, la noción de *archivo* desplazó en la época contemporánea a la noción de *biblioteca*—ese espacio «monárquico» y «aristocrático», centro no cuestionable del saber que debía ser aprendido (Morey, 2005: 20, 22)<sup>1</sup>—. Se podría considerar, sin ser muy estrictos, que este movimiento se produce ya en la propia época barroca, donde la posibilidad de reunir en una determinada unidad un saber totalizador empezó a ser poco razonable, y ello porque lo que debía ser aprendido se multiplicó entonces de modo exponencial. Hamlet habló a su manera del descentramiento de aquel momento al sostener en conocida frase que *the time is out of joint*. Es este movimiento el que me interesa estudiar aquí en su materialización en lo que llamo *archivo* de *La muerte de Luis XIV*, entendiendo por archivo, desde Michel Foucault, ese sistema que potencialmente consigna los enunciados y las visibilidades de una época, o sea, da a conocer lo que pudo ser dicho y lo que pudo ser visto en un momento dado, las reglas, por lo tanto, que permiten el juego de las prácticas discursivas y visuales. Como se deduce de lo anterior, el archivo presenta también un carácter audiovisual, y de ese modo lo entenderé aquí en relación a la película de Albert Serra. Gilles Deleuze lo expresó de este modo en uno de sus cursos sobre Foucault: el archivo, sostuvo, «está hecho de ver y de hablar, está hecho de contenido y de expresión, está hecho de evidencia y de discursividad, de visibilidad y de enunciado, de visible y de enunciable» (Deleuze, 2015b: 142). Por último, quiero establecer asimismo de qué modo esas condiciones tienen que ver con la forma del *pliegue*, el concepto operativo que Deleuze entiende como fundamental del Barroco. En este caso se trataría, es importante la precisión, no de las formas que se pliegan sino del elemento formal del pliegue, el cual solo puede aparecer «con lo infinito, en lo incomensurable y la desmesura, cuando la curvatura variable ha destronado al círculo» (Deleuze, 2015a: 54), es decir, en el momento barroco.

### 1. La línea no plegada

*La muerte de Luis XIV* es una película que se sostiene desde el principio hasta el final sobre lo que podría denominarse un elemento inalterable, un *bajo continuo* en lenguaje musical (barroco, por cierto). Michel Foucault, desde Maurice Blanchot, lo llamó de otra manera: «la línea del afuera», una línea siempre presente, que es, en última instancia, «la línea de la muerte». La dimensión de la reflexión foucaultiana en este terreno es profunda y matizada pero su detalle aquí me alejaría de lo que ahora me interesa: el operar de los personajes sobre esa línea, de la que sí debo advertir, aunque no puedo desarrollar más la idea, que no nos sitúa exactamente ante la

---

## NOTAS

1 | En los años treinta, Maurice Blanchot anunciará en «La última palabra» (perteneciente a *La eterna reiteración*) el desplazamiento definitivo de la noción de biblioteca con estas palabras: «¿Se ha enterado usted de la noticia? Ya no hay biblioteca. De ahora en adelante cada uno leerá a su antojo» (Blanchot, 2003: 49). Miguel Morey ha recordado también el texto de Blanchot en un preciso trabajo sobre el archivo foucaultiano (Morey, 2005:15). Luego Borges se encargará de advertir que aquella totalidad que pretendía la biblioteca era, en verdad, ridícula, por eso, entre otros motivos, su relato «El idioma analítico de John Wilkins» abre *Las palabras y las cosas* (1966), donde Foucault ofrece el pasado de esa totalidad, es decir, su dimensión de construcción, acabando de ese modo con la idea de naturalidad en relación a la misma.

---

muerte personal, esa que «me» llegará (el «yo muero») sino ante la muerte como coextensiva a la vida, esa que siempre ha comenzado y que no termina (el «se muere») (Deleuze: 2017: 15). El ritmo lento de la película, las variedades estructurales de la repetición, la suspensión de la trama, entre otros elementos, contribuyen a cierta presentación de esa línea, apenas perceptible pero tenaz.

Sobre esta línea, como digo, se sostiene la película, la historia de la muerte del rey, pero también la de los intentos sucesivos e inútiles de los médicos por curar la enfermedad de ese soberano absoluto, centro permanente de todas sus miradas. Empecemos por aquí. Un conjunto de secuencias iniciales nos pone sobre la pista —al tiempo que constituye una *mise en abyme* de la propia película, como ocurre en *Un perro andaluz*— acerca del sentido de esas miradas *clínicas*. Los médicos de la corte están examinando los ojos del rey, intentando *leer* en ellos un posible diagnóstico. ¿Qué quiere decir aquí *leer*? Un primer plano de la cámara enfoca acto seguido un maletín donde los médicos guardan, ordenados y numerados, un conjunto de ojos de cerámica. He aquí ya el nuevo alfabeto (un nuevo orden del saber) desde el cual se leerán los ojos del rey en lo sucesivo. Esa maleta constituye en este aspecto un marco discursivo, que se verbalizará más tarde en la sustanciosa conversación que los médicos mantengan con Le Brun, el personaje configurado como la alteridad insólita e inasumible a ese marco. Lo que ese marco no podría absorber de ninguna de las maneras. La maleta es también el marco de visibilidad desde el cual el nuevo siglo ha empezado a mirar el mundo. La película refleja lo que la ciencia médica de la época, de la mano de la matemática y de la física, practicará a partir de entonces: una visión del mundo solo posible a través del instrumento. Los ojos artificiales —bien catalogados— son los que permitirán ver el ojo natural. El ojo natural no podrá verse ya de otro modo.

