



# UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

## FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

Trabajo de tesis realizado como requisito para optar al título de

### DOCTOR EN COMUNICACIÓN

**Título del trabajo:** Na(rra)ciones imaginarias: figuraciones de la historia en la obra de Jorge Acha

**Aspirante:** Lic. Ezequiel Iván Duarte

**Directora:** Lic. Prof. María Mónica Caballero

**Co-directora:** Dra. Paula Inés Porta

2019



## Índice

Agradecimientos (7)

Prefacio (9)

### LIMINARES (13)

Entre la experimentación y el cine de los 80 (15)

Una teoría del *underground* (23)

Postdictadura (30)

Un recorrido (31)

*Homo-Humus* (34)

*Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* (36)

*Blancos* (36)

*Standard* (38)

*Habeas Corpus* (40)

*San Michelín* (42)

### REPRESENTACIÓN, FIGURA (45)

Etimologías (47)

Representación (50)

Bergsonismo y periceanismo (53)

Whiteheadismo (58)

Una posible comunión entre Whitehead y Peirce (61)

Figuración (69)

### ESTÉTICA DEL SUEÑO (73)

Un ethos moderno y alternativo (75)

Luz y oscuridad (82)

Alegorías (93)

Montajes (102)

## ARQUITECTÓNICA DEL SUEÑO (111)

*Homo-Humus y Mburucuyá*: el desgarró original americano (113)

Conquista, invención, descubrimiento, colonización (113)

Círculo, línea recta, espiral (124)

Sueño (127)

Humboldt ecólogo/comunicólogo (137)

*Blancos*: la 'conquista del desierto' como prolongación de la(s) conquista(s) de América (151)

Literatura humboldtiana (152)

Metatextualidad (156)

Tensiones telúricas y cromáticas (164)

Geografías (170)

El océano nival (178)

*Standard*: la historia y la ruina (185)

El fantasma de la ciudad (188)

Los obreros (196)

El Pueblo (201)

La vida de las hormigas (206)

La madre del pueblo (208)

El llamado (216)

*Habeas Corpus*: la profundidad de las aguas (221)

El estatus del desaparecido (223)

Doble de Cristo (226)

Cuerpos (234)

La imaginación de la materia (238)

*San Michelin*: entrelazamiento desigual de cosmovisiones (255)

Inmigración (255)

Ciclicidad (259)

*Mythos/Logos* (263)

Viracochaísmo (265)

*El Evangelio según San Mateo (273)*

*De San Michelín a Samka-cancha (277)*

CODA (APERTURAS Y CIERRES, RESPIRACIÓN) (281)

Representacionalismo (286)

Arte y naturaleza (290)

Naturaleza/Cultura (293)

La estética (y la comunicología) como primera filosofía (299)

Bibliografía (307)



## **Agradecimientos**

A la Universidad Nacional de La Plata que, mediante la asignación por concurso de dos becas de posgrado, me ha permitido llevar adelante este proyecto. Para quien ama estudiar, la posibilidad de dedicarse a ello a tiempo completo no deja de sentirse como un privilegio.

A mamá, papá y a Martín.

A los doctores Ignacio Menciondo y Demián Canessa.

A mis directoras, Mónica Caballero y Paula Porta, por los consejos, la guía y el apoyo.

A Marcos Tabarozzi, por las devoluciones.

A todos los achólogos, con cuyos trabajos tengo una deuda insalvable, especialmente a Gustavo Bernstein y Jorge Sala.





## Prefacio

Ensayar una escritura crítica en torno a la expresión artística como despliegue de potencias imaginarias alrededor del núcleo mítico-ontológico de la americanidad —y de la argentinidad en ella inscripta— puede pecar de herejía sustancialista. Pero también es cierto que cada elemento de las historias particulares, como sea que las enmarquemos, forma figuras más o menos específicas, que van desplegándose y concretándose y, en consecuencia, construyen procesos y objetos específicos. Esa especificidad es la que aquí es nombrada como lo americano o como lo argentino. Se trata de un movimiento, y de un movimiento histórico.

El objetivo será indagar en la poética de los guiones *Homo-Humus*, *Blancos* y *San Michelín*, y de los largometrajes *Habeas Corpus*, *Standard* y *Mburucuyá*, cuadros de la naturaleza de Jorge Acha las figuraciones en torno a acontecimientos históricos nodulares de la Argentina y América, la elaboración de sentidos respecto al entramado en devenir de las naciones (trans)culturales y el rol que en ello juega la expresión de la experiencia del autor.

A este respecto, se ha optado por el formato ensayístico, no sólo por la tradicional centralidad del mismo en la producción de conocimiento en América Latina, sino también porque el abordaje de materiales sensibles merece el sacudirse de las estructuras más burocráticas de escritura.<sup>1</sup> En este sentido, el lector encontrará que las meditaciones teóricas son permanentemente ancladas en referencias al corpus. Una de las críticas que había recibido mi tesis de grado, *Los Otros. Un análisis de la inmigración desde países limítrofes en la película Bolivia de Adrián Caetano*, producida junto a Juan Manuel Lara, refería a la relativa desconexión entre las consideraciones teórico-metodológicas y el marco contextual respecto del análisis de la película *in se*. Por ello aquí he querido imbricar y contrapuntear con el análisis el desarrollo teórico y el despliegue de los textos-otros que dialogan con la obra achiana. No encontrará el lector, entonces, un discurso elaborado desde la especificidad del lenguaje audiovisual, con abundantes detalles técnicos, descripción de encuadres y planos, comparaciones de puesta de cámara en relación a tal o cual objeto, etc.

---

<sup>1</sup> Qué tanto éxito he conseguido quedará a consideración del lector.

El título de esta obra es *Na(rra)cciones imaginarias*. Estamos, entonces, en el terreno de la imagen (visual y sonora), de la memoria (en toda su creatividad) y de la historia (de los hechos y de las ideas). Escribe Gabriel Giorgi (2015):

Por lo tanto, la imagen —y por lo tanto, el universo de lo imaginal y la imaginación— no es ilusión, espejismo, sustituto o *ersatz* del cuerpo ausente; tampoco es lo que rememora la ausencia, lo que da testimonio del vacío dejado por un cuerpo, sino todo lo contrario: es un *modo de la memoria*, de la persistencia, incluso de la resistencia de la materia de los cuerpos a desaparecer. Es memoria no de lo que ya no está, sino, al contrario como indicación de lo que sigue estando, de lo que permanece, en otros registros de la percepción, entre nosotros (párr. 9).

