

EL ABORDAJE DEL CUERPO EN *HABEAS CORPUS* DE JORGE ACHA: INDETERMINACIÓN, IMAGEN CRÍSTICA Y SUBVERSIÓN SEXUAL

APPROACHING THE BODY IN JORGE ACHA'S *HABEAS CORPUS*:
INDETERMINATION, CHRISTIC IMAGE AND SEXUAL SUBVERSION

EZEQUIEL IVÁN DUARTE

Universidad Nacional de La Plata.

ezequieldriver8@gmail.com

Recibido: 27.03.2020

Aceptado: 06.12.2020

RESUMEN: El presente artículo analiza la película *Habeas Corpus* del cineasta argentino Jorge Acha a partir de la figura del cuerpo del detenido-desaparecido en ella retratada y, en paralelo, cómo es contrastada con otras representaciones corporales. De esta forma, intenta desplegar un movimiento argumentativo que contempla el estado de indeterminación que implica esta figura. Para ello, se apela al pensamiento de Hito Steyerl, quien incorpora el experimento mental del "gato de Schrödinger" a la reflexión sobre el estatuto político del desaparecido. También es importante, en un segundo momento, la analogía con la figura de Cristo, la cual dispara una reflexión crítica acerca del rol de la Iglesia Católica en la última dictadura argentina. El detenido-desaparecido es presentado como un doble de Cristo. La paradoja estriba en que la propia Iglesia actúe como verdugo y productora de mártires. La alegoría cristológica es introducida mediante otra figura metonímica, la del pez, de importancia en el cristianismo primitivo y que la película incorpora como motivo central. El último movimiento es el abordaje que el filme hace de la sexualidad con relación a la experiencia de sometimiento. Es de utilidad aquí el pensamiento de Wilhelm Reich respecto de la forma problemática en la que el fascismo se relaciona con la sexualidad y cómo el homoerotismo de *Habeas Corpus* busca subvertir el carácter reaccionario de la cosmovisión dictatorial. Al mismo tiempo, se produce un contraste entre el modelo de cuerpo del detenido-desaparecido y los cuerpos hipertrofiados y diseñados de los fisiculturistas admirados por el torturador.

PALABRAS CLAVE: Detenido-desaparecido, cuerpo, Cristo, sexualidad

ABSTRACT: This article analyses the film *Habeas Corpus* by Argentine filmmaker Jorge Acha from the figure of the body of the detainee-disappeared portrayed in it, and, simultaneously, how it contrasts with other corporal representations. In this way, it attempts to unfold an argumentative movement that contemplates the state of indetermination implied in this figure. For this, we introduce the thinking of Hito Steyerl, who incorporates the mental experiment known as "Schrödinger's cat" to the reflection about the political status of the disappeared. It is also of importance, secondly, the analogy with the figure of Christ, which allows a critical consideration about the role of the Catholic Church in Argentina's last dictatorship. The detainee-disappeared is presented as a double of Christ. The paradox is that the Church itself acts as executioner and martyr producer. The Christological allegory is introduced through another metonymic figure, that of the fish, of importance in primitive Christianity and incorporated as central motif in the film. As last movement we have the approach the film makes to sexuality in relation to the experience of bondage. The thinking of Wilhelm Reich is useful here in relation to the problematic way in which fascism relates itself with sexuality, and how *Habeas Corpus'* homoerotism aims to subvert the reactionary character of dictatorial perspective. At the same time, the body norm of the detainee-disappeared and of the designed and hypertrophied bodies of the bodybuilders admired by the torturer is put into contrast with each other.

KEYWORDS: Detainee-Disappeared, Body, Christ, Sexuality



INTRODUCCIÓN

Habeas Corpus (1986) es uno de varios filmes que, tras el retorno de la democracia a la Argentina en 1983, se ocuparon de la experiencia de la dictadura, en lo específico, de la experiencia concentracionaria (la vida de los detenidos en los centros clandestinos de tortura). Pero a diferencia del realismo crudo y explícito de *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), la ópera prima de Acha apela a una búsqueda estética vanguardista y respetuosa de los tiempos físico-psíquicos del detenido-desaparecido. Además, su puesta en forma es radicalmente diferente y original respecto del cine argentino predominante en los años ochenta, que en general no acompañó la liberación de formas que el retorno democrático disparó en otras artes.

Teniendo en cuenta estas consideraciones primeras, podemos formular una hipótesis inicial: *Habeas Corpus*, mediante la dialéctica entre imagen y banda sonora, coloca al cuerpo del detenido-desaparecido como territorio político de disputa y, en analogía con la figura de Cristo, interpela el rol activo de la Igle-

sia Católica en la represión ilegal. De este modo, hemos decidido resaltar tres aspectos de la forma en la que Acha presenta al desaparecido como cuerpo: en primer lugar, según su estado de indeterminación (“ni vivo ni muerto”); en segundo lugar, de acuerdo con su recorrido pasional (analogía entre el detenido y Cristo); y en tercer lugar, a partir de la problematización de la relación sexual entre torturador y torturado.