El asunto es, entre otras cosas, que entonces el mundo tendrá que hacer todo lo posible por parecerse a esa representación construida sobre una serie de parámetros mensurables. Hay una escena en la película que merece recordarse en este sentido. El médico particular del rey, Fagón, se permite sugerir al monarca, con la prudencia, eso sí, del que se sabe servidor, que tal vez son las lumbares y no la pierna, lo que le duele. Algo no le cuadra a Fagón. No le cuadra la realidad. La respuesta del rey —en magnífica actuación, tantas veces comentada, de Jean-Pierre Léaud— consiste entonces en un ligero gesto de cabeza y cierta inflexión en la mirada, que en sí mismos contienen el desprecio más *absoluto* a la sugerencia.

Apenas hay variaciones en ese lugar que ocupan los médicos, que ni siquiera necesitan convencerse de que es el adecuado. Sus miradas, siempre observadoras e interrogativas, se mantendrán

---

idénticas hasta el final, hasta después incluso de muerto el rey —es importante subrayar que la película, pese a su título, no termina con la muerte del rey—. El espectador siente, sin embargo, que los médicos no ven nada, no se enteran de nada. No se trata de una ceguera total ya que, en realidad, sí ven algo, ven lo que pueden ver, es decir, lo que las nuevas condiciones de visibilidad les permiten. De ahí la dificultad de entenderse con el rey, que estará siempre en otro sitio, viendo, como comentaré, otras cosas.

El espectador no solo ve la distancia entre los médicos y el rey, también la oye. Resultan llamativos en este sentido los discursos de los médicos, un hablar en relación de disyunción respecto de lo mostrado en la imagen. Casi al principio de la película, Fagón le dice al rey: «Sire, la salud mejora. Todo va bien». Aún no ha irrumpido la disyunción definitiva. Es más adelante, transcurrida ya una hora de película, cuando tiene lugar otra escena en la que resulta imposible no percibir ya la ironía de Serra respecto de un discurso que dice lo que ve, sí, solo que lo que ve no tiene ningún suelo firme sobre el que sustentarse (Swift ridiculizó también de ese modo a los proyectistas, los sabios de la Royal Society, a los que situó en la isla volante Balnibarbi). Mirando al rey, uno de los médicos sostiene: «vamos por el buen camino, quizás. Su mirada parece más viva». Lo que el espectador ve, sin embargo, es al rey con los ojos cerrados, durmiendo, en cierto modo muerto ya. Los médicos no lo verán así, ni siquiera más tarde, cuando se produzca la muerte clínica del rey, pues entonces será su cadáver el que les siga hablando, respondiendo a las preguntas que ellos mismos han planteado.

Nada que mueva, por tanto, a los médicos del lugar donde la nueva ciencia les ha situado o territorializado. Cuando el rey esté ya prácticamente sin vida, la corte entera seguirá empeñada, entre lo absurdo y lo cómico, en que tome caldo, carne, fruta, gelatina, agua, vino, dulces..., de acuerdo a un programa de salud que habla, entre otras cosas, de una concepción de la vida como puro consumo o puro gasto. Casi podría hablarse de los últimos momentos de vida de Luis XIV en la película invirtiendo a Spinoza: lo que no puede un cuerpo. Es una concepción de la vida, y esto es también lo fundamental, donde la muerte, lo veremos enseguida, está ausente. No se ve. No puede verse. En consecuencia, tampoco se pliega, no se hace, diría Deleuze, *vivable* (o *morible*, si se prefiere).

De entre los médicos de la película destaca Fagón. Forma parte de la corte, es el médico particular del rey, partidario de que las cosas sigan su curso (lo dice varias veces), es decir, que no se plieguen de ninguna manera. Observa con curiosidad la pequeña mancha en el pie y especula acerca de qué tipo de alimentación podría serle más

apropiada al monarca para la rectificación de ese *error*. Por el mismo motivo, y como sabremos en el transcurso de una de las escenas más imponentes de la película, impide al monarca tener relación con sus perros, unos extraordinarios galgos. Con motivo de la llegada de los médicos de la facultad de París, a los que se ha invitado para que intenten sanar al rey, Fagón recordará a los *matasanos* de Molière. Reprochará a esos médicos estudiar solo a través de los libros y haber abandonado el contacto con el enfermo, aunque, en realidad, él mismo se comporta del mismo modo. Será también Fagón el encargado de dar ese toque definitivo a la película con una última frase dirigida —otra *mise en abyme*, que rompe ahora la ilusión representacional—, al espectador: «la próxima vez lo haremos mejor». La ironía de Serra parece aquí shakespeariana. Adviértase que para Fagón el error se ha producido en el campo del saber, en la insuficiencia de sus conocimientos, no en la óptica desde la cual ha mirado. A partir de aquí, el futuro solo puede ser ventajoso gracias al progreso (inherente) de la nueva ciencia. «La destreza (no el azar) sustituye a la vieja sabiduría y a la vieja prudencia», ha reconocido Deleuze en su estudio sobre el siglo barroco y el cartesianismo que lo atraviesa (2015a: 91).

Esa destreza es la que cultivan, en efecto, los médicos de la película, o al menos lo intentan, confiados en sus propias posibilidades de conocimiento<sup>2</sup>, una vez, eso sí, se han desprendido de las preguntas incómodas, entre ellas, la del ser de la enfermedad —la del ser del universo en el terreno de la física y la matemática<sup>3</sup>—, esta última convertida ahora en algo que debe ser vencido gracias a la eficacia del método y el instrumento. En este sentido, Luis XIV es en la película de Serra, entre otras cosas, un caso a estudiar, una materialidad visible desde la interrogación médica, un mecanismo que no ha funcionado como debiera. No es para olvidar el momento final de la autopsia del rey, cuando los médicos extraen el intestino del monarca —que Serra ha convertido en una larguísima butifarra negra (¿del Empordà?)— y el bazo, aquí un pequeño chorizo que alguien incluso presiona con el dedo para ver si está suficientemente hecho. El menú está preparado, pero no para disfrute del cuerpo sino para el de un determinado pensar en el que se cifrará a partir de entonces la clave de la existencia.

