

Jorge Acha y el barroco: algunas ideas en torno al film *Habeas Corpus* y al guion *San Michelín*¹

Por Iván Ezequiel Duarte*

Resumen: Este ensayo busca presentar algunas líneas de conexión generales entre dos obras del pintor, escritor y cineasta Jorge Acha con la idea del barroco como ethos histórico. De esta forma, se anclan los trabajos en cuestión en una posible tradición, que incluye al cine *underground* y al cine experimental. Luego, se desarrolla el concepto de ethos barroco sin descuidar la dimensión estética involucrada.

Palabras clave: Jorge Acha, barroco, mestizaje

Abstract: This essay explores the notion of the baroque as historical ethos in two works by painter, writer, and filmmaker Jorge Acha. It contextualizes these works in the tradition of underground and experimental cinema, and defines the concept of the baroque ethos by taking into account the aesthetic dimensions involved.

Key words: Jorge Acha, baroque, miscegenation

Fecha de recepción: 03/07/2017

Fecha de aceptación: 22/09/2017

¹ Este artículo constituye un avance de una tesis doctoral en comunicación titulada de manera provisoria *Na(rr)aciones imaginarias: figuraciones de la historia en la obra de Jorge Acha*. La investigación es financiada por medio de una beca de posgrado de la UNLP.

Introducción

El Conquistador no ha cesado de vencer. Sea cual fuere su arma: los instrumentos científicos, el fusil, la escritura de la historia, el sometimiento de los cuerpos, la religión. Hay algo de lo ineluctable en este eterno retorno de fuerzas en tensión bajo materiales diferentes. Lo notable de una buena parte de la obra fílmica y literaria de Jorge Luis Acha es que, como si se tratara de estrellas que forman constelación, actualiza mojones de la historia en los que la marcha dialéctica de vencedores y vencidos nos ha dado la cara en todo su espanto, aunque también en todo su asombro, porque toda aventura es asombrosa y Acha fue un viajero, por qué no un aventurero.

Pero no es el de Acha un discurso de la derrota. Aun cuando evidencie el desgarramiento primario de la cópula cultural. Hay siempre una salida: comprender con la piel: es lo que hará el detenido-desaparecido al traer una y otra vez al presente del campo de concentración el recuerdo de los juegos en la playa con otro muchacho —los abrazos, las posturas, las acrobacias, las luchas— en *Habeas Corpus* —el film cuya relevancia en relación con el tema de investigación me interesa desarrollar aquí—, o lo que hará la antropóloga Angélica Rey al entregar su corazón —literalmente— al sacrificio para restaurar un tiempo cíclico y entrar en la comunión posible más profunda con otro, en el guion *San Michelín*, que tomaré como referencia literaria aquí.

Jorge Luis Acha nació en Miramar (Buenos Aires, Argentina) el 10 de noviembre de 1946. Fue, ante todo, dibujante y pintor, y ejerció la enseñanza de esas artes. Desde la década del sesenta realizó numerosos cortometrajes en 8 milímetros, pero no fue hasta el retorno de la democracia tras la última dictadura cívico-militar que desarrolló todas sus aptitudes cinematográficas en tres largometrajes en 16 milímetros y en varios guiones.

Consideraciones teóricas respecto del barroco

Partamos de la siguiente certeza: la obra seleccionada de Jorge Acha participa en la dimensión estética del ethos histórico característico de la modernidad latinoamericana, el ethos barroco.² Entiendo por ethos histórico a un “comportamiento social que a lo largo del tiempo guía la constitución de las distintas formas de lo humano, un principio de organización de la vida social y de construcción del mundo de la vida” (Morello, 2006: 76).

¿De qué formas se traman las búsquedas achianas con una concepción más general —más histórico-filosófica— del barroco? Bolívar Echeverría explica que “el ethos barroco se gestó y desarrolló inicialmente entre las clases bajas y marginales de las ciudades mestizas del siglo XVII y XVIII, en torno a la vida económica informal y transgresora” (2002: 9). Ya puede señalarse aquí una primera conexión: Acha ha desarrollado su obra fílmica y literaria en los márgenes, su territorio es el *underground* con su respectiva carga de mestizaje de clases sociales, razas y aptitudes profesionales; produjo sus films con independencia de cualquier fondo de fomento y desarrolló una visión estética rupturista con respecto al cine predominante en el período 1986-1996, que es el que aquí nos concierne.

Echeverría afirma que fueron los indios integrados a la vida citadina virreinal quienes llevaron adelante una proeza civilizatoria al reactualizar el principal

² Es cierto que no toda América es barroca, y no sólo en referencia a la América anglosajona. Cuando mencionamos al ethos barroco señalamos uno entre varios ethos históricos de la modernidad capitalista mencionados por Bolívar Echeverría (2002). El barroco es el característico de América Latina, el que la distingue, mas no el único. El ethos romántico, por ejemplo, fue el predominante durante el proceso de constitución de las naciones y, como tal, es problematizado por la obra de un artista como Jorge Acha. La *American way of life* es un ethos que se ha extendido mundialmente, según señala el filósofo ecuatoriano. Podríamos decir que el ethos barroco se materializa artísticamente allí donde el creador simpatiza con o se posiciona desde la perspectiva subalterna en su fricción con la cultura eurocéntrica dominante y en la reapropiación como simulacro que emprende de ella.

recurso de la historia de la cultura: el mestizaje. Así, evitaron que la Conquista desbarrancara en barbarie.³ Estamos ante una fricción compleja: la cualidad occidental *encubre* a la cualidad indígena, pero ésta, en una puesta en forma artificiosa, recrea —jamás por fuera de su subalternidad— los códigos político-estéticos dominantes, produciendo en el camino pequeñas inversiones de sentido.