1. EL ESTATUS DEL DESAPARECIDO

En un estudio comparativo entre las obras cinematográficas de Acha y de Jorge Polaco, Jorge Sala nota que *Habeas Corpus* “trabaja sobre las oposiciones entre espacios abiertos y clausurados y a partir de una estructura cíclica que potencia la ambigüedad temporal” (2011: 432). Y continúa:

Las grandes acciones quedarán siempre elididas y las únicas que llevará a cabo la víctima se concentrarán en esperar y en recordar un pasado perdido, único modo de libertad posible. Y es en estas “imágenes recuerdos” de unos juegos en la playa con otro hombre donde lo privado domina por encima de cualquier otra referencia. No conoceremos la ideología del detenido, ni sus motivaciones, ni siquiera por qué terminó en esa situación. Cualquier viso de heroísmo será negado por las imágenes, así como la tan mentada polaridad entre los “dos demonios” en pugna y que el realismo de los ochenta hiciera propia. (Sala 2011: 433)

Las explicaciones, las motivaciones son superfluas porque nada explica y mucho menos justifica la situación a la que ha sido arrojado el torturado. De este modo, la opresión se expande en el imaginario y engloba a la propia subjetividad del espectador. No hay distancia posible. El mismo Sala recuerda uno de los rasgos centrales de las literaturas menores para Deleuze y Guattari: “el quiebre con la separación clásica entre lo privado y lo político” (Sala 2011: 431); separación que implica la rotura de un continuum que remite a la bifurcación esencial sujeto/objeto u organismo/ambiente. Así pues, Acha recupera el continuum naturocultural al solapar la producción del imaginario con el contexto material del detenido.

Por su parte, Magalí Mariano recuerda que en la ópera prima del director solo conocemos el cuerpo doliente y desnudo del protagonista, al igual que sus recuerdos o fantasías: “un cuerpo sin *devenir*, mostrado de manera reiterada, siempre fragmentado, como un cuerpo despedazado. Pero la tortura no está explicitada, no está representada” (2015: 189), siempre y cuando reservemos el concepto de tortura a las sesiones de “picana”, de “submarino” o de otras prácticas semejantes.

La autora pone el énfasis en la estructura de montaje de la película, cómo se corresponde con un ritmo de sístole y diástole, de apertura y cierre, movimiento respiratorio que, como lo ha indicado John Dewey (2008), es parte del continuo que liga naturaleza y obra de arte. Los planos cortos que como flashes nos traen las imágenes mentales del protagonista van extendiendo su duración como secuencia a medida que avanza el metraje, mientras que los fundidos en-

cadenados priman en la contemplación reposada, piadosa del cuerpo vejado. Asimismo, planos de corte más naturalista nos permiten seguir al guardia, expresión de la banalidad del mal.

La artista y ensayista alemana Hito Steyerl trae a colación el famoso experimento mental del físico austríaco Erwin Schrödinger para pensar la figura del desaparecido. El científico explica así el experimento:

Un gato está encerrado en una cámara de acero junto con el siguiente dispositivo diabólico (que debe asegurarse contra la interferencia directa del gato): en un contador Geiger hay una pequeña cantidad de sustancia radiactiva, tan pequeña, que tal vez en el curso de una hora uno de los átomos se descomponga, pero también, con igual probabilidad, quizás ninguno; si sucede, el tubo contador se descarga y a través de un relé lanza un martillo que rompe un pequeño matraz de ácido cianhídrico. Si uno se ha olvidado de todo este sistema durante una hora, uno diría que el gato aún vive si, mientras tanto, ningún átomo ha decaído. La primera descomposición atómica lo habría envenenado. La función ψ de todo el sistema expresaría esto teniendo en ella al gato vivo y al gato muerto (con el perdón de la expresión) mezclados o desparrramados en partes iguales. (Steyerl citado en Barad 2007: 277, mi traducción)

El estado de superposición vivo-muerto se mantiene hasta que se abre la caja y se comprueba si el animal efectivamente murió o si sigue vivo. Como explica Steyerl, “el acto de observar rompe el estado de indeterminación”, lo que nos conduce a “reconocer el papel de quien observa en la modelación activa de la realidad” (2016: 144). En consecuencia, la autora considera que la desaparición “logra la coexistencia imposible de la vida y la muerte” (2016: 145): “Mientras no se probase que las víctimas estaban muertas –es decir, mientras sigan desaparecidas– estarían en un estado de superposición e indeterminación” (2016: 147). Lo importante es que, para romper este estado, el observador debe ser “autorizado”; “no es que no haya habido observadores, es que no han sido autorizados” (2016: 160).

¿Qué potencias despliega entonces la repuesta en forma cinematográfica del “interior de la caja”? Hay dos observadores: el guardia y, en otro nivel, el espectador. El primero solo verá por la mirilla al final de la película, cuando se consume no el escape espiritual del detenido –al estilo de *El vagabundo de las estrellas* de Jack London, novela que es traída a colación por Juan Pablo Bertazza en un ensayo de su autoría–, sino el ingreso material de las aguas en el espacio de cautiverio.