Hay un fragmento de la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy que me parece interesante reproducir pues describe, desde su escritura neobarroca, una escena que tiene mucho que ver con esta nueva visión del mundo y los cuerpos. La parte del texto donde aparece se titula precisamente «Lección de anatomía», y dice así:

Te leían. Te señalaban. Confrontaban tu cuerpo con un cuerpo dibujado —un mapa del Hombre abierto—; enumeraban tus partes, nombraban tus vísceras, te abrían los párpados —globos empañados—, tomaban notas, volvían la página.

## NOTAS

2 | Severo Sarduy ha definido el siglo XVII como aquel en que «el centro se exilia; el hombre se instala» (Sarduy, 1974: 40).

3 | Como se sabe, desde el siglo XVII la naturaleza es infinita, de ahí que, por lo tanto, no pueda funcionar ya como norma. Cirilo Flórez lo explica así en una precisa introducción a las obras de Descartes: «La norma no tiene su origen en la *physis* (naturaleza) sino en el yo razonable» (Flórez, 2011: XCIII), que adoptará como lenguaje específico la matemática, el lenguaje del mismo dios, ahora un geómetra. Fue Descartes quien sustituyó, explica también Hans Blumenberg, la metáfora de la luz por la del suelo, legándola a toda la modernidad. La metáfora incidía en la nueva certeza (arquitectónica, urbanística incluso) que necesitaba el siglo. «Descartes se representó la ciencia que hacía posible su “método” según el modelo de un urbanismo racional», escribe Blumenberg, quien añade, «el “yo pienso” obtiene la extensión espacial», para concluir recordando que «en el siglo de Descartes las ciudades planificadas llevan el nombre de *villes à la Descartes*» (Blumenberg, 2001: 82-83).

Junto a tus pies callosos, impregnados de azufre, como una partitura, se desplegaba un libro.

Te hundían en la carne la punta de los dedos: quedaban las depresiones de las yemas, las ranuras de las uñas: eras de cera, de papel, de mármol blando, de arcilla.

Con un bisturí te cortaron las muñecas; te apretaron el brazo con ligaduras, desde el hombro. Por la herida brotó una pasta negra que recogieron en un cofrecillo. En otros dos conservaron tu orine y tu excremento.

Esos tres residuos, disueltos en vino, rociaron el banquete funerario (Sarduy, 1981: 196-197)<sup>4</sup>.

---

## NOTAS

4 | Ver la reflexión de Gustavo Guerrero sobre esta parte de la novela de Sarduy (Guerrero: 43-45).

El fragmento, a mi parecer, habla por sí solo, aunque vale la pena subrayar la frase *Confrontaban tu cuerpo con el cuerpo dibujado*, que recuerda los ojos de cerámica con los que también los médicos de la corte de Luis XIV confrontan los ojos reales del monarca. Y advertir del mismo modo de ese *banquete funerario*, que parece describir el final de la película de Serra.

El trayecto rectilíneo, que es el que podría definir los actos en conjunto de los médicos en la película, explica también los movimientos físicos de todos ellos en la pantalla, de cierto carácter hierático, repetitivo, y de los que deriva un cierto efecto de alucinación. En ocasiones, les vemos inmóviles en la escena, como esa figura apostada siempre en la puerta de la estancia real en posición de vigilancia. Otras veces parece que estemos ante un mismo personaje con tres o más cabezas, como en aquellas secuencias donde se ve a varios de ellos apenas diferenciados en un mismo primer plano. Un momento interesante es aquel en que los médicos de París, a instancias de Fagón, intentan retirarse de la estancia, pero el estrecho espacio en que se encuentran les obliga a realizar una serie de movimientos, además de las reverencias de despedida, que recuerdan más bien a una danza muy bien orquestada pero igualmente alucinada. La cámara, de frente y fija, registra todo ese movimiento. Las elipsis juegan un papel fundamental en este sentido —aunque en ningún momento interrumpen o fragmentan aquel continuo sobre el que se levanta la película—. En la secuencia inmediatamente posterior a la de la muerte (clínica) del rey, la cámara enfoca a un grupo afectado de personajes. No sabemos, sin embargo, si estaban antes allí, si han visto morir al rey, o si aparecieron más tarde cuando se le avisó de la noticia. En todo caso, la sensación para el espectador es de una auténtica *aparición*.

A esta línea recta inamovible le corresponde el sonido del tic-tac del reloj que se oye todo el rato en la película. Desde la condición audiovisual que tiene el archivo, se podría afirmar que ese reloj pone voz a la visibilidad que sostiene esa línea. Estamos ante la representación del tiempo repetible, no cualitativo, de las ciencias humanas matematizadas, como escribe Walter Benjamin en su

---

conocido texto sobre el drama barroco alemán escrito en 1925, recordando una reflexión de Bergson (Benjamin, 1990: 84). Ese reloj tiene, por otra parte, su correlato en aquellos ojos artificiales del principio. La temporalidad y la materialidad del mundo representados en el artificio. Ese artificio es el que aparece flexionado en esta película, que si algo pone en cuestión es precisamente la noción de representación y el mundo de dualismos sobre el que se sustenta.

El efecto de alucinación, no obstante, que producen los personajes puede deberse también a otra cuestión relacionada con la anterior. El espacio que habitan, la estancia real en la que transcurre la práctica totalidad de la película (hay también dos destacadas secuencias de exteriores), y en el que me detendré más adelante, es familiar, pero es ya también algo extraño —sin apuntar en todo caso a lo siniestro—. En cierto modo, ellos representan un mundo que está formándose, que está porvenir, representan un futuro que nada tendrá que ver con el escenario abigarrado en que deben todavía desarrollar sus actividades. Hay una secuencia que resulta elocuente, y con ella quiero finalizar este apartado. A lo largo del minuto 32, la cámara enfocará (en primer plano) los masajes que sobre la pierna del rey está realizando uno de los médicos, cuyas manos se entregan a extender, tersar, alisar la piel. Al lado, sin embargo, vemos el camisón del rey y la colcha de la cama con sus respectivos pliegues, que también enfoca la cámara y que nos envían a un mundo muy distinto. La convivencia de esas dos imágenes en el mismo plano, la piel que pretende desplegarse y el camisón plegado, nos informa de dos realidades, de dos líneas, al fin, irreconciliables. Una línea cartesiana (la recta) y otra propiamente barroca (el pliegue).