Este punto de vista, veremos, es compatible con una ontología procesual-relacional y con la concepción peirceana del signo y de la semiosis.<sup>2</sup> Este sustrato será abordado sobre todo en el segundo capítulo, “Representación, figura”, donde trataremos de las compatibilidades e incompatibilidades entre las nociones de figuración y representación, en un recorrido que nos llevará de Eric Auerbach y Charles Sanders Peirce hasta la síntesis propuesta por Adrian Ivakhiv en sus estudios ecocríticos de cine. Volveremos sobre el asunto en el último capítulo, “Coda (aperturas y cierres, respiración)”, en este caso, y a partir de una reflexión de Acha, mediante la distinción entre representación en el sentido de Peirce y “representacionalismo” como concepción dualista y antropocéntrica.

En el primer capítulo, “Liminares”, ofreceremos un vistazo sobre la biografía y las obras aquí consideradas de Jorge Acha y su anclaje respecto del cine *underground* argentino, por lo que justicaremos su importancia y relevancia como artista de los márgenes. En el capítulo tres, “Estética del sueño”, se entrelazará los vínculos de la obra achiana con el ethos barroco de la modernidad latinoamericana. El apartado siguiente, “Arquitectónica del sueño”, es el más extenso: cada una de sus secciones aborda por

---

<sup>2</sup> El *pliegue* de lo imaginario (y, en consecuencia, de la imagen y de la imaginación) puede entenderse así como el medio del continuum que religa lo inteligible con lo sensible, lo ideal con lo material (no dualismo sino bifrontalidad). La imagen cinematográfica y la *figura* que rezuma del texto (del verbo) serían así dos casos de mediación ontológica (y semiótica): signo, cristal o, como ya dijimos, pliegue, figura. En consecuencia, la imagen expresa un quiasmo: lo inteligible y lo sensible, o lo ideal y lo material no son alteridades radicales sino *lados* de un mismo signo, pliegue, figura, etc.

separado cada una de las películas y guiones (con excepción del film *Mburucuyá* y de su guion *Homo-Humus*, que son tratados en conjunto). El lector notará ciertas continuidades e inquietudes que emergen de la propia producción achiana: la figura de Alexander von Humboldt, con una ciencia y una estética particular, se extiende hacia *Moby-Dick*, la novela de Herman Melville y, en consecuencia, a una forma de comprender las relaciones entre otredades (animales —incluyendo humanas—, vegetales, minerales).

Desde el título, entonces, hablamos de lo imaginario, de lo imaginal, de la imagen (no sólo cinematográfica) en relación con la narración (imposibilidad de no comunicar=imposibilidad de no *contar*) y con la nación. Hemos decidido, sin embargo, no dedicar un apartado específico a esta última noción (como sí hicimos con *figura* en tanto avatar de *imagen*) sino desplegar sus múltiples implicaciones a lo largo del trabajo, siempre respecto de otras ideas centrales para comprender la(s) nación(es) en América Latina, con notoriedad el concepto de *conquista(s)* (geográficas, corporales, simbólicas).

Antes de concluir, dos aclaraciones finales. En primer lugar, se empleará aquí en la enunciación, en general, la primera persona del plural. Pero no se trata, o al menos no intenta ser, un plural mayestático, sino uno que incluya al lector en las cavilaciones que se desarrollan. Por ello, en alguna ocasión, podrá aparecer una primera persona del singular, para marcar esa diferencia entre inclusión/no-inclusión.

En segundo lugar, la obra achiana aquí abordada comparte una fuerte inquietud por la figuración de los pueblos originarios de América. El lector notará que se utiliza indistintamente los términos ‘indígena’ e ‘indio’. Este último uso, sin dudas perteneciente al lenguaje común pero ‘académicamente impreciso’, puede por esa razón llamar la atención de manera negativa. No voy a escudarme en las presuntas libertades del registro ensayístico para justificar su uso. Sí en la autoridad: ahí tenemos *Indios, ejército y frontera* de David Viñas; las referencias al “perspectivismo amerindio” o a que “en Brasil, todo el mundo es indio, excepto quien no lo es”, del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2013); también, a la escritora y activista sioux de principios del siglo XX, Zitkála-Šá, y sus libros *Old Indian Legends* y *American Indian Stories*. Son sólo tres ejemplos posibles. Quiero decir, el término ‘indio’, hijo de una equivocación (el haber creído que el ‘Nuevo Continente’ era una región asiática) ha sido reapropiado tanto por la intelectualidad blanca de izquierda como por la propia intelectualidad aborigen, como un gesto anti-eufemístico

que da cuenta del sedimento histórico que ha ido configurando las identidades indígenas desde la pre-americanidad hasta la creación de América y sus diversos seres (por empezar, su ser-asiático).

En definitiva, es quizás éste un ensayo anticuado. Los estudios sobre cine modernos parecen haber dejado algo de lado la hermenéutica para enfocarse en los análisis de audiencias y de industrias culturales. Además, la perspectiva moderna que asocia director con autor va dejando lugar a miradas que dan cuenta del carácter colectivo de la realización en artes audiovisuales. Así, los actores o *performers*, los sonidistas o los directores de fotografía también merecerían ser considerados como autores.

Del primer pecado, seremos irremediablemente culpables. En el segundo caso, a nuestro favor, debemos decir que no sólo trabajamos con los tres largometrajes que Jorge Acha filmó, sino también con tres de sus guiones de cine, y la labor del escritor sigue siendo bastante solitaria. Es cierto que aún en ese caso, los editores pueden jugar un rol de co-autoría (lo mismo que las directoras de tesis para un trabajo como el nuestro). Aquí cobra preponderancia la figura de Gustavo Bernstein, alumno, asistente de dirección, prologuista y encargado de la recuperación y edición de la obra de Jorge Acha. Su nombre y su trabajo aparecen referidos con frecuencia en estas páginas. Pero la figura de Acha como artista es lo suficientemente fuerte como para ameritar un recorte focalizado en su persona: su visión (su imaginario) y el modo de producción artesanal (aunque colaborativo) de sus films, así como también el hecho de haber sido un pintor muy destacado, parecen justificar nuestra mirada.