El espectador, por supuesto, se encuentra en un plano extradiegético, y la puesta en forma le está dirigida, aunque con un respeto máximo por la reconstrucción de la temporalidad propia de la subjetividad de la víctima. Es claro que se recrea el acceso a aquello que por definición permaneció velado. Así, el desaparecido pierde momentáneamente el carácter de “ni vivo ni muerto” –en palabras del dictador Jorge Rafael Videla–, su supervivencia en la privación ilegítima de la libertad y en la tortura se revela como angustia: sabemos que su destino es una muerte lenta, pero la vida aún respira en él.

Steyerl recuerda que los reyes medievales estaban divididos en un cuerpo natural y mortal, y en un cuerpo político e inmortal que representaba la dignidad mística y la justicia del territorio. "Mientras que el rey se mantenía en el poder, ambos estados se superponían en su cuerpo" (2016: 148). Así, "el monarca incorporaba a la nación en un cuerpo político que era inmortal e inmaterial", y mantenía, a su vez, su cuerpo natural y material, sensible y mortal. "La noción del cuerpo gemelo del rey se convirtió en uno de los factores definitorios en el desarrollo del concepto de soberanía: un poder gobernante incorporado a un cuerpo, en el que la muerte y la vida eterna se superponen" (2016: 148).

Pero en el siglo xx habría que imaginar dos cuerpos muertos:

... no solo el cuerpo natural sino también el cuerpo político [...]. La idea de un Estado, nación o raza integrada en un solo cuerpo fue negada radicalmente por miles de fosas comunes: las que fueron necesarias para la violenta fabricación de un cuerpo político homogéneo "perfecto". (Steyerl 2016: 154)

Volvemos al asunto clásico de la homogeneización de particularidades selectas (Caggiano 2005): el fundamento de lo hegemónico yace en el carácter selecto de los significados, valores y prácticas que estamos obligados a aprender para configurar nuestras identidades (Williams 2000). Si en primer lugar, teníamos al exterminio del indio o a su domesticación y conversión, incluido el mestizaje forzado; en segundo lugar, tenemos el exterminio de un otro de algún modo disidente (genéricamente, sexualmente, políticamente) y la apropiación de sus hijos para reeducación. No se trata de anular la especificidad de cada acontecimiento histórico en una continuidad amorfa, sino de resaltar el carácter acumulativo de las capas de pasado, que lleva a la reaparición de temas (como formas simbólicas y prácticas concretas) en el despliegue de la historia en la obra de arte (Viñas 2013).

2. DOBLE DE CRISTO

Una de las alegorías más importantes de la película es la que se da entre la figura del detenido-desaparecido y la de Jesucristo. Pero antes de entrar de lleno a este asunto hay que recordar que en *Habeas Corpus*, más que en ninguna otra obra fílmica de Acha, se produce rápidamente la siembra de pequeños detalles visuales y sonoros que configuran una suerte de columna vertebral simbólica de las inquietudes que atraviesan el film.

Dejando de lado los títulos, el primer plano es una imagen de una pequeña porción de mar calmo en la que se perciben ondulaciones. Oímos también al agua. Fundido a negro. Así, ya queda "sembrado" en la estructura de la obra uno de sus temas centrales: el agua. El siguiente plano fijo muestra una cintura vestida con saco oscuro. Una mano introduce una revista de fisicoculturismo en el bolsillo (se ve el cuerpo musculoso de un hombre contra un cielo azul). Corte a plano fijo de un espacio abierto entre paredes sucias. De esa especie de baldío con un par de árboles que se ve por la abertura entre las paredes emerge, subiendo, el hombre del saco oscuro. Lleva pantalón gris de vestir, camisa celeste,

corbata gris y bigote, “metonimia visual militar o policíaca” (Martinelli 2017: 73). Sostiene, además, una bolsa de papel madera en la mano. Mira a izquierda y derecha y sale del encuadre. Corte. Es notable que este personaje, que luego sabremos es el guardia o torturador, literalmente salga de un espacio urbano en ruinas parcialmente recapturado por la vegetación.

Pasamos a un plano fijo, abierto. El hombre pasa caminando en la vereda de lo que posiblemente sea un destacamento policial (dos grandes escarapelas en un portón, un escudo en lo alto). La imagen está tomada desde la vereda de enfrente, el sujeto ingresa por la izquierda del encuadre y sale por la derecha. Oímos campanadas. Un corte nos muestra un nuevo plano fijo, ahora de la portada de una revista *Apolo* con la efigie de un fisicoculturista negro. La página se da vuelta a una fotografía en blanco y negro de un hombre blanco de bigotes, con el torso desnudo, trabando músculos. Un nuevo corte nos devuelve al caminante, quien ahora transita la banquina de una autopista. Espera a que no pase ningún auto, cruza la calle y sale de cuadro. Corte.