## 2. Un pliegue no barroco

De entre todos los personajes de la película, hay uno que destaca por situarse excepcionalmente en una línea distinta a la de los médicos. Me refiero a Le Brun, una especie de poeta que irrumpe en la corte proveniente de Marsella para intentar también curar al rey, solo que ahora no con el nuevo método instrumental sino con la vieja alquimia. Su aparición es un punto de inflexión en la historia de los hechos (en este aspecto constituye un cierto pliegue), aunque en verdad ninguno de los personajes se verá concernido por ello. Lo dirá literalmente Blouin, uno de los ayudantes del rey: las rosas, las estrellas, las viruelas..., de las que ha hablado Le Brun, «no nos sirven de nada», constata. Le Brun representa la otredad radical en relación al espacio donde habitan los médicos, y por eso los diálogos entre ambos serán, literalmente, de sordos. Podría hablarse aquí de la línea recta *versus* la esfera. ¿Por qué?

Lo que Le Brun puede ver es algo que viene de muy lejos, de la Edad Media y el Renacimiento, de un autor, por ejemplo, como Arnau de Vilanova, de quien el mismo Le Brun cita en un momento dado *De la fisiología del amor*, para mostrar cómo el dolor forma parte de un *todo* junto al amor, que es de necios por lo tanto fragmentar, separar, racionalizar. Le Brun ve todavía el mundo de las semejanzas, no de la representación, por eso su discurso se escora, ante la escucha incrédula de los médicos, hacia lo poético. En el mundo de Le Brun las viruelas son rosas silvestres y las entrañas de los hombres están conectadas con las entrañas de la Tierra<sup>5</sup>. Así lo expone ante los médicos, que le exigen conocer los *instrumentos* con que curará al rey y los profesores con que ha estudiado. Le Brun no trae instrumentos, pero sí un elixir mágico formado de semen y sangre de toro, esta vez, advierte también, sin el jugo de cerebro que destilan los ingleses. La puntualización, claro, no es baladí. En el mundo de Le Brun el lenguaje aún no se ha alejado del mundo, todavía alcanza las cosas porque es un *ser vivo*. Es la episteme mágica y analógica de otro tiempo que a finales del XIX un poeta como Charles Baudelaire encontrará arrastrada en el lodo de los bulevares parisinos. Su célebre poema «A una carroña» culmina para toda la modernidad, con sus gusanos necrófagos, el proceso de la degradación de la materia al que se ha condenado la vieja magia del mundo de las semejanzas.

Lo que debe importarnos ahora es que ese mundo de Le Brun ya no existe en el siglo XVII. En este aspecto Le Brun tiene algo — salvadas las distancias— de don Quijote, ese personaje que se ha equivocado de libro, como dijera en su día Claudio Magris. Ambos habitan un mundo que no es el suyo, donde sus palabras se han vaciado de sentido y nadie puede ver ya lo que dicen que ven. Los dos pagarán por ello. Uno con la prisión (Fagón se encargará de solicitarla al rey, tras confirmarse el engaño del elixir), otro con la cordura (otra prisión). Eso sí, Le Brun se habrá permitido, en unas secuencias memorables, mirar con todo su desprecio a los médicos, en especial a Fagón. La cámara de Serra subraya ese desprecio cuando sostiene a través de un intenso primer plano esa mirada. Es cierto que Le Brun es un charlatán. Así es como se apareció en verdad en la corte de Luis XIV, tal como lo relata Saint-Simon, cuyas *Memorias* Serra ha reconocido como primera fuente de inspiración para su película. Saint-Simon habla de Le Brun como un «patán provenzal», «muy ordinario» y «rústico» (Saint-Simon, 1945: 313)<sup>6</sup>. Serra lo trata bastante mejor, aunque no deje de ser, en efecto, un charlatán, sin la nobleza desde luego del personaje cervantino.

## NOTAS

5 | «La luna deja de ser un círculo inmaculado que epifaniza la pureza celeste para convertirse en una esfera carcomida que representa la corruptibilidad de la materia», escribe por su parte Severo Sarduy al referirse a aquella época (1974: 44).

6 | Cito por una de las primeras ediciones en español de las *Memorias*, debida a Consuelo Bergés en 1945. Hay otro autor, Marcel Proust, que fue seducido también por las *Memorias*, a quien igualmente se ha referido Serra muchas veces, por ejemplo en la presentación en Barcelona, en la Filmoteca de Catalunya, el 12 de diciembre de 2017 en la presentación de *Portrait-souvenir: Marcel Proust* de Gérard Herzog. En los años sesenta, Claude Roy explicaba en los siguientes términos esa seducción: «Fue Saint-Simon, quien enseñó a Proust el arte de ver con profundidad, no la Corte de Luis XIV, sino el salón de Madame Verdurin, como había enseñado a Stendhal a observar las intrigas de los palcos de la Scala, como puede enseñar mañana a un escritor de genio a observar justamente los pasillos de las Naciones Unidas o la vida de la koljós del Tadjikissstán» (en Pujol, 1979: 205). Por cierto, que las *Memorias* constituyen una de las obras que se aprenderán de memoria los guerrilleros de lectura de la novela *Fahrenheit 451* que F. Truffaut llevaría al cine en 1966 (en Pujol, 1979: 206).