# LIMINARES



## **Entre la experimentación y el cine de los 80**

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 filmica 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. Aún cuando evidencie el desgarramiento primario de la cópula cultural. Hay siempre una salida: comprender con la piel: es lo que hará el botánico Aimé Bonpland al yacer con la india Nunú, 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—, 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 un Otro.

Jorge Luis Acha nació en Miramar el 10 de noviembre de 1946. Fue, ante todo, dibujante y pintor, y ejerció la enseñanza de esas artes. Desde la década del 60 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, tres de los cuales nos ocupan aquí.

Tenemos entonces una primera coordenada: el cine de la inmediata postdictadura, el cine argentino de los 80. Escribe Lautaro García Candela:

Los ochenta como un componente transhistórico más que una marca de época. No hay progreso en la historia, sino una serie de cortes, idas y vueltas que no tiene sentido evaluar moralmente. No hay que dar el paso equivocado y soltar (repetiendo) la extendida categorización: los ochenta son un páramo. No hay que pensar la época como un retroceso, como si la historia, como si el cine, fueran lineales y avanzaran derecho hacia no sabemos qué (o sí sabemos, su muerte). Los ochenta entonces sí

fueron un avance, pero de los valores más conservadores y simplistas, de los pocos riesgos estéticos, contra los otros valores, los de la fuga, el riesgo, la forma. Así son las épocas, siempre estrujadas entre varios valores en pugna. En estas pugnas nos encontramos hoy (2016: párr. 27).

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 80— en 1986. *Standard* es de 1989. *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, de 1996. Todos sus guiones, incluidos los que aquí nos competen —*Homo-Humus*, *Blancos* y *San Michelin*— fueron escritos en los 90. Es difícil fechar el nacimiento del Nuevo Cine Argentino (NCA) de los 90, 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. Además, es el año del estreno de *Buenos Aires Viceversa* de Alejandro Agresti, película que ya sugería al NCA, cuya autoría corresponde a uno de los directores innovadores del cine de los 80; y del estreno de *Labios de churrasco*, de Raúl Perrone, caracterizado por Nicolás Prividera (2014), al igual que Rejtman, como uno de los “hermanos mayores” del NCA.

Ese NCA se desarrolló en clara oposición al cine predominante en los 80: el acercamiento neorrealista 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.

Pero, ¿cuál era la textura mayor que caracterizaba al mundo de la cultura en la década del 80 y en su pasaje hacia la década del 90? El cine dialoga con la esfera envolvente de la intelectualidad. Carlos Gazzera (2007) sugiere que “los años 1980 pueden pensarse desde la narrativa argentina como los años de la ‘restauración polémica’” (1): la polémica Heker-Cortázar y la polémica Gregorich-Bayer acerca de los escritores que se quedaron y los que se fueron al exilio en dictadura; la polémica *Flores robadas en los*



*jardines de Quilmes-Respiración Artificial*, que era, a su vez, una polémica entre el éxito comercial y el impacto subterráneo; la polémica Alcalde-Perlongher en la revista *Sitio* respecto de la guerra de Malvinas. La imbricación entre el mundo de las letras y el de la política era fuerte. Gazzera caracteriza a esta fase del campo intelectual, dominante en el primer lustro luego de la vuelta de la democracia, como la clausura tardía de los años 70: “hablar de política es casi lo mismo que hablar de literatura y hablar de literatura es equiparable a hablar de política” (3).

Hacia la década del 90, una serie de cambios modificará la preponderancia polémica del campo intelectual. Gazzera señala la aparición de una nueva generación de escritores como el primer elemento de ruptura. Luego, el “recambio” en las universidades y en la crítica de los suplementos culturales de los periódicos. Finalmente, una nueva red de relaciones en la industria cultural nacional: “la Argentina había sufrido el vaciamiento de sus bibliotecas. Miles de familias de clase media, una de las clases medias más significativas de América Latina, había quemado, enterrado, destrozado sus bibliotecas temiendo las requisas de los Grupos de Tareas y entonces necesitaba restaurar esos espacios mutilados” (6). Y junto a las reediciones, de esta forma, aparecieron las nuevas voces (diversificación del mundo editorial) y nuevas inquietudes.

En este contexto, la labor de Jorge Acha cae en un lugar único respecto de la esfera cinematográfica. En principio, sus preocupaciones son las mismas que las de buena parte de los cineastas (e intelectuales) de los 80: 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. La referencia a su admirado Leonardo Favio también merece resaltarse: comparten una sensibilidad por los cuerpos del morochaje en sus contactos íntimos, en sus sufrimientos carnales y en sus mitos.

Al mismo tiempo, pueden trazarse líneas conectoras en el aspecto 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* reaparecen en *Lux Taal* de Claudio Caldini (2006-2009).

A nivel latinoamericano, podemos emparentarlo con el brasileño Glauber Rocha<sup>3</sup> y con el chileno Raúl Ruiz. Con el primero, por la combinación de vanguardismo formal e interés por la cultura popular<sup>4</sup>; con el segundo, por encarnar el ethos barroco característico del desarrollo de la modernidad en América Latina (volveré sobre este punto en “Estética del sueño”). También con el venezolano Diego Rísquez —principal representante de la corriente experimental de su país—, quien entre 1981 y 1988 dio a conocer una estilizada trilogía sobre la construcción de América que incluye la estadía de Humboldt y Bonpland en la cuenca del Orinoco, retratada por Acha en *Mburucuyá* y *Homo-Humus*.

Y si buscamos filiaciones a nivel global, el nombre de Serguéi Parajánov es ineludible: la composición en tableau, el empleo de alegorías, el homoerotismo, la atención al detalle en la hechura de las imágenes, y las temáticas que remiten a un pasado con elementos míticos y rituales son algunas de las conexiones que pueden establecerse entre el director soviético y el argentino. Asimismo, Gustavo Bernstein —editor y prologuista de la obra escrita de Acha y antiguo alumno de dibujo y asistente de dirección— ha creído ver puntos de contacto con Robert Bresson. Diría, por mi parte, que el principal vínculo con el

---

<sup>3</sup> Filiación señalada por Eduardo Russo (2017) que nada tiene que ver, al igual que en los casos de Ruiz y Parajánov, con un intento de equivaler relevancias mundiales de los directores. Acha es un ‘autor menor’ y allí yace su interés: su posición subordinada, que orada desde abajo la estructura de símbolos que realiza la americanidad, debe ser vista como uno de los valores de una producción constituida desde los márgenes. Sería más temerario negarle a Acha cualquier filiación como cineasta, como si fuera posible producir por fuera de los tejidos de significación.