Este plano, fijo, como siempre hasta ahora, es muy dicente: más cerca de la cámara, un grupo de taxis; en la vereda de enfrente, árboles; y más allá, sobre la derecha del encuadre, de fondo, una catedral neogótica. La cabeza del guardia ingresa por la izquierda, tapa los taxis y los árboles y queda “custodiada”, enmarcada por la iglesia. El siguiente corte nos devuelve a la revista de fisicoculturismo. “El culto al cuerpo” se lee. Las páginas se suceden con imágenes de hombres fornidos posando. A continuación, un par de planos más con el guardia caminando en las calles. Luego, un plano a la altura de su pecho. La mano izquierda acomoda la corbata y deja ver el dibujo de un pez en ella. Corte. Plano fijo de la revista, que ocupa todo el encuadre. Otra fotografía de un hombre blanco trabando músculos. Se pasa la página y ahora vemos al Hombre de Vitrubio o Canon de las proporciones humanas de Leonardo Da Vinci. No faltará mucho para que el torturador llegue al sótano clandestino donde mantiene cautivo al protagonista.

En esta secuencia inicial de planos se nos aparecen varios motivos o inquietudes centrales:

- Las ruinas de la historia, como un infierno terrenal desde el que trepa el “milico”-demonio, pero irrisoriamente, por lo que deviene así un no-demonio banal desnudado por su gusto revisteril y por la mundanidad y vulgaridad del espacio del que surge.
- La presencia de la Iglesia, intuida primero de manera sonora (las campanadas) y luego su asociación arquitectónica con la figura del torturador, del “conquistador” del cuerpo del otro.
- La importancia del cuerpo, la obsesión con el cuerpo masculino ideal, sano, turgente, bello, proporcionado y su posterior contraste con la belleza subversiva del cuerpo despojado del detenido.
- La imagen del pez como referencia cristiana.
- El motivo de la espera en el largo camino que recorre el guardia y que no nos es ocultado mediante elipsis. Así, el film establece su morosidad contrapunteada por planos más breves, en esta secuencia, de las revistas de

fisicoculturismo, más adelante, de los recuerdos/imaginaciones del detenido-desaparecido y de los peces y las aguas.

- La existencia de un mundo y un submundo, mundo superestructural de la cotidianeidad, de la mundanidad (calles, automóviles, edificios: movimiento), submundo de vejación y tortura (el calabozo: la *stasis*). Esto quedará más claro cuando el director emplee un truco de cámara mediante el cual construye un falso travelling vertical que nos deposita del interior de la celda a la autopista utilizando el espacio entre medio como fundido a negro y como oportunidad para aludir a las sesiones de tortura (ruido de picana, chispas).

En "El pez y los pecados en *Habeas Corpus*", Juan Pablo Bertazza señala que "la noche anterior al más violento golpe de Estado que sufrió nuestro país en su historia, el almirante Emilio Massera y el general Jorge Rafael Videla mantuvieron una reunión con las altas esferas del Episcopado argentino" (2017: 65). También recuerda que la cúpula del gobierno militar recibió a Juan Pablo II "mientras la televisión [...] repetía de manera constante las imágenes de Videla tomando la hostia del Santísimo Sacramento de la Eucaristía" (2017: 65). Baste invocar la figura de Christian von Wernich, capellán de la Policía de la provincia de Buenos Aires durante el proceso y condenado en 2007 por delitos de lesa humanidad, para hacer notar el entramado que ligaba a la jerarquía católica romana con la dictadura. Aunque, por supuesto, no pueden ignorarse los casos de sacerdotes asesinados en la misma época. Pero estos son detalles que sirven de marco contextual al film.

En una película netamente acuática como esta, el pez adquiere una significancia central. Lo vimos en la secuencia inicial en la corbata del represor. Bertazza explica que el *ichthus* o *ichthys* es un símbolo fundamental del cristianismo primitivo, una suerte de santo y seña gráfico conformado por dos arcos que se intersecan de modo de formar el perfil de un pez. *Ichthys*, claro está, es "pez" en griego, pero también es un acrónimo: "Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador". Ese primer pez, entonces, aparece asociado a la dictadura, sirve de ligazón entre el brazo ejecutante de la represión ilegal y la religión cristiana. Jesús como pez y pescador.

Pero, muestra Bertazza, hay un segundo pez. La bolsa de papel que lleva el represor contiene su almuerzo: unas porciones de pizza con anchoas. A la hora de comer, el hombre empieza indefectiblemente por los pescados, que yacen sobre la salsa de tomate como sobre un piso ensangrentado. Se produce así un movimiento metonímico, donde las anchoas devoradas se asocian al pobre, desgraciado detenido. ¿Pero cómo? Ahí aparece un tercer pez, o unos terceros peces.