### 3. Los pliegues barrocos

Que el conjunto de los médicos de la película vea y hable desde esa línea recta invariable a la que me he referido, no quiere decir que el mundo donde habitan forme parte de esa línea. Más bien es todo lo contrario. Ese mundo, el de la habitación del monarca, constituye un espacio lleno de espejos, de cuadros, de colchas, también de animales (los galgos, el pájaro encerrado en la jaula), de cuerpos, es decir, un mundo de abigarramiento y promiscuidad, lejos de toda claridad cartesiana<sup>7</sup>. Es, ahora sí, el mundo del Barroco con todos sus pliegues. Deleuze ha explicado que el Barroco no inventa la «cosa» pliegue, que el pliegue ya existía en Oriente, en Grecia, en Roma, en el Románico, en el Gótico. Lo característico del Barroco es entonces, explica, que «curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito» (2015a: 11). En este aspecto, podría decirse que el cartesianismo nace en buena medida para resistir y poner freno a tanto movimiento intratable, incontrollable, y lo que *La muerte de Luis XIV* pone a trabajar sobre ese cartesianismo es precisamente la aceleración barroca<sup>8</sup>.

Los pliegues que se producen en el espacio fílmico son numerosos y de tipos distintos, en conjunto configuran esa *textura* especial que se impone visualmente desde el principio (y es en la visibilidad, más que en la discursividad donde juega esta película), y que provoca que casi podamos tocar, oler, gustar lo que vemos, una presencia que deviene a veces, por su misma pregnancia, alucinatoria<sup>9</sup>. Es todo un mundo de continuidades (que no contigüidades) donde no se sabe nunca dónde empiezan las cosas y dónde terminan.

Los pliegues, como digo, son muchos y distintos. Están, para empezar, los del mundo de los objetos, los pliegues de los ropajes (camisones, camisas, vestidos de gala, cortinas, colchas, etc...) que en ocasiones salen de la pantalla desbordando el espacio fílmico, como si adquirieran vida propia, al margen de la materia finita a la que dan forma. Deleuze se ha referido a los pliegues del busto precisamente de Luis XIV de Bernini, donde el viento ciñe y drapea la parte alta del manto a imagen del soberano barroco que afronta los elementos —por oposición al soberano clásico esculpido por Coysevox— (Deleuze, 2015a: 155-156). En el caso del personaje de Serra, más que los ropajes lo que destaca es esa fabulosa peluca que no podré dejar de comentar más adelante.

Otros pliegues son aquellos que flexionan los lenguajes de las distintas artes. Por ejemplo, cuando el plano cinematográfico deviene plano teatral, como en el cine de Bergman, con el que esta película de Serra tiene en ocasiones mucho que ver. O cuando el plano teatral se transforma, por efecto de un movimiento de cámara, en una superficie que recuerda lo pictórico, por ejemplo, en un

#### NOTAS

7 | La última película de Lucrecia Martel, *Zama* (2017), ambientada en un siglo XVIII que tiene aún mucho barroco (y en esa parte del mundo, Paraguay, entonces zona de la Corona española en América) podría dialogar en este sentido con *La muerte de Luis XIV*. En *Zama* el interior y el exterior, sin embargo, parecen en ocasiones intercambiables, pero tanto en una película como en otra vemos a los personajes conviviendo con los animales, con los objetos, con el polvo de la tierra, con los cuerpos... en una especie de apoteosis de lo matérico.

8 | Roland Barthes asociaba el movimiento barroco, no a la suma sino a la multiplicación, «al espesor de una aceleración», escribió (Barthes, 1983: 129).

9 | El arte barroco, afirma Deleuze, no es de estructuras sino de «texturas» (2015a: 155). Deleuze sostiene también algo que podría aplicarse a la película de Serra. «No es la alucinación —advierte— la que finge la presencia, es la presencia la que es alucinatoria» (Deleuze, 2015a: 161). Como si de tanto acercar la cámara en el caso de Serra para traer la presencia de las cosas en su ser ahí, en su estar, las cosas difuminaran sus contornos hasta lo irreconocible.

retrato (frecuentes en la película) o una escena de época —la más comentada *La lección de anatomía del Doctor Tulp*, el cuadro de Rembrandt, al que parece que la película dé vida—. También en esto el archivo de *La muerte de Luis XIV* es barroco, la visibilidad en que trabaja pasa por una confusión en la que desaparecen los contornos y se pierden las formas<sup>10</sup>.

La película activa también otro pliegue interesante, el de la representación representada, que se relaciona, claro está, con el gran tema barroco del mundo como teatro. Tendrán que pasar dos siglos más para que un autor como Nietzsche dé su estocada (definitiva o no, eso ya es cuestión de interpretaciones) a la metafísica de la presencia sobre la que se sustentó todavía en el Barroco el par de contrarios *verdad / ficción*, porque, no debe olvidarse, todo será ficción, sí, pero todavía Dios sostiene el argumento. Que Nietzsche pudiera decir después que *el mundo verdadero ha devenido fábula* no significará que todo sea ficción, o sea, mentira. Desaparecida la verdad, también lo hace la ficción, quedará entonces la capacidad de crear mundos, cada uno *a su antojo*, igual que se recorre ahora la biblioteca.

En este aspecto, no hay mejor escenario que el de la corte real para expresar una vida transformada en convención dramática. En el texto antes citado de Benjamin, este se hace eco de unas palabras de D. C. Lohenstein que vienen ahora al caso: «Ningún tipo de vida tiene tanto de teatro y de espectáculo como la de aquellos que han escogido la corte como elemento» (Benjamin, 1990: 79). Pues bien, a los pocos minutos de empezar *La muerte de Luis XIV* tenemos ocasión de asistir a la particular representación que continuará después en toda la película. El rey actúa literalmente, a caballo entre lo absurdo y lo cómico, ante los cortesanos —hace una afectada reverencia con su sombrero desde la cama en que permanece la mayor parte del tiempo— y estos aplauden como un público. Otro tipo de representación, si cabe más interesante, es aquella en que, en principio, ni la corte actúa como público ni el rey como actor, pero en la que al mismo tiempo la corte sigue siendo público y el rey, actor —la convención, ahora, naturalizada—. Un ejemplo magnífico nos lo proporcionan aquellas secuencias en que el rey ingiere un alimento, un huevo, por ejemplo: la corte sonrío entonces y aplaude. Esta exhibición de lo íntimo, esta indiferenciación entre lo público y lo privado son también intrínsecamente barrocas.

