

El tercer continente

Por Ezequiel Iván Duarte

1

Europa sueña al mundo. Lo sueña con integridad minuciosa. Lo impone a la realidad. Y esa realidad se desgarrar en el cumplimiento del sueño. Es una liberación, pero también una prisión; el pasaje de una vieja celda y sus fatigas a otra nueva, cuyas condiciones de encierro sólo podemos presentir. Es el alma de la civilización Occidental, el arrojo inevitable hacia el futuro, la insatisfacción ante la inmovilidad de un presente prolongado. Hacia atrás, ruinas, dolor.

Europa sueña al mundo. Cartografía cada fiordo y estrecho, cada llanura y sierra, elabora nomenclaturas, delimita biomas, colecciona especies, teoriza y establece relaciones. ¿Qué define las existencias particulares? ¿Es el clima? ¿Son los propios seres vivos en sus contactos, competencias y comunicaciones? ¿Existe realmente el equilibrio de la cooperación, una armonía secreta en los hechos de la naturaleza, quizás un código matemático? ¿O lo que hay es una lucha eterna por la vida, un equilibrio por la fuerza?

Para la superficie terrestre, la edad de oro de la exploración parece haber terminado. No hay rincón no descrito, no hay borde no dimensionado. Es cierto, aún hay especies por clasificar, aún hay pueblos por precisar, aún hay cavernas que penetrar. ¿Qué misterios nos guardan aún las selvas de Nueva Guinea? No dejan de ser incógnitas discretas.

El sueño de Europa crece, se emancipa. La soñadora ha logrado un gran nivel de detalle. Ya no hay lugar para Colón, para Humboldt, para Shackleton. Sea en nombre del comercio, la ciencia o la gloria nacional, sus sueños ya comenzaron a soñarse. Sólo

nos queda seguir sus ramas, sus capilares en permanente extensión.

Aunque el siglo XX nos ha deparado otro tipo de geógrafo y explorador, el que deja las pinzas, los frascos, los líquidos conservantes y las libretas y se hace de una cámara capaz de registrar el movimiento. El sueño sufre una nueva revolución, la naturaleza encuentra una nueva culminación: del arte científico al arte del cine. No son opciones excluyentes, sólo formas diferentes, prácticas inteligentes, llenas de significados.

El científico y el cineasta como artistas. Ambos desarrollan instrumentos para comprender al mundo, para penetrarlo y hacer algo de él. Darwin y Herzog. Humboldt y Acha. Consumaciones que se vuelven medios para nuevas consumaciones. ¿Quién dijo que no hay sueños dentro de sueños? Europa sueña al mundo. Europa sueña a América.

2

Humboldt encarna una contradicción en la que se vislumbra una tragedia. Acha la percibe y no puede evitar sentirse parte del desgarró, en comunidad espiritual con el polímata prusiano, quien ve a la naturaleza con adoración estética, como a una entidad que trasciende el carácter efímero del arte, las generaciones humanas y la fama de las naciones. Pero al mismo tiempo, el científico es un artista, entabla una relación práctica, instrumental con ella. Es el segundo descubrimiento de América: una creación trágica, hija de esa tensión.

El prusiano pone en peligro porciones de un mundo en apariencia estable, arrojándose hacia un futuro incierto que intenta, de todos modos, predecir y controlar. No sólo contribuye a re-direccionar el mundo del que proviene, sino que hace temblar la propia concepción de la realidad de aquellos otros con los que entra en contacto, en este caso, los yaruros como epítome de los

pueblos indígenas de ese lugar ya entonces llamado América.

El drama es tal porque el Humboldt de Acha no carece de ingenuidad en su visión del progreso. Su mirada es cándida. No se trata de un científico imbuido en un aura de importancia y superioridad, alguien que llega como empleado del poder colonial para facilitar la extracción de riquezas y el sometimiento de útiles e indeseables. Su Humboldt es un humanista, se horroriza ante el maltrato que sufren mestizos e indígenas, rechaza la esclavitud. La bondad de sus intenciones está fuera de discusión. Dios sabe que intenta comprender. En verdad lo intenta. ¿Tiene solución este sueño?

“¿Qué busco en las entrañas de la jungla? ¿Por qué navego en la savia de los árboles? ¿Qué hay en el alma de las hojas? ¿Por qué separo los verdes tejidos celulares de las plantas? ¿Qué espero encontrar? Y si lo encuentro, ¿cómo seguiré separando las mitades?” Suena *Liebestod*, muerte de amor. Montaje dialéctico: Aimé Bonpland, colaborador de Alexander, se deja arrastrar por los cuerpos y los rituales locales. En el clímax del aria (en versión instrumental), yace con Nunú, mujer indígena. Intercalados, planos de Humboldt midiendo con el sextante, hasta que el eclipse termina y baña de azul su rostro que mira a la distancia. Corte al agua, una tortuga, plantas. La naturaleza es la síntesis, el objeto de amor. La pieza se desvanece: los científicos retoman su examen minucioso de las alas de las mariposas.