La evidencia de la representación en la obra achiana apunta a develar el carácter ficcional de todo proceso de significación. De acuerdo con Gustavo Morello, en la estética barroca se suspende la separación tajante entre lo real y la ilusión, es decir, también, entre el sueño y la vigilia, entre lo alto y lo bajo. Así, “su modo estético es una estrategia propia de construcción del mundo como teatro [...] El hombre de la modernidad barroca toma distancia respecto de sí mismo; vive creándose como personaje” (2006: 81).

Ángel Faretta (2015) señala que el Renacimiento se caracteriza por los conceptos de centralidad y circularidad que remiten a la serenidad y la quietud ante un mundo de expansión optimista: la sobreabundancia de recursos naturales en América prometía acabar con la escasez. Pero en el Barroco prevalece lo móvil e inquieto, la espiralidad: es la época de secesión del cristianismo, se acaba la serenidad, su “seguridad estética” se ve limitada. Los avances científicos que llevaron a una explicación mecánica del funcionamiento del universo también se vuelven materia de perturbación: la perfección del círculo es sustituida por la elipse kepleriana; William Harvey confirma la sospecha cartesiana acerca de la circulación sanguínea; a este período, o, en los dos primeros casos, a su límite con el Renacimiento tardío, corresponden Giordano Bruno, Galileo Galilei, Isaac Newton.

³ Esto es, que tras la destrucción de las civilizaciones preamericanas, precolombinas, se extendiera un hiato sin resolución, sin instauración de nueva civilización.

Asimismo, no puede hablarse de ethos barroco sin tener en cuenta la labor de la Compañía de Jesús. De acuerdo con Severo Sarduy, debido a la necesidad de contrarrestar los argumentos de la Reforma luterana del siglo XVI, los jesuitas propusieron una iconografía pedagógica “que pusiera al servicio de la enseñanza, de la fe, todos los medios posibles; que negara la discreción, el matiz progresivo del *sfumato* para adoptar la nitidez teatral, lo repentino recortado del claroscuro y relegara la sutileza simbólica encarnada por los santos, con sus atributos, para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente” (2011: 6).

En oposición a la doctrina de la predestinación de los protestantes, y también a diferencia de la tradición medieval —que, a través del triunfo de Cristo afirmaba el triunfo definitivo de Dios sobre el diablo—, los jesuitas establecieron que nuestro destino está por hacer (en la Tierra), que la salvación se consigue por el hacer propio en el mundo terrenal. Es decir, ni la omnipotencia de Dios ni la libertad del hombre. Crean un concepto oximorónicamente barroco:⁴ “la ciencia media de Dios. Él crea al hombre libre, junto con él ejerce su libre albedrío, que elige y decide. Por esta ciencia media, Dios conoce el mundo en su estado de infinidad de probabilidades, pero no es suficiente para determinar su concreción” (Morello, 2006: 87-88). Libertad y necesidad son puestas en escena y terminan por solaparse, por superponerse en un fundido encadenado.

En resumen, Gustavo Morello señala dos historias en cuya confrontación se produce el encuentro de la modernidad y lo barroco. La primera historia, la más grande, es la de la construcción del proyecto tácito criollo, aquello que es lo culturalmente característico de América Latina. La segunda historia, la más

⁴ La idea de oxímoron barroco ha sido bien desarrollada por el escritor y cineasta franco-estadounidense Eugène Green. Según él, durante el período barroco la ciencia avanzó hasta el punto de poder ofrecer una explicación acerca del funcionamiento del universo que prescindiera de lo religioso. Sin embargo, la gente del barroco sostuvo en paralelo ambos dominios, el de la ciencia y el de la creencia religiosa. Recién con la Ilustración y la consecuente apoteosis de la razón surgiría un conflicto entre ambos campos (Pinkerton, 2015).

focalizada, es la de la Compañía de Jesús “y su proyecto político religioso de construcción de una modernidad, de un proyecto civilizatorio a la vez moderno y católico”.

Debe notarse que, para el conquistador, los indígenas eran vistos como se veía a los niños o a las mujeres en Europa por aquel entonces: seres incapaces de velar por sí mismos. Era así prácticamente una obligación moral del invasor el someter bajo su tutela a los nativos. Dardo Scavino recupera la idea de oxímoron barroco al notar que “a diferencia de la Ilustración, para quien las ‘cortinas supersticiosas’ serían obstáculos para acceder a la verdad, el Barroco pensaba que eran más bien el balbuceo infantil de una verdad entrevista” (2014: 147). Y sólo los civilizadores tenían la potestad para entender la verdadera significación de los símbolos acuñados por los indios.