Otros pliegues, por último, son aquellos relativos a los distintos ángulos desde donde la cámara enfoca. Hay que hablar ahora del perspectivismo, pero en un sentido que precisa bien Deleuze: no se trata de la variación de la verdad sino la verdad de la variación<sup>11</sup>. Ahí también juega esta película, donde el espacio está desfundamentado como unidad y las perspectivas que nos lo permiten ver lo crean cada vez. Severo Sarduy ha hablado por su parte de la perspectiva barroca

## NOTAS

10 | En *El pliegue* Deleuze se ha referido a cómo la pintura sale de su marco y se realiza en la escultura, cómo la escultura se supera y se realiza en la arquitectura, cómo la arquitectura encuentra en la fachada un marco, pero ese marco se separa del interior y se pone en relación con el entorno, con el urbanismo, etc. (Deleuze, 2015a: 157).

11 | Deleuze introduce una precisión importante en esta dirección: «El perspectivismo en Leibniz, y también en Nietzsche, en William y en Henry James, en Whitehead, es realmente un relativismo, pero no es el relativismo que se piensa. No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto. Esta es precisamente la idea misma de la perspectiva barroca» (Deleuze, 2015a: 31).

como de una perspectiva plural, solo que utilizando el *pluriel* francés por la combinación de plural + nada (*rien*) (Sarduy, 1974: 19). Y es que bajo los pliegues no se esconde ninguna realidad verdadera. Los pliegues no ocultan, sino que despliegan al infinito aquello que no es sino ... otro pliegue. No existe en este aspecto grado cero del pliegue, o sea, algo no plegado, un origen. Es aquí precisamente donde se encuentra, a mi parecer, la apuesta cinematográfica de la propia película, que hace suya en este aspecto la visibilidad barroca en lo que tiene de construcción *ad infinitum* de mundos posibles.

Hay dos elementos de la película que contribuyen en especial a esa pluralidad de perspectivas: los espejos y los cuadros (retratos), ambos colgados de las paredes de la estancia del rey. El juego aquí no acaba nunca: a veces se ve el espacio a través de su reflejo en el espejo, a veces el mismo espejo aparece, a su vez, reflejado en otro espejo —«siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna», advierte Deleuze en un párrafo al que volveré más tarde con motivo de la peluca del monarca (2015a: 14)—. Otras veces son los cuadros los que introducen una inflexión en el ángulo de visión, puesto que se crea la confusión entre los personajes representados y los personajes reales de la película. La cámara se sitúa en tal posición en algunos momentos que parece, por ejemplo, que sea el rostro de un cuadro el que mire al rey postrado en la cama. A veces, en especial en los primeros planos, los rostros de los personajes reales parecen los rostros representados en los cuadros. En fin, como digo, el juego es infinito.

No solo es el ángulo desde el que se mira, también es el encuadre, que afecta muy en especial a los primeros planos, frecuentes en la película, y a la pausa de que van acompañados. Las funciones de estas pausas son aquí diversas. Sirven a veces para ralentizar todavía más una historia que transcurre lenta, detenida<sup>12</sup>. Permite, por otra parte, la mirada demorada —y el pensamiento— en ese espacio ocupado hasta la saturación.

Por último, y en relación a los encuadres y las perspectivas, no puede olvidarse ese pliegue que la película produce (y que es también pliegue barroco) cuando, primero el rey y más tarde Fagón, detienen su mirada en la propia cámara para mirar al espectador.

No se agotan aquí los pliegues de la visibilidad barroca que *La muerte de Luis XIV* pone en marcha. El propio paisaje exterior forma parte de este orden de lo plegado que apunta al infinito. Las dos veces en que aparece, a través de la cámara fija, detenida, recuerda las fotografías de Andrei Tarkovsky, con esa profundidad de campo que no se acaba.

---

## NOTAS

12 | Uno de los correlatos de estas pausas en el terreno de lo narrativo es la descripción, con múltiples funciones por otra parte. De hecho, una pasión descriptiva invade la literatura del momento, una expansión que se corresponde, a su vez, con la extensión del universo infinito acabada de descubrir (Guerrero, 1987: 58-59). El recargamiento barroco se debe en buena medida a esa pasión.

Lo que, conjunto, permite concluir todo este mundo de pliegues que acabo de presentar es el destronamiento del pensamiento dualista, donde trabaja, como digo, el cine de Serra, que se diría en este aspecto un cine de la inmanencia —«de la ubicuidad de lo viviente» lo llama Deleuze (2015a, 19)—, donde solo se tiene noticia del espíritu en su materialización en el cuerpo<sup>13</sup>.

#### 4. El rey y la peluca del rey

Figura central de la película, Luis XIV es aquí mucho más que un personaje. Ejerce su papel de monarca absoluto ya desde que le vemos pasear por los jardines de palacio, sentado en una silla de ruedas arrastrada por dos criados. La posición espacialmente inferior no le impedirá, sin embargo, esa respiración honda de quien se siente en paz con el mundo y, sobre todo, consigo mismo. A lo largo de la película, sus miradas y sus gestos, más que sus palabras, le definen como alguien que nació para mandar. Ahora bien, para los médicos, como vimos, es un *caso*, y para el espectador, esto es importante, un hombre enfermo sostenido, ya no por su cuerpo sino por la inmensa peluca que *corona* su cabeza<sup>14</sup>. Esta es probablemente una de las grandezas de la película, la del retrato de una enfermedad y una muerte más allá de toda épica, algo que podría esperarse en esta ocasión dada la dimensión política de la figura. Este es un tema mayor del que ahora, sin embargo, no puedo ocuparme.