<sup>4</sup> 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*.

maestro francés pasa por el carácter háptico de ambas obras: son cines de la superficie, del plano detalle, del roce, características que, en el caso de Acha, se extienden también a sus trabajos escritos.<sup>5</sup>

Pero ahondemos un poco más en las implicancias genealógicas dentro del cine nacional. Respecto del cine *underground* de fines de los 60-principios de los 70 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).

---

<sup>5</sup> Roger Koza (2018) señala que el bressonismo achiano se halla en la atención puesta en el diseño sonoro: “El segundo elemento determinante de esta poética de la austeridad radica en un concepto sonoro expansivo y barroco mediante el cual el plano visual es relevado por el plano sonoro. En esto Acha es bressoniano, más allá de que su cine desconoce la circunspección del maestro francés” (párr. 10).

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, ya sea por estar rodadas en un formato no comercial (8 y 16 milímetros). 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).

Para clarificar aún más esta tipología podemos recurrir al esquema planteado por Paula Wolkowicz (2014). Según ella, el cine *underground* argentino abarcaría, por un lado, al cine experimental, de cortometraje, realizado mayormente en 8 milímetros por artistas provenientes por lo general de las artes plásticas —y donde nosotros podríamos incluir al primer Acha, al pintor y dibujante de los cortometrajes en Miramar, aunque la crítica delimite lo *under* a los grandes centros urbanos—; y por otra parte, lo que la autora define como “cine contestatario” (lo *underground* en la explicación de Oubiña), que abarcaría una serie muy limitada de largometrajes en 16 milímetros realizados por directores provenientes del campo publicitario y que iniciaría, como dice Oubiña, con *The Players vs. Ángeles Caídos* (1969) y, agregamos aquí, con *Tiro de Gracia* (Ricardo Becher, 1969), para finalizar con *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1978). Es este formato de 16 milímetros y una atención más fuerte a la narración enrarecida la que define los tres largos con los que Acha cierra su filmografía a partir de los ochentas.

Como antecedentes del cine experimental argentino, Wolkowicz señala a los directores del New American Cinema (fines de los 50, aproximadamente) y a los europeos de comienzos del siglo XX (piénsese en los dadaístas y surrealistas, por ejemplo). De acuerdo con el cineasta experimental y teórico Silvestre Byrón (2010b), fue uno de los máximos referentes del New American Cinema, Jonas Mekas, quien, en un congreso del IV Festival de Mar del Plata en 1962, “introdujo la idea de una imagen filmica inédita en nuestro medio” (párr. 7). Al año siguiente, con 17 años de edad, Acha filmaba sus primeros cortos, escenas documentales de la vida en Miramar, a los que seguirían en el siguiente año algunas ficciones donde ya se intuyen preocupaciones políticas, como en *La estrella de David* (1963) donde un grupo de jóvenes nazis acorralan a un judío en la playa. Tras un breve enfrentamiento a cuchillo (con alguna reminiscencia gauchesca), la víctima se derrumba en las aguas del océano —presencia ineludible en toda su obra—. Un conjunto de estrellas de David dibujadas cierran la película, dándole un toque menos convencional. Ese mismo año filma *Emboscada*, donde la persecución es otra vez eje central, como lo será seis años después, cuando filme su cortometraje más conocido, *Impasse*, ya en 16 milímetros. En 1964 realiza *No se culpe a nadie*, donde se anticipa la impronta fuertemente alegórica de los largometrajes de madurez: un joven que vuelve de bañarse en el mar intenta ponerse una remera de la selección argentina, pero esta lo asfixia junto al crucifijo que lleva en el cuello.

¿Son experimentales<sup>6</sup> estos primeros cortos de Acha? ¿Se alejan lo suficiente de lo convencional<sup>7</sup> para merecer esa etiqueta? En caso afirmativo no sólo estaríamos ante un pionero de esta corriente en la Argentina, sino ante alguien externo al centro intelectual y cultural del país, la ciudad de Buenos Aires, si bien es cierto que sus largometrajes fueron ya realizados en Capital.

---

<sup>6</sup> Andrés Denegri (2012) intenta delimitar los campos del “cine clandestino”, del “cine *underground*” y del “cine experimental”, aunque admite y afirma los profundos solapamientos que se dan entre estas tres categorías. Según el autor, la diferencia fundamental entre las tres variantes se da por su terreno político: el clandestino ataca al modelo social desde lo político, el *underground* confronta con la moral represiva del campo social, mientras que la batalla del experimental se daría en el ámbito de la estética. Es claro entonces que un film, por ejemplo, puede ser simultáneamente *underground* y experimental, apelar al campo popular desde la pequeña producción comunitaria por fuera de las entidades hegemónicas de producción y reflexionar sobre su propia expresividad desde las inquietudes individuales del autor.

<sup>7</sup> Por convencional deberíamos entender al Modo de Representación Institucional (MRI) tal como lo define Silvestre Byrón en la sección siguiente, “Una teoría del *underground*”.

Hay indicios: los trucos de edición de *Juan y Pedro* (1964), el propio formato de 8 milímetros, la ausencia de banda sonora sincrónica (los cortos fueron musicalizados por Guillermo Silveira en época más reciente). Pero el Acha cortometrajista siempre pareció alejado del cine estructural y más cercano a la narración y al ensayo, incluso, en un principio, al documental —con cualidades, en este último caso, no disímiles de las de las filmaciones de Narcisa Hirsch en la Patagonia—. Más cerca de un Mekas que de un Michael Snow, podría decirse.

Si volvemos a la relación de Wolkowicz, hacia mediados de los setentas se formó el Grupo Cine Experimental Argentino en el Instituto Goethe, integrado por Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Juan Villola, Horacio Vallereggio, Juan José Mugni y Adrián Tubio. Curiosamente, Villola reaparecerá como actor en *Standard*, segundo largometraje de Acha.