Por ello, Acha plantea una inversión de poderes, notablemente en *San Michelín*, y un cuestionamiento a esa pretendida potestad del conquistador sobre los significados, a su supuesta propiedad sobre lo adulto y lo civilizado.

Marcos Wasem, por su parte, señala que con el barroco

se rompe la adecuación entre la cosa y el intelecto, que caracteriza tanto el discurso medieval aristotélico tomista de la filosofía como la semejanza, analogía, similitud, concordancia, armonía, conveniencia o adecuación que caracterizaban la episteme renacentista, hasta fines del siglo XVI. [...]

La verdad ya no es la adecuación de la cosa al intelecto, sino el derrumbe de los ordenamientos y clasificaciones recibidos (2008: 14).

Aquí, el autor nos permite introducir una distinción fundamental entre el barroco áureo, esto es, el barroco del Siglo de Oro y el neobarroco latinoamericano: en el primero, el alejamiento del logos es vivido con melancolía y duelo. En América

Latina, por el contrario, el duelo se vuelve “celebración por el nacimiento de una lengua popular, lumpen o marginal” (2008: 37). De allí las referencias a la cultura popular que pueblan los, por otra parte, experimentales films de Jorge Acha y también sus guiones: en el caso de *San Michelín*, por ejemplo, podemos notar las referencias a la religiosidad popular o a la música de bailanta. “Con su vocación sincrética, con su mezcla de apropiación y resistencia, el barroco americano se ha empeñado en construir una identidad que pudiera elevarse por sobre la tragedia de la conquista, sin desestimar, incluso manteniendo en evidencia, las dimensiones del conflicto en las que esa misma construcción se asienta” (Russo, 2017: 153).

No se trata entonces de reivindicaciones indigenistas. Muchísimo menos de un alineamiento con —sumisión a— la cultura europea occidental. Más bien, al referirnos al barroco americano, deberíamos pensar en un proceso de transculturación. “Que el pasado vuelva como provocación” (2008: 42) señala Wasem en su lectura de Perlongher. El quid de la cuestión pasa por reconocer como americano no a lo indígena en su pureza precolombina, como se hace a menudo, sino al desgarramiento fundamental producto de la mutua fagocitación barroca entre los códigos subordinados (indígena, negro) y los dominantes (blanco). Esta dialéctica es desplegada por la estética barroca mediante procedimientos que no constituyen el retorno de una constante artística, sino un instaurarse de la diferencia donde el pasado se reactualiza (Wasem, 2008).

Genealogías y contextos

Establezcamos una primera coordenada: el cine de la inmediata postdictadura, el cine argentino de los ochenta. Acha filmó *Habeas Corpus* entre 1983 y 1984, y la estrenó —no comercialmente, ninguna de sus películas tuvo estreno comercial, como buena parte del mejor cine argentino de los ochenta— en 1986. *Standard* es de 1989. *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, de 1996. Todos sus

guiones —*Homo-Humus*, *Blancos* y *San Michelín*, entre otros— fueron escritos en los noventa. Es difícil fechar el nacimiento del Nuevo Cine Argentino (NCA) de los noventa, que nos entregó directores como Lucrecia Martel, Pablo Trapero o Israel Adrián Caetano, pero 1996 es, justamente, un buen año: se estrena comercialmente *Rapado* de Martín Rejtman —película que, cuando se dio a conocer en 1992, fue saludada como una renovación para el cine nacional— y aparece el primer volumen de *Historias Breves* con cortometrajes de la nueva generación financiados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a la luz de la modificada Ley de Cine de 1994.

Ese NCA se desarrolló en clara oposición al cine predominante en los ochenta: el acercamiento realista a los márgenes, el minimalismo, la parquedad, la libertad formal vinieron a reemplazar al estilo declamatorio y carente de ideas audiovisuales de la década previa.

En este contexto, la labor de Jorge Acha cae en un lugar único. En principio, sus inquietudes son las mismas que las de buena parte de los cineastas de los ochenta: la pregunta por la identidad, el cuestionamiento del ser nacional, el trauma de la dictadura —aunque no hay señal de apoyo a la teoría de los dos demonios, el discurso oficial del alfonsinismo abrazado por varias de las películas de ese entonces—. Pero su forma de abordarlas es original: una estética barroca, no realista, no naturalista, decididamente *underground*. “El cine *underground* está realizado, efectivamente, por aquellos que ponen en cuestión las tradiciones de su contexto social, pero sin que esto suponga la construcción de un discurso de denuncia, ni propagandístico” (Denegri, 2012: párr. 17). Es un cine realizado por fuera de los entes de financiación estatales y privados, que en su propia forma revela su carácter marginal. Esta combinación de toma de posición política y estética *under* lo emparenta, más bien, con el Edgardo Cozarinsky de *Puntos Suspensivos* (1971) o con las obras de Julio César Ludueña, *Alianza para el progreso* (1971) y *La civilización está haciendo masa* y

no deja oír (1974); es decir, con trabajos del lustro previo a la última dictadura, que de algún modo la anticipan, la intuyen.⁵

Al mismo tiempo, pueden trazarse líneas conectoras a nivel plástico con la labor de cineastas experimentales de la Argentina: la presencia fundamental del agua en *Habeas Corpus* figura la de *Rumi* de Narcisa Hirsch (1999); la vegetalidad y el juego de sobreimpresiones de *Mburucuyá* reaparece en *Lux Taal* de Claudio Caldini (2006-2009).