Lo que sí me interesa destacar es la relación del rey con aquella línea recta en la que se mueven los médicos y con los pliegues en que se da el mundo en que todos ellos viven. También con la línea de la muerte.

De modo provisional, y debido a sus propias circunstancias, el rey tiene contacto con aquella línea invariable de los médicos. Desde el principio ha entregado su cuerpo (su pie) a la ciencia (literalmente, así será después de muerto), sin resistencia alguna. Ha dicho que la inteligencia es lo que cuenta, lamentando que no le hubieran amputado a tiempo la pierna. Pero el rey, en realidad, está en otra parte. Y por eso será el único capaz de, sustrayéndose al rigor de la disciplina, agujerear tantas veces con su mirada la línea clara y nítida donde se mueve el *equipo clínico* que le rodea. No solo esto, será también el único capaz de hacer algo, de realizar algún tipo de pliegue en lo que está sucediendo, es decir, en su propia enfermedad y, sobre todo, en su propia muerte que siente cercana a partir de un momento dado. En este sentido, parece el único personaje vivo en un mundo de personajes-fantasma que, si bien se interesan, se preocupan, se ocupan del rey y de su enfermedad, el lugar desde el que miran y desde el que hablan les aleja cada vez más, ya no solo del hombre sino incluso del enfermo. Viven en un mundo en el que

---

#### NOTAS

13 | Es la inmanencia que fascinaría también a un poeta como Mallarmé, quien el 28 de abril de 1866 escribía a su amigo Cazalis las siguientes palabras citadas tantas veces: «Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme» (Mallarmé, 1995: 297).

14 | El pie gangrenado del rey ocupa el primer plano en diversos momentos de la película. Representa en cierto modo la imagen de una caída, tan frecuente en los cuadros del Barroco. Severo Sarduy ha recordado la de los personajes que caen del ángulo superior derecho al inferior izquierdo en *El Santo Entierro* de Caravaggio. Todo se rebaja para habitar entre nosotros, dice Sarduy, pies callosos, grupas, harapos, la escena del milagro es una cantina (Sarduy, 1974: 59).

ya nada es natural, ni siquiera la muerte. La muerte *natural* dejará de existir en breve, sustituida por la muerte *a causa de...*, la única que conocemos ya, por cierto, en el siglo XXI.

La figura de Luis XIV en la película de Serra sí vive, contrariamente, en un mundo donde se producen *acontecimientos*. El rey es el único que se deja atravesar por los devenires im-previstos: por ejemplo, en la secuencia inicial con los perros, o en la que se escuchan los tambores y oboes de la fiesta de San Luis (que salvo el monarca, nadie parece oír) o, muy en especial, en aquella en que escucha en su imaginación esa música que la historia no ha inventado aún, el *kyrie* de la *Misa en do menor* de Mozart.

Esta última secuencia supone un punto de inflexión particular en la historia. Constituye el tercer acto en la progresiva despedida del mundo que lleva a cabo el monarca en un momento dado (dejará de comer en breve, aunque los médicos sigan empeñados en ofrecerle manjares exquisitos), una vez ha visto la muerte inevitable que, como dije, nadie más ve en la película. En primer lugar, ha mandado quemar unos papeles y, en segundo lugar, ha solicitado los sacramentos. Vayamos ahora al tercer acto de esa despedida, el de la escucha de la obra de Mozart, en el que ocurre un hecho insólito: el rey dirige la mirada al espectador, nada más y nada menos que durante casi tres minutos. Difícil desentrañar todo lo que la constituye. Casi un punto de fuga de la propia película, casi una línea nueva que apunta a un irrepresentable inasible. Mirada turbadora e inquietante, también mirada oblicua, porque si bien enfoca al espectador, esto en verdad no está del todo claro, podría estar enfocando al ángulo inferior izquierdo de la cámara. No se sabe a ciencia cierta. En todo caso, lo que sí es verdad es que el rey no mira exactamente de frente, como sí hace en cambio Fagón en la última secuencia, cuya mirada ocupa, invasora, toda la pantalla para desde ella anunciarnos el futuro. La mirada del rey es aquí la de un soberano pero es también la mirada de un hombre que muere. Es desde luego una mirada muy distinta a la del resto de personajes, en especial, la de los médicos. En realidad, el rey, objeto de todas las miradas, no mirará nunca fijamente a nadie. Es el soberano, no debe olvidarse. Solo una excepción: la mirada fija, de tristeza profunda, al pajarillo de la jaula de oro sobre la mesilla de la habitación. Y la otra excepción, la mirada final al espectador.

Estos tres actos, que tienen lugar precisamente cuando el rey sufre una cierta mejoría —y esto no es una paradoja sino un ejemplo de que la muerte aquí no está, en propiedad, representada y ello porque la muerte, en última instancia, no puede representarse, es el *afuera* más radical pese a todo el sistema de dualismos occidentales con su juego totalizador de originales y copias—, pueden leerse como los pliegues que el rey produce en la línea que sostiene la

película, la línea de la muerte. El rey sí ve esa línea, y lo interesante entonces es que la pliega, es decir, la habita al convertirla en algo vivible (*morible*, como antes dije). A partir de ese momento, el rey, en verdad, muere, o se apaga, como las velas que le rodean.