Dos formas de conocer. Dos formas de amar. Aquí, Acha introduce una diferencia notable respecto de *Homo-Humus*²³, el guión literario en el que se basa *Mburucuyá*: la voz de Aimé nos es negada, aunque no sus acciones. La diferenciación entre los dos europeos se mantiene presente, pero pasa a un segundo plano para realzar el quid del “descubrimiento” americano: Salcaghua,

23 - Jorge Luis Acha, *Escritos póstumos. Volumen 1*, Compilación, edición y prólogo: Gustavo Bernstein (Alción editora, Buenos Aires, 2012)

indio yaruro, se torna en representante de sus pares –las voces de los dos aborígenes que lo acompañan, a diferencia del guión, se disuelven en su figura– y de una constelación de culturas precolombinas que son el contrapunto de Humboldt.

Hay aún una tercera mirada, un objeto que se vuelve nuevo signo. Los rugidos del jaguar se intercalan en la banda sonora y, en algunos instantes, notablemente en la escena final, la mirada de la cámara se vuelve la mirada subjetiva del animal, monumento de la selva. El jaguar se mira a sí mismo, mira su reflejo deformado en las ondulaciones del agua.

Acha le da su voz, en el relato en español, a Salcaghua. Este hecho no deja lugar a dudas respecto del punto de vista adoptado. Pero si el director se pone del lado de los indígenas, no lo hace con la ingenuidad de la corrección política. Invierte el lugar de observación dominante: Alexander, quien llega para estudiar unos lugares y unas gentes, quien deja una larga serie de notas, tratados, clasificaciones, quien recolecta diversas muestras de plantas y animales, quien describe las costumbres de los pueblos, es esta vez el observado. Y, en el proceso, es el propio Acha el que se observa –¿el que se critica?– a sí mismo, en comunión con toda una tradición de la civilización Occidental encarnada en el geógrafo alemán. El artista Jorge Luis Acha se proyecta en el científico Alexander von Humboldt.

La narración del científico es la predominante, si bien no funciona como una voz de autoridad incorpórea y universal. Aquí radica la vital importancia del punto de vista adoptado. *Mburucuyá* nos presenta al narrador, al explorador, en la naturaleza. El film traza su recorrido desde los textos compilados en *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, por lo que el prusiano aparece como *director* dentro de la obra (del sueño) del yaruro –Salcaghua–, y lo hace envolviéndolo en su objeto de deseo. Y en una paradójica violación, Humboldt llega para romper el *continuum* entre hombre y naturaleza. Pero su ego exagerado, la

mente individual colocada en posición contrastante con la naturaleza, es aturdido en su retorno a la historia. Queda extasiado por la belleza que lo rodea y abrumado por la impenetrabilidad última de aquello que pretende conocer.

Salcaghua se contrapone al objeto de deseo europeo por el que Alexander se siente despechado. Se revela en la carta de amor a Reinhard von Haeften: "Sólo sé que vivo para ti, mi bien amado Reinhard, y que sólo puedo ser feliz en tu presencia. Bendigo el día en que confiaste por primera vez en mí. Desde ese momento quedé ligado a ti por cadenas de hierro. Pero me rechazas, me tratas con desdén."

Suena *Liebestod*, y la sinceridad juvenil de Humboldt se aleja de cualquier frialdad intelectual. Sin embargo, en la sentencia final, desnuda un carácter magnánimo frente a la inconmensurabilidad de los sentimientos: "A pesar de todo, agradezco al cielo la dicha de haber conocido cuánto pueden significar dos seres el uno para el otro."

En otra secuencia, mientras observa a las bailarinas españolas, bañadas en una luz roja, tinte de la pasión pero también del crepúsculo, Alexander no puede sostener el peso de sus párpados. La música de baile se estira, se deforma, se ralentiza. El rostro efébrico de Reinhard retorna, ataviado con su uniforme del ejército prusiano. Ahora, es Salcaghua quien, en su lugar y llevando sus ropas, alza la mirada hacia la cámara. Las implicaciones de tal emparejamiento gráfico son ostensibles: no es, por supuesto, que el geógrafo desee al yaruro en tanto individuo, sino que Salcaghua corporiza aquello a lo que quisiera acceder, aquello por lo que separa los verdes tejidos celulares de las plantas, aquello por lo que navega en la savia de los árboles. Pero, ¿qué sería *eso*?