A nivel latinoamericano, podemos emparentarlo con el brasileño Glauber Rocha y con el chileno Raúl Ruiz. Con el primero, por la combinación de vanguardismo

⁵ Respecto del cine *underground* —tal y como lo llamara Cozarinsky—de fines de los sesenta-principios de los setenta en la Argentina, escribe David Oubiña que “se trataba de un cine político y crítico pero en abierta discrepancia con los films supuestamente de denuncia que circulaban por los carriles comerciales convencionales (como *La batalla de Argelia*, de Gillo Pontecorvo, 1966, o *Z*, de Constantin Costa-Gavras, 1969) e, incluso, con el cine militante y de agitación a la manera de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas [y Octavio Getino], 1968). En un texto sobre su propio film, Cozarinsky rechazaba ‘los lugares comunes que han hecho del cine político un género industrial, que es exactamente lo opuesto de cualquier idea de política (conocimiento más acción) ya que da por sentada la complicidad de autor y público, de sus identidades mismas, en la digestión de actitudes previamente compartidas: en resumen, un cine que no descubre ni revela nada.’ Y un poco más adelante agrega: ‘Da la casualidad de que quienes han acusado a *Puntos suspensivos* de film intelectual o europeizado son quienes pretenden disimular y facilitar las complejidades de este Buenos Aires que sólo existe a partir de la transculturalización para mejor consumo de un público europeo ávido de tercermundismo como de posters con la imagen del Che. Creo que debemos resignarnos, hoy y aquí, a empezar por esclarecer nuestro lenguaje. Si vamos a vender la revolución como se venden gaseosas o desodorantes se terminará por descubrir que esa revolución, al ser comprada, no es más que otra gaseosa, otro desodorante” (2004: 59-60). Según el autor, el film que inaugura el *under* cinematográfico nacional es *The Players vs. Ángeles Caídos* de Alberto Fischerman (1969), que se estrenó en una sala pequeña y se mantuvo en cartel durante largo tiempo. Sin embargo, las películas que le seguirían, como ocurrió más tarde con Jorge Acha, no tendrían estreno comercial, ya sea por la censura, ya sea por la falta de interés de los distribuidores ante tal grado de experimentación. Oubiña enumera algunas estrategias críticas que hermanan a estos films y que también son aplicables a la obra achiana: “Por un lado, la certeza de que la función crítica del cine debe desplegarse en el nivel de las formas: la experimentación apunta claramente a cuestionar los modos cristalizados del lenguaje audiovisual. Por otro lado, si bien hay una impugnación de los principios impuestos por Hollywood (psicología de personajes, estilo naturalista de actuación, linealidad de las estructuras narrativas, realismo de las situaciones dramáticas), la elección de estructuras ficcionales y cierta desconfianza ante lo documental deberían entenderse, a la vez, como un cuestionamiento a la impronta testimonial del Nuevo Cine Latinoamericano” (2004: 60).

formal e interés por la cultura popular;⁶ con el segundo, por encarnar el ethos barroco característico del desarrollo de la modernidad en América Latina. También podemos notar inquietudes compartidas con la trilogía del venezolano Diego Rísquez, de gran estilización formal. De hecho, *Orinoko, nuevo mundo* (1984) aborda en uno de sus momentos el pasaje de Humboldt y Bonpland por la cuenca del Orinoco, tal como hace el último largometraje de Acha.

Ni representante clásico del cine de los ochenta —porque reconfigura sus subrayados y sentencias moralistas a favor de un develamiento por medio de la dialéctica entre planos— ni inspirador de la Generación del noventa, ¿cómo funciona el discurso achiano en el contexto de postdictadura? Porque la democracia recuperada en los ochenta se despliega en la Argentina como postdictadura, lo que queda de la dictadura, cuya victoria socioeconómica se disfraza de derrota y se explicita en los noventa (Schwarzböck, 2016). Acha no enrostra a los vencidos la victoria disimulada de la dictadura. Tampoco, claro está, puede contárselo entre los vencedores. Ni siquiera habla como un derrotado, no hace suyo el discurso del derrotado, si bien siente clara simpatía por el derrotado. Podría decirse que Acha comprende el mundo desde una visión menos dualista.

⁶ El caso de Rocha es notable porque, como ha señalado Gonzalo Aguilar (2015), se produce un desplazamiento a lo largo de su filmografía, desplazamiento marcado en su primera fase por el ensayo “Eztétyka del hambre” (1965) y en la segunda por “Eztétyka del sueño” (1971). En este pasaje, Rocha va de un cine más militante a descreer de la organicidad del Pueblo —el Pueblo como mito burgués— y de la razón paternalista y colonizadora, abrazando en el proceso las irrealidades ideadas por Borges como liberadoras y representativas de las fuerzas de las raíces indias y negras de América Latina. El cine de la eztétyka del sueño se acerca así a las posiciones políticas menos deterministas del cine *underground*.