Ahora bien, la corte sigue en su línea inquebrantable desde la que no puede ver nada de lo acontecido. Debe esperar a una segunda muerte, la propiamente clínica, para obtener la certeza del fallecimiento del monarca. Ahí están entonces los médicos-notarios para anunciarla («Señores, el rey ha muerto», afirma Fagón, tras la auscultación del cuerpo) y, sobre todo, certificarla (como rápidamente se apresura a decir el secretario con el libro en la mano: «Dejo constancia, Sr. Fagón»). La muerte es aquí ese certificado de defunción. El empeñamiento de los médicos no ha terminado, sin embargo, aquí, ni siquiera se conforman con la muerte clínica. El cuerpo (muerto) del rey sigue interpeándoles como si continuara vivo, el cadáver, de hecho, permanece con vida para la ciencia, que seguirá leyendo en él, obstinada, las respuestas a las preguntas que ha planteado. Será la muerte a partir de entonces la que históricamente arroje luz sobre lo vivo. Es como si los médicos estuvieran construyendo una biblioteca futura, un orden de la memoria que deberá ser asimilado, interiorizado y defendido. La autopsia continuará, dicen los médicos. El cerebro, advierte Fagón, se deja para más adelante. Serra insiste con toda su ironía en esta locura que define lo vivo en relación a la muerte, como si solo una negatividad profunda hubiera podido constituir al hombre moderno como objeto de la ciencia.

No puedo terminar sin referirme precisamente a lo que sustenta en todo momento la figura del monarca, esa inmensa peluca que absorbe, se traga todas las miradas del espectador (que no las de los personajes). Albert Serra ha reconocido que es producto de la pura invención, que no hay posibilidad alguna de documentar una peluca de esas dimensiones en la corte versallesca, que la peluca no es, por lo tanto, *representativa*.

La peluca es aquí muchas cosas, pero en el contexto del presente trabajo es algo concreto que quiero destacar. Casi al principio de su libro sobre el Barroco, Deleuze habla de la división infinita de la materia y la curvatura del universo en Leibniz. Es entonces cuando escribe lo siguiente: «al dividirse sin cesar, las partes de la materia forman diversos torbellinos en un torbellino, y en estos otros todavía más pequeños, y otros todavía en los intervalos cóncavos de los torbellinos que se tocan. La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil» (Deleuze, 2015a: 13). Me pregunto: ¿no podríamos referir

---

esta definición de pliegue a la peluca de Luis XIV en la película de Serra? Esa peluca sería entonces el pliegue barroco llevado a la pantalla y también, en consecuencia, el mundo de la materia en su desarrollo infinito —la peluca funde al rey con todo ese mundo—, expuesto a una visibilidad casi pura, pues apenas hay discurso que la sostenga. El rey habla poco en la película, no es el discurso el que le aguanta sino la peluca, el único apoyo para un cuerpo que ya no puede erguirse, tal vez el único soporte para un mundo que está dejando de existir (dos luses más y *c'est fini*), para un mundo que es, como en la escritura escandalosamente barroca de Luis de Góngora, *tierra, humo, polvo, sombra, nada*. Y ello desde un punto de vista histórico pero también desde un punto de vista metafísico, desde el que siglos más tarde otro poeta, Stéphane Mallarmé, se fumó todo el mundo de certezas que aún quedaba en pie, desaparecido ahora tras el humo de sus cigarrillos.

## 5. Conclusiones

Llegados aquí, se puede afirmar que en el archivo barroco de *La muerte de Luis XIV* confluyen materiales muy distintos que tienen que ver sobre todo con las condiciones de visibilidad propias de aquel momento histórico. El archivo contiene, por un lado, un conjunto de pliegues que remiten a ese mundo (matérico) que, sin embargo, ha perdido su centro, y que ahora se percibe en una profundidad de campo inacabable, abismática, donde ya no se hace pie. Como la peluca del rey. Pero ese archivo también contiene superficies nítidas que no se cruzan jamás con los pliegues anteriores y que informan más bien de una resistencia al propio Barroco desde dentro del Barroco. Una retención del abismo, donde lo que se gana en claridad se pierde en devenires. La visibilidad desde ahí es la de lo controlable, lo catalogable, lo mensurable.... *La muerte de Luis XIV* pone a funcionar ese mundo de superficies y ese mundo de pliegues en un espacio cinematográfico que invita a pensarlos al mismo tiempo. Eso sí, si puede ser sin jugo de cerebro. La poética cinematográfica de Serra habla, al modo de Robert Bresson, de un cine capaz de establecer relaciones nuevas, no reproductivas, entre lo existente (Bresson, 2007: 24). Quizás de un cine-pensamiento, si se entiende también que pensar es algo más y otra cosa que reproducir lo ya sabido, o algo y otra cosa que descubrir las respuestas ya dadas a las preguntas que uno mismo formula.

## Bibliografía citada

- BARTHES, R. (1983): *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral [1964].
- BENJAMIN, W. (1990): *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus [1963].
- BLANCHOT, M. (2003), «La última palabra», en Blanchot, M., *Tiempo después precedido de La eterna reiteración*, Madrid: Arena [1935/36].
- BLUMEMBERG, H. (2001): *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Barcelona: Península [1987].
- BRESSON, R. (2007): *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid: Ardora Ediciones [1975].
- DELEUZE, G. (2015a): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Paidós [1988].
- DELEUZE, G. (2015b): *El saber. Curso sobre Foucault*, Buenos Aires: Cactus, Tomo. I [1985].
- DELEUZE, G. (2017): *La subjetivación. Curso sobre Foucault*, Buenos Aires: Cactus, Tomo III [1986].
- FLÓREZ, C. (2011): «René Descartes, la constitución de la modernidad», Estudio introductorio a R. Descartes, *Obras*, Madrid: Gredos, XI-CXXI.
- GUERRERO, G. (1987): *La estrategia neobarroca*, Barcelona: Ediciones del Mall.
- MALLARMÉ, S. (1995): *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris: Gallimard.
- MOREY, M. (2005): «El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo», en Rubiera, S. (ed.), *Registros imposibles: El mal de archivo*, Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, 14-28.
- PUJOL, C. (1979): *Leer a Saint-Simon*, Barcelona: Planeta.
- SAINT-SIMON, DUQUE (1945): *La corte de Luis XIV*, Madrid: Espasa Calpe.
- SARDUY, S. (1972): «El barroco y el neobarroco», en Fernández, C. (ed.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 167-184.
- SARDUY, S. (1974): *Barroco*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SARDUY, S. (1981): *Cobra*, Barcelona: Edhasa.