La autora refiere a las investigaciones de Mónica Carballas, quien establece que “en algunos cortos experimentales se puede observar un reflejo de lo real aunque sin la implicación de un posicionamiento político manifiesto.” Los ejemplos incluyen *Experiencia 77: mimetismo* (Marie-Louise Alemann) “en el cual un personaje con un traje camuflado y unos prismáticos se oculta detrás de una gran mata de vegetación mientras que en la banda de sonido se escucha el ruido del tránsito urbano y el fuerte sonido de las sirenas de emergencia”; *To be continued* (Juan Villola, 1979), que indaga sobre si vale la pena vivir la vida; y *A través de las ruinas* (Claudio Caldini, 1982) con referencias elípticas a la guerra de Malvinas. Carballas afirma que el vínculo que estas producciones proponen con lo real “está tamizado por una impronta emocional o sensorial (...) Para los cineastas contestatarios, en cambio, los textos filmicos debían evitar cualquier tipo de identificación emotiva y apelar al aspecto más racional del espectador.” (Wolkowicz, 2014: 12-13)

Es cierto, como veremos más adelante, que el montaje achiano es fuertemente racional, pero la potencia metonímica y alegórica de sus películas de madurez trabaja indudablemente a nivel de los afectos. ¿Cómo entender, si no, la experiencia subjetiva del detenido-desaparecido en *Habeas Corpus* (1986)? ¿Cómo entender la profunda escisión espiritual de Alexander von Humboldt en *Mburucuyá* (1996)? La atención a los detalles de las cosas incluso sugiere, como en muchas obras experimentales, una forma de panexperencialismo. Wolkowicz explica que, en el cine contestatario, “el montaje (...)

aparecía en primer plano, manifestando su carácter fragmentario y disruptivo; las secuencias y las escenas no estaban regidas por una relación causal sino que tenían una lógica propia (que podía ser alegórica, paródica, o podía carecer de lógica)” (9).

### **Una teoría del *underground***

El ya mencionado Silvestre Byrón (2010a) ha elaborado todo un pensamiento genealógico respecto del *underground* y sus “orígenes míticos”. Estos estarían entre los cuáqueros norteamericanos y el fourierismo francés. No podemos evitar pensar en el influjo del cine experimental estadounidense desde el período entreguerras y, sobre todo, a partir de la obra de Maya Deren en los años cuarenta; y en la influencia de las vanguardias europeas, que tuvieron a Francia como su centro.<sup>8</sup>

Byrón señala que, en Inglaterra, los cuáqueros se agrupan en torno al pastor laico George Fox hacia 1648, quien editaba un periódico “donde se expone un originario principio de opcionalidad política y religiosa” (párr. 2). El movimiento se extiende hacia Nueva Jersey y llega a América del Norte. Tiempo después, en 1682, William Penn funda la ciudad cuáquera de Filadelfia en Pennsylvania. Se trata de una agrupación surgida en clara diferenciación respecto de las disputas oficiales por el poder estatal en el viejo terruño.

De forma equivalente, los socialistas utópicos Robert Owen y Charles Fourier, a principios del siglo XIX, “impulsan una contestación pragmática y política al oficialismo de las sociedades nacionales consolidadas por estructuras de dominación estratificadas socialmente por el clasismo, con instituciones burocráticamente organizadas y justificadas ideológicamente por el liberalismo” (párr. 4). Byrón distingue al opositor Owen del opcional Fourier.

Este énfasis en la opcionalidad por sobre el oficialismo y la oposición, que el autor relaciona con los genes del *underground*, está en directa relación con su teoría estética. Siguiendo a Noël Burch, distingue en primer lugar un Modo de Representación Institucional (MRI) clásico, que constituye un “primer cine”, definido por la obra de DW

---

<sup>8</sup> Aún más: P. Adams Sitney (2008) ha teorizado sobre la influencia del pensamiento de Ralph Waldo Emerson en el cine experimental de los Estados Unidos. Ahora bien, de acuerdo con un artículo de Frederick B. Tolles (1938), al ser indagado en una ocasión acerca de su adscripción religiosa, Emerson respondió “I am more than a Quaker than anything else” (“Soy más cuáquero que otra cosa”). Podemos notar, así, un atisbo de continuidad o complementariedad entre las teorizaciones de Adams Sitney y de Byrón.

Griffith; y un MRI moderno, que instituye un “segundo cine” a partir de las producciones de Orson Welles. El MRI clásico es el del sistema de estrellas y estudios, un cine narrativo, de entretenimiento, comercial. El MRI moderno configura al cine de autor, esteticista, reflexivo, llamado a veces cine arte. Ambos constituyen, según Byrón, el “oficialismo de la imagen”. En la Argentina, su institucionalización es ubicada con la sanción del decreto ley 62/57 “de fomento al cine como ‘industria, comercio, arte y medio de difusión y educación’”, que estatuyó al Instituto Nacional de Cinematografía, al Centro Experimental Cinematográfico y al fomento del cortometraje.

Dos colaboradores de la revista Cine Crítica (1960-61), [José Agustín] Mahieu y Roberto V. Raschella previeron entonces el espacio del corto y el experimentalismo en los ejes de la estructura de dominación, el oficialismo propiamente dicho. Para estos autores contaba el cortometrajismo, no el rubro experimental. Lo experimental como atributo del corto metraje; no como un cine en sí. A juicio de Mahieu, ante la crisis [en la producción cinematográfica nacional], una nueva generación de cineastas tuvo que indagar sus móviles y concepciones, sus medios artísticos y técnicos en un proceso de clarificación y formación que se hizo en una categoría, el cortometrajismo, marco usual del documental, lo pedagógico y lo informativo (Byrón, 2010b: párr. 5).

Ahora bien, al MRI habría que añadir un “tercer cine”: el “cine político, de indagación y de denuncia”, la “oposición” al oficialismo de la imagen. Quizás, de forma más apropiada, deberíamos designarlo como cine militante. Byrón sitúa su surgimiento con el manifiesto de trece puntos “Hacia el Tercer Cine” de 1969. Lo fílmico es visto como “instrumento político, revolucionario, liberando al bloque latinoamericano del neocolonialismo.” Se buscó la “destrucción de las ficciones” y la “construcción de la realidad rescatando la verdad. Testimoniar la actualidad operando sobre ella.” El rubro experimental fue abordado en tanto búsqueda de “una teoría y una crítica cinematográfica ‘nuestras’” (párr. 6)

¿Por qué el autor coloca a este tercer cine en el ámbito del MRI y no por fuera de él? Byrón señala “la naturalidad con la cual el primer y segundo cine asimilaron al tercero



neutralizando sus sistemas representacionales y sus enunciados convirtiendo lo político en un género y en un producto de consumo” (párr. 9), crítica que va en la misma línea a la esbozada por Cozarinsky.