Salcaghua, atrapado en el sueño de Alexander, invoca en su ayuda al jaguar. Y el científico también está atrapado en un sueño, aunque no parezca tener la misma conciencia de este hecho que el indígena. Humboldt, en su ingenuidad, no sabe cómo resol-

ver la tensión entre su voluntad de conocimiento y la fascinación estética que ejerce la naturaleza sobre él. Es un representante magnífico de la civilización Occidental, de la razón ilustrada, de Europa. Las tierras del rey católico son para él fuente inagotable de riquezas para el progreso, para la propia emancipación de esos territorios, medios para la construcción del futuro. Para él, ningún conocimiento tiene lugar si no se utilizan las cosas de acuerdo a sus significados. Pero, al mismo tiempo, no puede evitar la contemplación extática de la naturaleza. Aquí, los significados no son traficados por una ecuación para desencadenar nuevos significados, sino que proporcionan deleite y satisfacción en sí mismos.

Los yaruros, en cambio, ignoran este conflicto. Su existencia en el mundo es eminentemente poética, forman una constelación con los factores bióticos y abióticos que los rodean, los cuales aparecen dotados de voz y de capacidad para comunicarse con ellos. Son una unidad con la selva, el *continuum* no está roto. El animismo indígena involucra la creencia de que, al llamar a las cosas por sus respectivos nombres, éstas podrían responder.

Salcaghua, cazador de jaguares, invoca al totémico felino para que acuda en su ayuda, para lograr resolver el sueño de "Alexander olor a jabón" en el que se encuentra atrapado: el científico hace temblar las bases de su propio mundo y de los mundos-otros que disecciona, que clasifica, que utiliza. En la figura de Salcaghua, perturbada por el sueño de Europa, muere la "pureza" pre-americana y se manifiesta, como en el conflicto filosófico que encarna Humboldt, la tragedia llamada América.

"Las hojas son la casa de los yaruros. ¿Para qué quiere Alexander dos casas?" Como si se tratara de un documental, la cámara en mano, trémula y urgente, recorre el encuentro conflictivo entre el conocimiento científico y la concepción animista del mundo. La candidez corresponde ahora a Salcaghua y sus compañeros, que explican e indagan con ingenua perplejidad. La cosmovisión pro-

pia es siempre evidente para uno mismo. El encuentro con el Otro plantea un problema de comunicación que excede las diferencias lingüísticas. Las subjetividades son inconmensurables. Más tarde, los tres indios ingresarán a la tienda de los exploradores y asaltarán sus colecciones: deben devolver las muestras –insectos, plantas– a la tierra y el agua para que los muertos puedan viajar de vuelta a la vida en el corazón de los gusanos.

3

Difícil no ver en las palabras y la actitud de los yaruros una suerte de pedagogía de la reparación respecto del expolio europeo del territorio que habrían de bautizar América y, por propiedad transitiva, a las muestras científicas como parte y demostración de ese saqueo. Porque los americanos no fuimos ni somos las víctimas de la conquista, sino sus herederos forzosos.

El desgarró del geógrafo prusiano se manifiesta en toda su tragedia. Líder de una expedición financiada de forma privada, no se trata de un empleado del Estado, de un militar o de un religioso, que debe responder a un gobernante de cuyo sustento depende. Incluso critica abiertamente muchas de las prácticas crueles a las que eran sometidos los conquistados, y que explica el cariño y fama materializados en monumentos, centros de estudio e investigación, plazas y parques que llevan su nombre a lo largo del Nuevo Mundo.

Sin embargo, Humboldt es consciente de que las consecuencias de su trabajo exceden al conocimiento por el conocimiento mismo. Ese disfrute último está presente en su obra, pero también lo está su carácter instrumental. Aún así, en su humanismo y candor, sus intenciones se oponen a las de esclavistas y explotadores. Sus visiones, conclusiones y consejos buscan favorecer el desarrollo social y económico de la América equinoccial y no para puro provecho de las metrópolis europeas.

Estas consideraciones se encuentran latentes en el film, así como también sus inevitables contradicciones. No por casualidad, Acha decide incluir en uno de los ‘cuadros’ o ‘viñetas’ – caracterizados por su carácter plano, con mínima profundidad de campo– a Simón Bolívar, identificado en los créditos finales apenas como “el general”, pero cuyo monólogo –fragmentos de su mensaje al Congreso Constituyente de Colombia en 1830, por medio del cual renuncia al cargo de presidente de ese país– no deja lugar a dudas acerca de su identidad.

Mburucuyá no refiere directamente la admiración de Bolívar por Humboldt, pero es lógico pensar que su inclusión como personaje es un guiño a ese sentimiento. El Libertador lo consideró “el descubridor científico del Nuevo Mundo” y ponderó su contribución al conocimiento y desarrollo del continente americano como algo de mayor grandeza y valor que las acciones de cualquier conquistador. Fue el propio Bolívar quien alejó la figura de Alexander de la de cualquier colonialista, colocándola junto a los emancipadores del continente.