El barroco en la obra de Jorge Acha: los casos de *Habeas Corpus* y de *San Michelín*

Si *Habeas Corpus* es una manifestación acerca del poder de la memoria respecto de los crímenes de la dictadura, y nada más y nada menos que de la memoria del propio detenido-desaparecido, más allá de la mera recordación de los hechos, sino de la anamnesis de otra vida posible; toda la obra achiana aquí seleccionada funcionaría como pensamiento material acerca de “la ficcionalidad de lo dado”. Lo dado en cuestión no sería “la vida sin fantasma del comunismo” (Schwarzböck, 2016: 13-14), la vida de la postderrota, sino la propia configuración vital producto del desgarramiento original de lo americano, del proceso de conquista y codigofagia, del retrabajo del código vencedor de parte del código vencido. Se trata de un medio eternamente rasgado, tironeado, pero donde la restitución y la comunión en la diferencia aún son posibles. Lo dado sería también la expresión artística, su insuficiencia en la comunicación con el mundo, insuficiencia que el autor postula. No se trata de otra cosa que de la simulación barroca.

Acha es, quizás, en cierto sentido, optimista. O más bien, lúcido. Porque no se entrega a la parálisis de la negatividad. Y aun así no niega el crimen y la tragedia que subyacen al ser nacional, sea éste lo que sea, en toda su imposibilidad, en toda su ruina —que es la ‘ruina en construcción’ materializada en *Standard*—. Hay en él la búsqueda de una viabilidad, de una comprensión *inmediata*, sensitiva, no mediada por el lenguaje simbólico. La paradoja, por supuesto, es que lo hace por medio de la creación de obras de arte, como si admitiera o se resignara al estatuto extra edénico al que cayó —o al que evolucionó (‘involucionó’ diría provocativamente Acha)— el ser humano.

Para ello se concentra en las personas, en los individuos en su devenir. Si aparece el Poder —económico, religioso, científico, militar— lo hace encarnado

en personajes particulares, en *tipos* que son estados del ser histórico-político. Pero a Acha lo que le interesa es el contacto personal, cara a cara, mano a mano —y son manos que se tocan, que se abrazan— entre alteridades.

Recorramos ahora, de manera sucinta, las tramas de *Habeas Corpus* y de *San Michelín*.

Habeas Corpus

José Luis Celeiro Rodríguez (2015), director de fotografía de los tres largometrajes de Jorge Luis Acha, recuerda que este film se rodó en su mayor parte durante los cuatro días de la Semana Santa de 1983. De esta forma, el momento elegido para la filmación canaliza la propia trama de la película: cuatro días en la vida de un detenido-desaparecido en su cautiverio, los cuatro días de la Semana Santa. De hecho, se conocen dos cortes de la película. El primero, posee intertítulos que dividen la narración por cada día que transcurre. El segundo y definitivo, excluye estas aclaraciones, según me comentó Gustavo Bernstein,⁷ porque a Acha le parecieron demasiado literales.

El film se inicia con el plano fijo de una porción de mar, que ocupa toda la pantalla. El agua apenas ondula y emite un gorjeo suave. Luego de un fundido a negro, vemos a un hombre que guarda una revista de fisicoculturismo en uno de sus bolsillos. Este hombre camina hasta entrar en una dependencia muy oscura, sin vista al exterior. Acha alterna el viaje a pie del hombre con fotografías tomadas de la revista. Una vez en el pasillo poco iluminado, acciona un interruptor. Corte. Se enciende un foco que cuelga de un techo. Vemos en plano fijo americano al detenido desnudo, de espaldas, apoyado contra la pared,

⁷ Editor y prologuista de la obra literaria de Acha, fue también su alumno de dibujo y asistente de dirección.

inmóvil. Corte. Se enciende otra luz, esta vez de la cocina a la que entra el hombre, el guardia-torturador.



Habeas Corpus



Habeas Corpus



Habeas Corpus



Habeas Corpus

Acha no se concentra en lo que ocurre en la mesa de torturas —algo apenas sugerido— sino en esa otra forma de tortura que es el intervalo. La cámara recorrerá los cuerpos musculosos y trabados de los culturistas y también el cuerpo transpirado, despojado, ensombrecido del detenido.⁸ Los peces serán una presencia constante, igual que el agua —ese goteo incesante que se deja oír en el centro clandestino—, que se yuxtapondrán en planos independientes y muy cortos a la indagación visual sobre las partes del cuerpo del protagonista.

La radio del represor deja oír el relato de la Pasión de Cristo por parte de un sacerdote, relato superpuesto a las imágenes del detenido.

Pero él también recuerda. O imagina. Juegos en la playa con otro muchacho, acaso amigo, acaso amante. Esos recuerdos —o imaginaciones— aparecen como flashes que ocupan la pantalla en medio de la espera. Su evocación alcanzará el clímax cuando se fundan ambos planos de realidad como ficciones superpuestas: el mar penetra en la celda para asombro del guardia, y permite la liberación de un pez que es un escape simbólico del detenido.

San Michelín

En su enjundioso prólogo al primer volumen de escritos póstumos de Jorge Acha, Gustavo Bernstein considera a este guion “como una suerte de *summa* teológica donde [el autor] plasma toda su profesión de fe sobre el mito americano” (2012: 61).