¿Existe, entonces, una opcionalidad al MRI? El director de *Campos bañados de azul* (1971) considera que desde Maya Deren con *Redes en el atardecer* (*Meshes of the afternoon*, 1943, realizada junto a Alexander Hammid) hay un sistema representacional no institucionalizado: el Modo de Representación Opcional (MRO), que funda un “cuarto cine”. “El experimentalismo, el video-arte, lo porno, la tesis, integran esa modalidad; lo ‘underground’ en tanto espacio incondicionado —‘opcionalidad’ contrastada al oficialismo y la oposición de la imagen— donde la libertad es ‘condición de condiciones’. O donde la imagen está ‘en trance’, sin destino prefijado siendo objeto de interés en sí misma.”

La referencia a Deren y no, digamos, a los experimentalistas europeos de principios de siglo, es muy dicente. La cineasta ucraniana-estadounidense fue pionera en viajar y presentar sus propias películas antes de cada función, un nomadismo que reencontramos en los cineastas experimentales argentinos. También podemos establecer una conexión con Jorge Acha: ambos emplearon la cámara Bollex de 16 milímetros y la estructura espiralada de *Redes en el atardecer* recuerda a la de los largometrajes del miramarenses, sobre todo *Habeas Corpus*. Deren fue, en definitiva, una iniciadora en el arte de la producción autónoma y marginal que caracteriza al MRO.

Pero Byrón incurre en un malentendido frecuente respecto de la idea de narración, y esto nos importa sobremanera desde el título mismo de este trabajo. Describe al MRO como “vanguardia integradora: cine y literatura ‘beatnik’, cine y Living Theatre, cine y nihilismo ideológico; el ‘underground’, —la subterrneidad, lo clandestino— como una actitud de **rechazo al cine narrativo** y a los imperativos de la industria filmica” (párr. 7, énfasis en negrita mío).

Sobre este malentendido se asienta toda una teoría y una producción artística, por lo que no podemos negar su productividad. Sí me atrevo a señalar la imprecisión de la caracterización. Es, digamos, un lugar común del cine experimental el rechazo a lo narrativo en la búsqueda de un cine sensorial, plástico antes que literario. Pero es una idea que parte de un concepto demasiado estrecho de narración. El propio Byrón ha adaptado

obras de la literatura manteniendo una estructura narrativa enrarecida —sin la división clara en introducción, nudo y desenlace— pero narrativa al fin.

A partir de las concepciones de Jacques Aumont, Mario Alberto Guzmán Cerdio concibe a la narración “como una serie de transformaciones entre una forma inicial y una final” (2014: 7). En este sentido, aún el film más abstracto podría considerarse narrativo. También el film más ensayístico. Aumont distingue

dos elementos del dispositivo cinematográfico que explican el encuentro entre cine y narración. El primero tiene que ver con *la imagen movimiento*: dado que el análisis estructural literario pone en evidencia que toda historia puede reducirse a un proceso que va de un estado inicial a un estado terminal, y además, que éste puede ser esquematizado a partir de una serie de transformaciones encadenadas, encontramos que la imagen cinematográfica al estar inscrita simultáneamente en un proceso de duración y permanente transformación, ofrece indirectamente a la narración herramientas para su desenvolvimiento. Ya decía Eisenstein que era “esa cualidad de representar desarrollos en el tiempo, ese carácter de lo que es sucesivo, [lo que] hermanaría a la literatura y el cine” (Guzmán Cerdio, 2014: 9).

Gustavo Bernstein ha caracterizado al cine de Jorge Acha como más bien ensayístico antes que narrativo. Pues bien, sostengo aquí que se trata de un ensayismo narrativo, o de un narrativismo crítico. Los tres largometrajes de Acha cuentan historias. Son formas absolutamente modernas, por supuesto. *Standard* parece no ir a ninguna parte, preocupada más en alegorizar que en narrar. Pero su movimiento interno, el desplazamiento de sus sujetos y objetos, aún cuando giren sobre sí mismos, implican narración. La imagen móvil es figurativa: “Si todo objeto es un discurso y por lo tanto transmite y ‘cuenta’ —incluso antes de su reproducción— los valores que él representa, el solo hecho de representarlo implica la transmisión de sus datos relativos, al igual que la intención de decir algo respecto a ese objeto. En este sentido, Aumont concluye que ‘toda figuración, toda representación conduce a la narración’” (Guzmán Cerdio, 2014: 10). La cosa es aún más clara en sus guiones, donde la forma narrativa es más clásica que en las películas.

No diría, de todos modos, que todo objeto es un discurso. Es una definición inexacta. Todo objeto implica un exceso, una exterioridad respecto del discurso. Por eso la noción de figura es tan importante: la figura está siempre en relación, en proceso desde y hacia otras figuras en múltiples direcciones, tiene implicaciones somáticas, no sólo discursivas. Pero hablaremos más de ello en el siguiente capítulo.

Volvamos a la tipología de Byrón. Teníamos, del lado de la industria, el MRI, con un primer cine consumista y pasatista, un segundo cine individualista y esteticista (ambos conformando el oficialismo), y un tercer cine de oposición, “declarante y combativo, salvando lo testimonial.” Estos tres cines integraron, según el autor, “un sistema de explotación comercial de base capitalista”, debieron accionar en un marco institucional (créditos, subsidios, calificación del ente cinematográfico estatal) y fueron acogidos en el circuito de festivales del Primer Mundo. Además, oficialismo y oposición buscaron regular y controlar al experimentalismo.

El MRO, por otra parte, “se sustenta en los ejes del sentimiento de solidaridad y las relaciones primarias.”

Tanto el MRI al servicio de una situación (perenne) de masas como sus imágenes diegéticas, por un requerimiento de la educación funcional, exige nivelar por la medianía. En promedio de promedios o en una media de lo que ya es una media. Generalizando, **estandardizando**. Este cuadro es, justamente, el que —por su bajo coeficiente de humanidad— concluye por expulsar a quienes cuestionan su condición de personas socializadas-aculturizadas por el proceso de masificación. A quienes, por una elección o un proyecto existencial, evaden —tras criticarla— la mentalidad de masas. Y finalmente, estas mismas personas quiebran su situación (perenne) de masas. Este es (...) el origen de lo “underground” (Byrón, 2010b: párr. 28, énfasis en negrita mío).