A los cinco minutos de iniciada la película, aproximadamente, luego de la escena en la que el guardia come las anchoas, se produce un corte a un primerísimo primer plano del detenido-desaparecido. Se percibe el sudor y la suciedad. A continuación, en otro plano desde el interior de la celda, se observa cómo el guardia le pasa las sobras de su almuerzo por debajo de la puerta. Se repite el primerísimo primer plano de la víctima, enfocado en el ojo izquierdo, cuyo

movimiento repentino produce un corte. Ahora, un plano abierto, extenso, del muchacho contra la pared, tres cuartos de espaldas a la cámara, desnudo. Mueve lentamente el brazo izquierdo hasta casi tocar la pared. Entonces, lo deja caer. En la banda sonora, al goteo constante –sonido característico del centro clandestino cuya función es doble y contradictoria: servir de marca sonora de la tortura (imposible no pensar en esa famosa “tortura china” consistente en dejar una gotera sobre la cabeza del torturado) y de anticipo de la “liberación” por venir– se le suma, quizás, muy de fondo, el ruido del mar. Es entonces que un corte súbito nos deja ver dos cuerpos masculinos semidesnudos entrelazados en una playa. La cámara gira, lo que, sumado a su brevedad, le da un vértigo particular al plano. Volvemos a la celda, solo para que la imagen de los muchachos “luchando” se repita; y luego, el plano de un pez nadando en una pecera, contra un fondo blanquecino y uniforme, que dura una fracción de segundo.



Figura 1. Primer pez en la corbata del torturador.



Figura 2. Pescados en la comida del torturador.



Figura 3. Brevísimos planos de un pez insertado entre las imágenes del detenido en su celda.

El procedimiento se repite: planos relativamente largos del detenido moviéndose apenas y muy lentamente en su celda punteados por la imagen frenética de los dos muchachos en la playa. La memoria, o la imaginación, irrumpe, pero también la figura del pez vivo, encerrado que, de a poco y con el correr del metraje, va asociándose a la del detenido. El relato de la Pasión de Cristo que se oye por la radio del torturador solo refuerza la asociación torturado-pezu Jesucristo:

Hombre sofocado por la miseria, hombre sin salida. Hombre torturado, hombre en el límite extremo del sufrimiento. Te piden de traicionar al amigo y de renegar la fe. Hombre en el afán de una enfermedad insanable. Hombre perseguido, asediado, vencido. Hombre desesperado. Esta es la tercera caída. La última. Y Dios cae para quedarse a tu lado. No desesperes, es la esperanza misma la que está a tu lado. Míralo, ya no tiene más fuerza y sin embargo se esfuerza hasta el último respiro para quedarse contigo. Es él ahora, tú, Simón de Cirene. A no desesperar. Un Dios infinitamente misericordioso está a tu lado. Has caído tres veces, ha caído para no dejarte solo.

Pero Acha no superpone este audio a los planos del detenido en su celda sino a los del guardia que almuerza. Es decir, anticipa mediante la banda sonora los significados que terminarán de desplegarse cuando aparezca la imagen justa. Es así como la frase "te piden de traicionar al amigo" cobra una potencia especial a la luz de los *inserts* de los juegos en la playa.

En esta serie inicial de planos, que nos introducen en el tipo de combinaciones característico del largo, aparece por primera vez una frase cuya repetición futura sugiere un vínculo profundo: primer plano del detenido en su celda, de costado, cabeza gacha; se escucha, como si, por un instante, accediéramos no ya a las imágenes visuales de su pensamiento, sino a las imágenes sonoras: "ni una arena soñada puede matarte, ni hay sueños que estén dentro de sueños". Es una

frase del cuento "La escritura del dios" de Jorge Luis Borges, incluido en el libro *El Aleph*, pero, como indica el morfema *-te* resaltado en cursiva, con una ligera variante, en tanto el original dice "matarme".

El cuento refiere en primera persona la historia de Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholon, encerrado en una oscura celda, separado por una medianera de un jaguar al que puede ver por una ventana en los escasos instantes en los que el carcelero deja entrar luz –esto es, cuando les baja agua y comida con ayuda de una roldana–. Al igual que en la película, Tzinacán "escapa" del encierro subterráneo mediante el ejercicio de la imaginación: en este caso, llega a vislumbrar una rueda infinita, manifestación divina que le permite descifrar la escritura del dios.