⁸ Las escenas en la celda son un claro ejemplo de tenebrismo caravaggiesco. El carácter evidentemente plebeyo del detenido sugiere una asociación aún más profunda con el pintor milanés.

Sin ningún tipo de división en escenas o apartados, el relato se inicia con un juego de luz y sombra que penetra en un departamento. Sólo se oyen autos y palomas. La línea de luz ilumina una pared de corcho con notas periodísticas fotocopiadas cuyos titulares nos dan una primera idea del carácter de la habitante:

“La virgen de Lavallol. Sigue despertando interés en los vecinos la aparición de su imagen en un árbol”; “La carne de Cristo. Un carnicero de Domínico dice haber visto la imagen del Redentor en un corte para milanesas”; “Multitudes en la Medalla Milagrosa”; “Llora una imagen sagrada en La Matanza” [...] “Creencias populares. Entrevista a la antropóloga Angélica Rey” (Acha, 2012: 240).

Además, se ve un dibujo del arquero colombiano René Higuita haciendo ‘el escorpión’ —una atajada característica en la que el guardameta se lanza hacia adelante y rechaza la pelota con los talones— con un mensaje escrito “en letra primaria: I LOVE SOCCER – I LOVE MAMI CHRISTIAN” (Acha, 2012: 240).

La línea de luz y sombra continúa su recorrido y revela más detalles de la morada: un fax que transmite fotos de una excavación arqueológica; esculturas; láminas que representan códices mayas y aztecas; un retrato de una mujer abrazando a un niño de ocho años. Esta suerte de plano secuencia culmina con la luz que llega a la puerta de entrada por donde justo ingresa la antropóloga, a la que ilumina en el rostro. Tiene unos treinta y cinco años, es “blanca, muy blanca; de ojos claros como el cielo gris de invierno y pelo largo desordenado y algo pegoteado por el calor” (Acha, 2012: 242). Queda, de este modo, hecha la asociación esencial entre Angélica —tal es su nombre— y la blancura y la luz. Al entrar, Angélica lleva un diario del cual recortará un artículo:

La chinche blanca aprieta el papel que tiene una fotografía de un hombre joven al que le cuelga la cabeza en un costado. Sus pómulos bien marcados y sus ojos

achinados delatan su raíz indígena. Lo curioso es una vincha de goma incrustada de clavos, simulando una corona de espinas, que lo hace sangrar como un Cristo en la Cruz. El titular dice: “El santo de la gomería” y el copete: “Dice ser enviado de Dios y atiende en el barrio de La Boca” (Acha, 2012: 244).

La mirada animal, junto con la asociación entre animal y humano como dobles complementarios característica de la obra achiana, tiene aquí su réplica en la descripción subjetiva del vuelo de una paloma y el posterior vínculo del ave con la antropóloga.

Posteriormente, sabremos que Angélica prepara un trabajo sobre la mística popular y que el santo de la gomería, apodado San Michelín, será el objeto de estudio que le permitirá completarlo. O al menos eso es lo que ella espera. También, que es católica practicante, divorciada, en proceso de pedir una nulidad matrimonial al Vaticano, que nunca sintió un orgasmo y se considera virgen a pesar de tener un hijo que vive con el padre en los Estados Unidos.

En un juego de opuestos, Michelín, cuyo verdadero nombre es Amarillo Apaza, inmigrante boliviano descendiente de sacerdotes cumiches, estará desde el vamos asociado a la oscuridad, la suciedad, las palomas negras, el caucho, la cumbia, la perfidia, la irrisión del cristianismo, la sospecha del crimen.

Luego del rechazo inicial que despierta en Angélica, crece una atracción/fascinación mutua entre los dos protagonistas. Angélica llega a sufrir una crisis de fe y se plantea un viaje a Bolivia. Visita a Michelín en la gomería y queda abrumada. Después, es Michelín quien se llega hasta su departamento, pero el encuentro no se consuma.

El juego de dobles es más intenso que en cualquiera de las obras previas de Acha. A los ya mencionados deberíamos agregar la asociación entre el fútbol —

el deporte favorito del hijo de Angélica, las referencias a la cancha de Boca— y el juego de pelota ritual con el cual se refundaba el mundo desde épocas preincaicas.

La tensión entre los dos personajes centrales se resuelve con la vuelta final de Angélica a la gomería. En su recorrido, todo el paisaje se transfigura. ¿Es La Boca o Tiahuanacu? Finalmente, se unen carnalmente. En el momento del clímax, Amarillo apuñala a Angélica en el corazón con un tumi. En el instante último, la mirada de la mujer es de gozo.

Es así como *Habeas Corpus* y *San Michelín* integran una constelación de obras que forman figuras, es decir, que constituyen hitos cuya vinculación analítica (en recepción) permite acceder a una (re) construcción de la historia americana en general y argentina en particular. En estos dos casos seleccionados, particularmente, nos situamos en la última dictadura cívico-militar —en lo específico, en la experiencia del detenido-desaparecido como alegoría barroca del retorno espiralado del sometimiento e intento de anulación del Otro— y en los procesos de visibilización de la inmigración desde países limítrofes y de la región que ocurre a partir de los años ochenta del siglo XX con la aceleración del traslado de los migrantes de las zonas fronterizas a los grandes centros urbanos.