Es el estándar cultural del ‘ser nacional’ lo que problematiza *Standard*: todas las imágenes que a lo largo de la historia se han interconectado para configurar un relato de la argentinidad son parodiadas, sometidas a una irrisión bufonesca (de)constructora, abismadas mediante la generación de una rítmica particular en el montaje y la repetición.

De acuerdo con Adrián Cangi, “el experimentalismo reivindica un modo opcional perceptivo, más proclive a una molecularización gaseosa de la percepción, que reclama una aprehensión afectiva como lógica de la sensación” (2013: 7). En este modo opcional, el ritmo narrativo se vuelve decisivo como expresión de singularidad. La cosa audiovisual remite a un “ritmo sensorial, un bloque de movimiento-duración, un estado singular de la percepción” (5) caracterizada por la multiplicidad temporal. Existe también un estándar de duración del plano, de movimiento dentro de él y de violencia del corte. El experimentalismo, por disminución o por incremento, desafía ese estándar. “Un ritmo es un enlace sensible, un canal existencial, un gesto nervioso, una génesis de la forma. El ritmo, así entendido, no es una cadencia ni una medida de tiempo. Como reclama Hirsch, para la forma experimental, el ritmo es una articulación del tiempo implicado en la obra. El tiempo implicado no es una extensión temporal ni una duración continua sino, como hemos dicho, una tensión de duración” (3).

La cosa audiovisual pasa a ser, así, “una afección del cuerpo por la cual la potencia de acción de éste es aumentada o disminuida. Un modo de experimentación es el agotamiento del poder de dominio y el triunfo de la voluntad de expresión a través de un compuesto de potencia en el que se despliega un ritmo configurante” (5).

El ritmo es intrínseco a los movimientos de apertura y cierre de la naturaleza, exaltados en el lirismo de la expresión. Pero en el experimental pierden su organicidad, o, más precisamente, se evidencia claramente la pérdida de organicidad disimulada en las formas clásicas. El ritmo ya no se ajusta a variables ambientales, sino que profundiza en la naturaleza como trama en la que está inserto lo humano, no como mera exterioridad hilemórfica, sino como parte constituyente y creativa, forma informándose, no idea actante en una materialidad.

José Antonio Pérez Bowie (2011) recuerda la propuesta de Jean-François Lyotard por un *acinema*, un cine pirotécnico, exaltado, que derroche energía y luche contra la normalización libidinal que implica la admisión exclusiva de lo aceptable, lo medido, lo orgánico.

Tanto el cine del MRO como el del MRI moderno y, por extensión, deberíamos creer, al menos una parte del cine militante, quedarían hermanados bajo la categoría de “cine lírico”, un cine marginal, cuestionador de los modelos del cine comercial mayoritario,

donde la narración clásica y la búsqueda de mimesis son puestas en crisis.<sup>9</sup> Sin embargo, Pérez Bowie no niega la profunda heterogeneidad hacia adentro de ese cine lírico, cuyo origen remonta a las vanguardias históricas ante la crisis del racionalismo, y que es transversal a todas las artes.

Sin embargo, algunas características atribuidas por el autor al cine lírico parecen excluir a la producción achiana. Una de sus referencias es la concepción de mensaje autorreferencial del lingüista Roman Jakobson. En este tipo de mensaje, las palabras no remiten a ninguna situación anterior y exterior al acto de habla. Y el cine de Acha no es una mónada cerrada, es un movimiento figural: no hay adentro y afuera claramente delimitados, remite a la Historia, se alimenta de ella y la re-narra, la re-figura. Es en pleno comunicológico.

El problema radica en el hilemorfismo sostenido por Jakobson y que arrastra el análisis de Pérez Bowie: “primacía de la forma sobre el contenido” (2). Lo mismo ocurre con las concepciones de los formalistas rusos. Víktor Shklovski, nos dice el autor, diferencia cine de prosa de cine de poesía. En este último, los rasgos formales son más importantes que los semánticos. Yuri Tyniánov, a su vez, distingue cine poético de cine narrativo: en el primero, el argumento pesa más que la trama, es decir, la disposición de los materiales de la historia es más importante que el contenido de la historia que se transmite. Cuando es, en realidad, esa disposición la que configura el contenido. Nuestra posición onto-filosófica debe ser clara al respecto: no podemos pensar, en relación a la obra de arte, en un esquema donde un ideal —la forma— viene de manera exterior a modificar la materia bruta. Por el contrario, en los materiales de la naturaleza debemos ver ya una potencia formal intrínseca y, en el caso de la obra de arte, un movimiento figural entre artista y material que implica una guía mutua.

---

<sup>9</sup> Soy consciente de que la clasificación de Byrón es generosa para aquello que cae bajo el paraguas de lo *underground*, pero que es un tanto despreciativa con los integrantes del MRI. Es por ello que se vuelve pertinente aclarar que el *valor* de una obra cinematográfica no depende de su potencial posicionamiento en una u otra categoría (ser abrazada por la hegemonía de los festivales, por ejemplo, no es *culpa* de ninguna película —y sería ridículo definir a los festivales por una supuesta participación en el Mal—; ni pueden generalizarse los criterios de selección y búsqueda de productoras y de los mismos festivales de cine). Se trata aquí, solamente, de exponer un cuadro que nos permita entender el posicionamiento del cine de Jorge Acha y, en consecuencia, los probables solapamientos sugeridos en la nota al pie número cuatro de este capítulo.

## Postdictadura

Ni representante clásico del cine de los 80 ni inspirador de la Generación del 90, ¿cómo funciona el discurso achiano en el contexto de postdictadura? Porque la democracia recuperada en los 80 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 90 (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. 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;<sup>10</sup> toda la obra achiana aquí seleccionada funciona como pensamiento material acerca de “la ficcionalidad de lo dado”, donde lo dado no es “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; un medio eternamente rasgado, tironeado pero donde la restitución y la comunión en la diferencia aún son posibles. Lo dado es también la expresión artística, su insuficiencia en la comunicación con el mundo, insuficiencia que el autor postula y que me gustaría discutir.