¿A qué puede deberse esta ligera variante, este *-te* en lugar de *-me*? Con tranquilidad podría tratarse de un pequeño error producto de una cita de memoria. También, por otra parte, podríamos pensar lo siguiente: en el cuento, Tzinacán se cita a sí mismo mientras rememora:

Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: "Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños." Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero, la roldana, el cordel, la carne y los cántaros. (Borges 2005: 151)

En la película, el protagonista bien podría estar esforzándose por mirarse desde afuera. A él vendría el recuerdo del cuento de Borges y de las vicisitudes del mago mesoamericano, tan parecidas a las propias. Así como, mediante el conjuero de la frase, Tzinacán lograba quebrar la angustia de la pesadilla solo para verse en el paradójico alivio de su encierro:

Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado. Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra. (Borges 2005: 151)

Podría haber, entonces, irrisión en la frase recordada por el detenido-desaparecido. Es una especulación. El pasaje a la segunda persona del singular se corresponde con un momento de inestabilidad físico-psíquica: un corte cierra aún más el encuadre sobre su perfil. Vomita. Nuevo corte. Un líquido turbio entra, desde arriba, en una pecera. Volvemos al primerísimo primer plano del perfil. Corte: la cámara gira, los muchachos se revuelcan en la arena. La arena, para Tzinacán, agente de la asfixia onírica; para el joven, recuerdo grato al que aferrarse. ¡Claro que la arena no puede matarte! El escape aquí no está en el empoderamiento generado por el desciframiento de un código divino en la piel de un jaguar; la muerte no está en la arena soñada porque no hay sueños dentro de sueños –sino un mismo plano de inmanencia onírico o de ensoñación– y la arena de la

juventud, la arena de la comunión con el otro, del juego, de la amistad, del amor es tan real como la “bendita” humedad, como la “bendita” tiniebla del sótano clandestino. No se tratará, en consecuencia, de un escape metafísico sino de un *ingreso* materialista por intermedio de la rememoración.

Esta interpretación se lleva bien con la figura pasional-crística del detenido. “Jesús está acá”, podríamos decir, “entre la tortura y la belleza, en la continuidad problemática de ambas que ha obsesionado al cristianismo, a los torturadores y a la mirada homoerótica”. Bien vale traer a colación al cineasta inglés Derek Jarman, de la misma generación que Acha y de inquietudes estéticas próximas. En su ópera prima, *Sebastiane*, dirigida junto a Paul Humfress y estrenada en 1976, se narra la vida en el destierro de San Sebastián. Jarman no solo explora la figura del santo como ícono homosexual, sino que concibe la relación entre este y su comandante Severus como de violenta atracción sadomasoquista: Severus veja a Sebastián y se encoleriza al no poder quebrantarlo, y el futuro santo se deja llevar, con la pasividad de quien está dispuesto siempre a poner la otra mejilla, hasta extremos de sufrimiento.

3. CUERPOS

Lucas Martinelli ha realizado un estudio muy valioso en torno al “erotismo acuático” de *Habeas Corpus* y su relación con las dimensiones políticas e históricas. Asocia al detenido con un mancebo, de acuerdo con el modelo de belleza griego. En contraste, los fisicoculturistas de la revista del torturador constituyen “tecnologías corporales de la posmodernidad que reproducen configuraciones físicas en serie, mediatizadas por sustancias químicas” (2017: 72).

A continuación, trae a colación las investigaciones del filósofo Paul B. Preciado, a partir de quien explica que

... en la segunda mitad del siglo xx se introduce un nuevo modo de disciplinamiento microscópico de los cuerpos. La *industria farmacopornográfica* es un nuevo modo de entender las tecnologías de género en el cual las complejas producciones químicas y visuales –principalmente las hormonas y la pornografía– constituyen la plasticidad material de los cuerpos en un entramado complejo. (Martinelli 2017: 72)

Y concluye que “este tránsito también puede asociarse con la introducción de las políticas neoliberales en las culturas locales” (2017: 72). Por su parte, David Le Breton (2002) señala que el cuerpo de la Modernidad está signado por el individualismo, que implica la ruptura del sujeto con los otros, y que también rompe con el cosmos y consigo mismo (tener un cuerpo, no ser un cuerpo). En este sentido, la situación a la que es arrojado el detenido-desaparecido en el largometraje lo lleva a sufrir una escisión múltiple entre su ser y su cuerpo (generando un “estar”), del cuerpo en fragmentos y una vuelta a la sujeción del cuerpo al hombre, siempre con un intento de escape de esta.



Figura 4. El detenido-desaparecido, modelo de mancebo o de "morocho" latinoamericano.



Figura 5. El fisicoculturista, representante de "tecnologías corporales de la posmodernidad".

Pero *Habeas Corpus* devela otro nivel de perversión política: si "el modelo funciona solo con represión", no debe olvidarse que esa represión llega a ser aplicada a nivel molecular sobre los cuerpos. La subversión achiana yace en la erotización voluntaria del cuerpo del detenido, en el rescate de su belleza de mancebo en peligro, como un San Sebastián sin las flechas, pero con los efectos de la picana. El contraste lo marcan esos otros cuerpos hipertrofiados de las revistas:

Ese cuerpo extranjero entra en conflicto con el cuerpo del cautivo y permite inferir en este último una figuración de lo social: el cuerpo de una comunidad víctima de la desaparición y la violencia estatal. Los desaparecidos por sus condiciones sexuales en la última dictadura militar en Argentina encuentran en

el cuerpo cautivo de *Habeas Corpus* el acceso poético a una representación visual. (Martinelli 2017: 73)