De esta forma, el film y el guion seleccionados contribuyen a la re-narración del movimiento más general de despliegue simbólico de cierta americanidad y argentinidad.

El trabajo de Acha justamente aborda las consecuencias de esa codigofagia implícita en lo que podríamos denominar, al menos en principio y sin ánimo polémico, como *ser latinoamericano*.⁹ En *San Michelín*, Amarillo Apaza,

⁹ No pretendo aquí, de ningún modo, defender una visión sustancialista y reductora de lo latinoamericano. Utilizo el término *ser* como aquello que incluye, pero va más allá del individuo,

inmigrante boliviano descendiente de sacerdotes cumiches, retoma la pata mística de la civilización occidental europea, el cristianismo, elemento clave en la Conquista, y produce su irrisión. Luego de describir la foto en la que Michelin aparece imitando a Cristo crucificado, se detalla que “de la foto del periódico surgen dos detalles notorios, uno es la marca de la goma que pasa sobre la frente sangrante: *Michelin*, y el otro es la mirada del joven cargada de perfidia” (Acha, 2012: 244).

Perfidia: deslealtad, traición de la fe debida. La codigofagia no puede producirse sin causar una profunda alteración en los códigos involucrados, una mutua entrega. Una violencia sin vuelta atrás. Aunque Acha, que en otras de sus obras brega por una comunidad de otros, aquí imagina una posible restitución: la antigua ciudad de Tiahuanacu se materializa, superpuesta a la ficción alienante de la gran ciudad europea en América (Buenos Aires); el tiempo lineal occidental es destruido en una recuperación del tiempo ritual cíclico.

La actitud de Apaza en su imitación subversiva de Cristo recuerda que la obra de arte barroca es “una puesta en escena absoluta”, como puesta en escena es la recreación de la civilización europea que en América efectúan los nativos: “ha dejado de sólo servir a la representación de la vida que se representa en ella, como sucede en todo arte (...) ha desarrollado su propia ‘ley formal’, su autonomía; una puesta en escena que sustituye a la vida dentro de la vida y que hace de la obra de arte algo de un orden diferente al de la simple apropiación estética de lo real” (Echeverría, 2002: 8-9).

Notamos en la obra de Acha, con la sola excepción quizás del ya mencionado final en *San Michelin*, que no se reclama por un regreso a lo precolombino, sino

aquello que abarca la carga pre-individual —la naturaleza— en su intercambio con lo ya individuado, intercambio que prefigura lo colectivo. Se trata de una concepción transductiva —no hilemórfica— del ser en tanto relación “como resonancia interna del ser individuado” (Simondon, 2015: 399).

que se llama a una colaboración más horizontal entre los otros encontrados. Esto es consecuente con una característica central de la estetización barroca, que consiste en el escepticismo ante cualquier idea o intento de volver atrás respecto del revolucionamiento moderno (Morello, 2006).

Asimismo, ya señalamos la importante conexión entre el barroco y la religión. En este sentido, debemos decir que los estilemas del arte religioso barroco buscan canalizar un cierto pathos que permita al espectador el éxtasis, esto es, la salida de sí mismo para entrar en contacto con Dios. En *Habeas Corpus*, el detenido-desaparecido, a fuerza de imaginar y recordar, a fuerza de contrarrestar un sueño (el de la máquina torturadora y asesina de la dictadura, fragmentadora, quebradora) con otro sueño (el de la comunión, el de la hermandad, el de los cuerpos en su unión), consigue, antes que salir de sí, lograr que el gran Otro, la divinidad encarnada por Thálassa, se una con él y le ofrezca un escape trascendental.

La presencia de la Iglesia se siente con fuerza en gran parte de los trabajos de Acha. En su ópera prima el contrapunto entre imagen y sonido permite notar la asociación entre la figura de Cristo en su recorrido pasional y la del detenido-desaparecido, pero además se sugiere la complicidad de la Iglesia en el proceso de humillación y destrucción del Otro implicado en el plan sistemático de la dictadura. Como último ejemplo, en *San Michelín* el catolicismo practicante de la antropóloga Angélica, doble opuesta de Amarillo Apaza, y su asociación con la Virgen juegan un rol fundamental en la trama.

Estos desarrollos involucran un desfasaje sígnico que está muy bien representado en las películas de Acha: ya mencionamos la artificialidad de la puesta,¹⁰ cifra de la crisis en los regímenes de producción discursiva causada

¹⁰ De acuerdo con Severo Sarduy, la artificialización implica ironía e irrisión de la naturaleza, proceso de enmascaramiento, "envolvimiento sucesivo de una escritura por otra". Al respecto,

por el período de dictadura. Semejante creación se sustrae al principio de identidad;¹¹ el barroco se despliega como estética de la alteridad.

Conclusiones

Decíamos al comienzo que el Conquistador no ha cesado de vencer. Desarrollar, junto a Bolívar Echeverría y Gustavo Morello, al barroco como ethos histórico peculiar de la modernidad capitalista latinoamericana, parece guiarnos en pos de una confirmación de esa afirmación inicial: se trata de una forma de vida de la subalternidad, pero no de una subalternidad por completo derrotada y *encubierta*, sino de una que emplea las propias capas simbólico-materiales que han pretendido avasallarla como forma de develamiento de un tercer signo —lo propiamente americano—, donde prevalece el código del Conquistador, pero siempre carcomido por el subalterno.