Lo curioso es la forma *sospechosa* –como un arquetipo simbólico– en la que Bolívar aparece en la película, lejos de cualquier apoteosis heroica, aunque bajo el signo del poder castrense, vinculado subrepticamente al conquistador. Suena *La cabalgata de las Valquirias*. Su perfil oscuro recortado en la luz anaranjada prorrumpe en un discurso interrumpido por carcajadas atroces. Bebe un extracto de la flor que da nombre a la obra, al tiempo que vemos, intercalados, planos de Humboldt, Bonpland y los tres yaruros participando de un ritual narcótico: abren sus bocas al jugo de la flor del *mburucuyá*, la planta que sirvió de ejemplo a la conquista para educar en la fe católica a los nativos, la planta original de estas tierras resignificada en la constitución de lo americano: diez pétalos, diez mandamientos, cinco estambres como pecados que claman al cielo, corona de espinas en la corola y sus filamentos, tres pistilos que son los clavos en la cruz

de Cristo. Es evidente que la conversión religiosa no se logró exclusivamente mediante el ejercicio de la razón y del empleo de artilugios pedagógico-botánicos.

En otro cuadro, un sacerdote llega a costas de un hombre joven, semidesnudo y mugriento que le sirve de bestia de carga. Lleva consigo un látigo de cuero de manatí, señal de su jerarquía. En la mera mención del sirénido se condensa la ligazón entre el misionero, la religión, el conquistador, y el sometimiento del Otro: el sabor de su carne, que recuerda al cerdo europeo, el hecho de ser consumido en Semana Santa por considerársele un pez, su grasa empleada como combustible para encender las velas de las iglesias, su cuero como látigo para someter a la servidumbre. “En el remanso del manatí, sólo un sueño te libera”.

En otro cuadro, un esclavo negro ha escapado. Exhibe sus cadenas en el azul oscuro de la noche que le sirve de camuflaje: “que te proteja la oscuridad de los hombres claros”. Humboldt intenta direccionar los resultados de su trabajo a favor de la autonomía local y en contra de la explotación y brutalidad que tanto aborrece. Pero no puede controlar por completo la utilización que se haga de sus estudios. Sus diferencias con el proceso colonial, como las de Bolívar, no dejan de ser parte de una disputa intra-hegemónica. La imposibilidad que manifiesta de poder conectar su subjetividad con la de los yaruros, de apreciar más allá del dato científico la cosmovisión del Otro, favorece, de manera involuntaria, la forma de explotación que contraría sus convicciones. Es decir, Alexander cuestiona el orden social imperante, pero su filosofía no puede restablecer el *continuum* entre hombre y naturaleza y, en consecuencia, no consigue comunicarse a un nivel más profundo e iluminador con la tierra que adora y con sus habitantes originarios. En esa escisión, marcada por la separación de cuerpo y voz y por el montaje dialéctico de secuencias clave, se sugiere la tragedia de lo americano. Y en esa tragedia se reconoce Acha.

Grillos. Ranas. Pájaros. Gorgoteo de agua. Óperas de Wagner. En la interferencia de una señal radiofónica, una voz alemana enumera las temperaturas en distintas ciudades del mundo. Alexander comienza cada entrada en su diario con la temperatura del día. ¿A quién pertenece este sueño? Imágenes reiteradas, zoológicos. El río Apure es el Río de la Plata, la selva del Orinoco es la Reserva Ecológica de Buenos Aires y el estudio de grabación. Montaña de papel madera. Sobreimpresiones, luces y sombras. La cualidad indicativa de la imagen se degenera, se enrarece. Si los sueños se forman con el material de las impresiones de la vigilia, en el sueño de Acha el presente es la punta de una historia que no muere con el paso de los siglos, que retorna y se actualiza; los significados del espacio exceden a un tiempo y lugar determinados, expanden su área de influencia. Es un viaje onírico, de la frontera entre los siglos XVIII y XIX a los finales del siglo XX, de la cuenca del Orinoco a Buenos Aires. ¿Quién está atrapado en el sueño de quién?

“El brazo de un hombre sostiene el brazo de un hombre.” ¿Es inherente la desigualdad? ¿Acaso no hay comprensión posible? La actitud de Aimé sugiere una alternativa: se sumerge en el ritual del Otro, se une carnalmente con el Otro. Si cuerpo y pensamiento son inescindibles, explorar los límites y formas de los cuerpos propio y ajeno es una manera de explorar y expandir la reflexión.

En la penúltima escena, el director elimina las jerarquías y entrega a sus personajes a la comunión de los cuerpos. Recupera al cuerpo a lo material en una comunicación que apela a la igualdad biológica de todo ser humano *en* la naturaleza. Los tres indígenas y los dos científicos se comen los piojos mutuamente. El “Coro de Peregrinos” señala un momento de realización sublime: “la imposibilidad de comprender si no es con la piel.”