El movimiento metonímico asocia así a toda una estirpe de excluidos, por etnia, clase social u orientación sexual. Vale traer a colación en este momento al cortometraje *Un chant d'amour* [*Un canto de amor*] (1950) de Jean Genet, otro ejemplo de erotización del cuerpo del preso. Pero el francés es más brutal, más explícito, más pornográfico: masturbaciones, penes erectos, la felación de una pistola integran el abanico de imágenes. Según Martinelli:

Ambas películas poseen respecto a sus personajes, una estructura triangular. Dentro de la dialéctica entre la víctima y su victimario, aparece un tercero que opera como línea de fuga imaginaria del primero. En Genet, no se trata del mar, sino del bosque el espacio de la naturaleza donde a los dos cuerpos se les permite desplegar su contacto sexual con libertad. Así como en Acha el Agua se transforma en el elemento posibilitador de la circulación del deseo, en Genet se vuelve el humo –como aire–, lo que posibilita la compenetración entre los amantes. (Martinelli 2017: 80)

Y Gustavo Bernstein recuerda que “mal que les pese a las sacras instituciones castrenses o policíacas, en el represor que se regocija en los genitales de su víctima anida una pulsión homoerótica” (2017: 83). Además, señala otros puntos de contacto con la película de Genet: ambas obras abren con planos del guardia yendo a su labor diaria, y Acha cita la imagen del puño que se abre y se cierra en un par de ocasiones. Ese tercero en cuestión, claro amante en Genet, ser querido de filiación más ambivalente en Acha –quizás amigo, quizás amante–, adopta la pose del Hombre de Vitrubio en un flash de recuerdo, imagen que ya habíamos visto intercalada entre las fotografías de los fisicoculturistas. Sin embargo, como bien explica Martinelli, su físico no se corresponde ni con el modelo de mancebo helénico¹ que encarna el protagonista ni con el ideal posmoderno de las revistas:

Se escabulle de esos patrones de belleza acaso como alusión a una naturaleza indómita o primigenia, no civilizada por arquetipos culturales. Su cabellera enrulada, que puede vincularse a las representaciones dionisiacas, filtra una potencia que reside precisamente en la fuerza del instinto. (Martinelli 2017: 74)

Señalamos ya la imagen recurrente del protagonista y su amigo/amante revolcándose en la arena. La pose de lucha que adoptan remite, en el análisis de Martinelli, a la figura helénica de los pancracios, inmortalizada en la escultura romana *Lottatori*. Como bien señala el autor, no se trata de una figura extraña en la obra de Acha. El miramarense dedicó todo un guion cinematográfico, *Versus*, a explorar la potencia de conjunción alto-bajo, civilización-naturaleza y el ho-

¹ También podemos considerar que el cuerpo del actor Jorge Diez se asimila bien con el estereotipo del “morochito argentino”: físico esbelto y un poco fibroso, piel olivácea, vello escaso, rasgos mediterráneos que no difieren sustancialmente de los de un mestizo y que, en consecuencia, sugieren un origen étnico complejo.

moerotismo de los cuerpos masculinos de diversos orígenes étnicos y de clase entrelazados en lucha como metáfora de un mestizaje al que aspirar.

Hemos hecho mención de los vínculos entre sadismo y sexualidad en el orden político. Una serie de figuras aparecen y se yuxtaponen en nuestra imaginación: el estaqueado, el crucificado, la mujer violada y forzada a parir, la reducción a la servidumbre, el cuerpo desnudo sujetado o encerrado, la flagelación de la carne. Wilhelm Reich ha considerado que “si por el proceso de represión sexual la sexualidad queda excluida de las vías naturales de satisfacción, emprende el camino de las diversas satisfacciones sustitutivas. Así, por ejemplo, la agresividad natural se acrecienta para convertirse en un sadismo brutal” (1972: 47).

En este sentido, el detenido-desaparecido en *Habeas Corpus* parece cumplir con el tipo de la sexualidad –al menos hasta cierto punto– liberada; en contraste, el torturador desvía su impotencia para vivir el goce en el cuerpo que lo confronta con su costado reprimido. Pero Reich no se queda en el ámbito de lo privado, sino que, más bien, demuestra que lo privado también es político y que, por lo tanto, mantiene una relación cuasimetonímica con lo público. Así, la represión sexual

... no comienza a formarse sino relativamente tarde, cuando aparece la propiedad privada de los medios de producción y el principio de la división de clases. Los intereses sexuales de todos comienzan a estar al servicio de los intereses económicos de una minoría; este hecho se fija en una forma organizativa: el matrimonio monogámico y la familia patriarcal. (Reich 1972: 44)

El lema “Tradición, familia y propiedad” que la dictadura supo hacer suyo, y que es el nombre de una agrupación de laicos católicos ultraconservadora extendida por Iberoamérica, es la expresión de este orden represivo señalado por el psicólogo austrohúngaro. Aquí entra en juego la religión –o ciertas formas de religiosidad–, en nuestro caso el cristianismo católico romano, como adyuvante:

Las inhibiciones y los debilitamientos de la sexualidad que constituyen las condiciones primordiales de mantenimiento de la familia burguesa y que son las bases esenciales de la formación de la estructura del hombre pequeño-burgués, están impuestas con la ayuda decisiva de la angustia religiosa que se nutre del sentimiento de culpabilidad sexual y de este modo se ancla profundamente en la vida afectiva. (Reich 1972: 76)

En consecuencia,

... la familia burguesa aparece como el primer y principal lugar de reproducción del sistema capitalista, o mejor aún, del sistema de economía privada, como la fábrica de su ideología y de su estructura. Por esto, la “defensa de la familia” es el primer mandamiento de la política cultural reaccionaria. (Reich 1972: 83-84)

Es preciso recordar que Reich edita *Psicología de masas del fascismo* a principios de la década del treinta del siglo xx, como reacción ante el ascenso del nazismo. Pero las inquietudes reaccionarias se repiten de tiempo a tiempo y de geografía

a geografía. Así, podemos entender el ataque a esa dupla homoafectiva en el centro de *Habeas Corpus* como un embate en contra de las “perversiones” que amenazan con minar la familia burguesa.

A MODO DE CIERRE

Hemos intentado explorar *Habeas Corpus* a partir de lo que sugiere con las figuraciones de los cuerpos de sus personajes (centralmente el del detenido-desaparecido; también el de su amigo/amante, el del torturador y los cuerpos de los fisicoculturistas que aparecen en las revistas). Mencionábamos, al principio, otra película argentina de la misma época, *La noche de los lápices*, que narra la historia de un grupo de adolescentes apresados, torturados y desaparecidos por la última dictadura. Pero donde el filme de Olivera se adentra en el terreno del cine de explotación por medio del naturalismo con el que recrea la vejación y la tortura, Acha opta por la figura retórica, el simbolismo y la fragmentación.

De esta manera, logra conjurar la morbosidad y el carácter enfermizo inherente a la situación de sumisión sin por ello resignar el poder de provocación. La clave no está en el qué (la potencia erótica de la tortura), sino en el cómo: hacerse cargo de esa potencia erótica para volverla contra los perpetradores de los crímenes de lesa humanidad. ¿De qué formas? Asimilando, por ejemplo, la figura del detenido-desaparecido a la del comandante espiritual de los represores (Cristo). Así, Acha parece decir: “Ustedes actúan en nombre de Cristo, pero Cristo no está en ustedes sino en sus víctimas; y está allí justamente por sus acciones”.

Acha, entonces, *subvierte*. Y el recorrido reposado de la cámara por el cuerpo desnudo de la víctima es parte de esa subversión. Por ello nos ha parecido relevante la recuperación de las reflexiones de Reich en torno a la sexualidad “mal encausada” del fascista (y contrastar esa desviación con la desviación supuesta pero desmentida representada por la relación, en el recuerdo, del joven protagonista con su amigo/amante).

Recuérdese que “subversivo” era el calificativo con el que las autoridades dictatoriales se referían a sus enemigos. Sin mencionar la palabra a lo largo del metraje, Acha le da una connotación positiva, se la apropia desde la misma mirada de la cámara.

OBRAS CITADAS

- Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Bernstein, Gustavo (2017). “La carne y el espíritu”, in Jorge Acha: una eztyka sudaka, ed. Gustavo Bernstein. Buenos Aires: Ítaca, 83-84.
- Bertazza, Juan Pablo (2017). “El pez y los pecados en *Habeas Corpus*”, in Jorge Acha: una eztyka sudaka, ed. Gustavo Bernstein. Buenos Aires: Ítaca, 65-69.
- Borges, Jorge Luis (2005). “La escritura del dios”, in *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 145-153.

- Caggiano, Sergio (2005). Lo que no entra en el crisol. Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios. Buenos Aires: Prometeo.
- Dewey, John (2008). El arte como experiencia. Barcelona: Paidós.
- Le Breton, David (2002). Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mariano, Magalí (2015). "Jorge Acha: un cine del grito", AURA, Revista de historia y teoría del arte, 3: 185-196.
- Martinelli, Lucas Sebastián (2017). "El erotismo acuático de *Habeas Corpus*", in Jorge Acha: una eztéyka sudaka, ed. Gustavo Bernstein. Buenos Aires: Ítaca, 71-81.
- Reich, Wilhelm (1972). Psicología de masas del fascismo. Madrid: Ayuso.
- Sala, Jorge (2011). "La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la postdictadura", in Una historia del cine político y social en la Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009), ed. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, ClyNE, Instituto de Historia y Arte Argentino Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 427-439.
- Steyerl, Hito (2016). "Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación", in Los condenados de la pantalla. Buenos Aires: Caja Negra, 143-165.
- Viñas, David (2013). Indios, ejército y frontera. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Williams, Raymond (2000). Marxismo y literatura. Barcelona: Península.