Jorge Acha, entonces, no podría desprenderse del todo de lo que en él forma parte del Conquistador. De ahí el trabajo consciente con dobles opuestos y, a la vez, complementarios. Lo vimos en *Habeas Corpus* con torturador y torturado y en *San Michelín* con Angélica y Amarillo. Pero siempre debe prevalecer el elemento sometido: en su ópera prima, el ritmo se corresponde con los tiempos de la subjetividad del detenido-desaparecido, no con los de su guardia. En *San Michelín*, el espacio-tiempo vira según el influjo místico del indígena. Y todo funciona como la instauración de un artificio.

Acha plantea una indefinición: en *Mburucuyá*, Salcaghua, el líder de los yaruros, dice estar atrapado en el sueño de “Alexander olor a jabón” (Humboldt), es decir, haber sido envuelto por la ficción signica particular de la cosmovisión científica europea occidental. Pero en *Habeas Corpus*, el detenido-desaparecido repite una y otra vez (o intenta repetir) una frase del cuento “La escritura del dios” de Jorge Luis Borges: “Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños”, es el mantra de alguien que, sin embargo, intenta escapar del sueño —de la creación simbólica— de un otro amenazante.

¹¹ La identidad es irreconstruible, entelequia sustancialista; sólo se es en tanto se *deviene*.

Mucho quedaría por decirse. El barroco también supone un juego peculiar entre la luz y la oscuridad, una predominancia del signo alegórico y una cierta didáctica, de la que ya adelantamos algo al hacer referencia a la labor de los jesuitas, y que podríamos relacionar con la insistencia repetitiva y la simbología clara empleadas por Acha. Mencionemos, sí, para terminar, que el ethos barroco se manifiesta a nivel de la producción artística en la estética, pero también en las condiciones mismas de producción.

Bibliografía

- Acha, Jorge Luis (2012). *Escritos póstumos, Vol. 1*. Córdoba: Alción Editora.
- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Celeiro Rodríguez, José Luis (2015). "El cine, Acha y yo", en *Jorge Luis Acha*. Disponible en: <https://jorgeluisacha.wordpress.com/homenajes/> (Acceso: 30 de junio de 2017).
- Denegri, Andrés (2012). "Cine *underground*, cine clandestino, cine experimental: hacia una definición", en *Cibertronic, revista de artes mediáticas*, número. 8, Tres de Febrero: UNTREF. Disponible en: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota03/index.html (Acceso: 30 de junio de 2017).
- Echeverría, Bolívar (2002). "La clave barroca de la América Latina". Exposición en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Berlin. Disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf> (Acceso: 30 de junio de 2017).
- Faretta, Ángel (2015). "Caravaggio y el barroco", en *Aquilea Liberada. Revista sobre artes y pensamiento tradicional*. Disponible en: <http://www.aquilealiberada.com.ar/2015/02/23/caravaggio-y-el-barroco-por-angel-faretta/> (Acceso: 30 de junio de 2017).
- Morello, Gustavo (2006). "La teología jesuítica y el espíritu del barroco. Una lectura de *La modernidad de lo barroco*, de Bolívar Echeverría", en *Studia Politicæ*, número 8, Córdoba: Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Católica de Córdoba. Disponible en: <http://bibdigital.uccor.edu.ar/ojs/index.php/Prueba2/article/view/602> (Acceso: 30 de junio de 2017).
- Oubiña, David (2004). "Un cine subterráneo", en *Todavía*, número 7, Buenos Aires: OSDE. Disponible en: <http://www.revistatodavia.com.ar/> (Acceso: 30 de junio de 2017).

Pinkerton, Nick (2015). "Living in the present: an interview with Eugène Green", en *Reverse Shot*, Nueva York: Museum of the Moving Image. Disponible en:

http://reverseshot.org/interviews/entry/2026/eugene_green (Acceso: 30 de junio de 2017).

Russo, Eduardo A. (2017). "La espesura del otro: *Mburucuyá* y el barroco americano", en Gustavo Bernstein (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca. (Inédito al momento de remitir el texto).

Sarduy, Severo (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Scavino, Dardo (2014). "Barroco, por una semiología menor", en *Zama*, número 6, Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA. Disponible en:

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/1534/1458> (Acceso: 30 de junio de 2017).

Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

Simondon, Gilbert (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus.

Wasem, Marcos (2008). *Barroso y sublime. Poética para Perlongher*. Buenos Aires: Godot.

* Ezequiel Iván Duarte es licenciado en Comunicación Social con orientación en periodismo por la Universidad Nacional de La Plata, con una tesis sobre la presencia de la inmigración de países limítrofes en la película *Bolivia* de Adrián Caetano (en coautoría con Juan Manuel Lara). Es también becario de posgrado en el doctorado en Comunicación de la facultad de Periodismo y Comunicación Social de esta misma casa de altos estudios, con un proyecto sobre la construcción de la historia en la obra de Jorge Acha. Ejerce la crítica de cine en revistas web como las-pistas.com y lacuevadechouvet.com. E-mail: ezequieldriver8@gmail.com