Acha es, quizás, en cierto sentido, optimista. O más bien, lúcido. Porque no se entrega a la parálisis de la negatividad. Y aún 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’ (oxímoron mediante que intentaré explicar en otro capítulo) materializada en *Standard*—. Hay en él la búsqueda de una viabilidad, de una comprensión *inmediata*, sensitiva, no mediada por el lenguaje simbólico.<sup>11</sup> La paradoja, por supuesto, es que lo hace por medio de la creación de obras de arte, como si admitiera o se

---

<sup>10</sup> Cabe otra posibilidad: que se trate del poder de la imaginación, y aún más, del componente imaginativo de la memoria. Desarrollaré este punto a su debido momento.

<sup>11</sup> Habrá que indagar en las consecuencias geocomunicológicas de esta posición, a nivel de una teoría afectiva no antropocéntrica de la naturaleza (naturaleza siempre con minúsculas).

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.

### **Un recorrido**

Raúl Ruiz (2000) propone una distinción fundamental en la historia del cine, una dicotomía que se halla en los propios orígenes del séptimo arte a finales del siglo XIX. Por un lado, los hermanos Lumière. Por otro, Georges Méliès. Los primeros, representantes del naturalismo, la industria, la ciencia. El segundo, asociado al artificio, la artesanía y la brujería.

Hace algunos años tuve la idea de hacer una película cuyo asunto giraría acerca de una apuesta entre Georges Méliès y los hermanos Lumière. Lo que estaba en juego era un film sobre *La vuelta al mundo en ochenta días*, a tiempo para la celebración de la Exposición Universal de 1900, en París. Sin saber qué película apoyar, los comanditarios piden su opinión a Julio Verne, quien se inclina por ambos proyectos, de manera que Méliès y los Lumière disponen cada uno de ochenta días para realizar su respectivo film. Los Lumière, armados de su cámara, emplean ese plazo en un viaje alrededor del mundo, en tanto que Méliès se queda en París en donde se sirve de efectos especiales que recrean dicho viaje alrededor de su propio estudio (Ruiz, 2000: 86).

Si tuviéramos que ubicar a Acha en esta genealogía, un primer vistazo nos indica que deberíamos colocarlo del lado de Méliès. Sin embargo, Acha fue un gran viajero —se consideraba a sí mismo como 'pintor viajero'—. Pero no utilizó sus viajes para registrar escenas en película, aunque sí en pintura. Sus largometrajes están hechos en espacios más o

menos cerrados, en estudios más o menos improvisados.<sup>12</sup> Quizás, como puede colegirse de la entrevista que articula el documental *Thalassa. Un autorretrato de Jorge Acha* (2017), que también aparece en *Cinéfilos a la intemperie* (2005, rodada en 1988), el viaje tenía para él la cualidad de una experiencia directa que no debía ser mediada en tiempo presente por el artificio inevitable de la cámara, sólo a posteriori en la evocación plástica de un cuadro o de una película como *reconstrucción*.

Al respecto, Jorge Sala (2017b), en su crítica al documental *Thalassa*, recuerda que André Bazin

dictamina una separación entre aquellos cineastas que creen en la realidad frente a otros interesados en la imagen. Se trata, en sus propias palabras, de *dos tendencias íntimamente enemigas* que, por ende, solo en raras ocasiones logran consolidar una síntesis. La base del desacuerdo radica en la contraposición entre el respeto por los materiales registrados por la cámara frente a la deliberada inclinación a manipular, a exhibir ostentosamente los trazos que guían las formas y el encolado capaz de unir elementos dispares (párr. 1).

Vale remarcar que Bazin (2008), en su ensayo “La evolución del lenguaje cinematográfico”, se concentra en el estudio del cine desde 1920 a 1940. Por ‘imagen’ entiende aquellos añadidos plásticos (decorado, maquillaje, interpretación actoral, iluminación, encuadre) y los recursos de montaje ‘visible’ (que crea sentidos por asociación de imágenes, sentidos que no yacen en ellas *per se*) empleados. A la hora de pensar a aquellos que creen en la realidad —favorecidos por el crítico francés en sus consideraciones—, los distingue por el montaje ‘invisible’ que, a diferencia de la tendencia ‘enemiga’, deja lugar a la ambigüedad y, en consecuencia, al trabajo activo del espectador en la interpretación. Así, la primera tendencia, fuerte en el cine silente, deja lugar a la segunda con el advenimiento del sonoro, anticipado por autores que ya habían roto en el silente con los creyentes en la imagen, esto es, directores como Robert Flaherty, FW Murnau y Eric von Stroheim. Bazin ve en este proceso una especie de evolución, donde el plano secuencia, el montaje ‘invisible’ y la profundidad de campo contribuyen a manifestar

---

<sup>12</sup> Distinto es el caso de sus cortometrajes, que ilustran la ciudad de Miramar en los 60.



las estructuras profundas que conforman lo real, en lugar de generar sentidos preestablecidos que guiarían al espectador como con un collar y una correa.

Sala (2017b) considera que “el recorrido por la obra cinematográfica, literaria y pictórica de este artista experimental [Acha] muestra a las claras la imposibilidad, o mejor dicho la negativa a tomar partido por alguna de estas opciones” (párr. 2). Los largometrajes de Acha constituyen un cine del artificio y de la evidencia de ese artificio, aún cuando remedan irrisoriamente el estilo documental en las escenas cámara en mano del ritual de bebida del extracto de pasionaria en *Mburucuyá*. Allí nos remite a Méliès. Sus guiones, en cambio, no dejan ver del todo la radicalidad de la puesta en forma de las películas, aunque sugieren, en su atención a los detalles microscópicos (un ruido particular, el movimiento de un haz de luz), una intención de observación que excede los parámetros convencionales. Su pintura, finalmente, juega entre la representación realista de paisajes exteriores y la evocación, a través de esos mismos, de paisajes interiores; sin olvidar sus collages de insectos, donde lo natural se constituye con retazos de lo artificial.<sup>13</sup>

Pero recorramos ahora, de manera sucinta, las tramas de cada uno de los trabajos que integran el *corpus*. El objetivo es introductorio, facilitar y clarificar el análisis posterior, por lo que no me detendré demasiado en consideraciones críticas. Estas seis obras achianas fueron elegidas, como sugerí más arriba, por conformar una constelación de narraciones enmarcadas por hitos de la historia latinoamericana y argentina: el “descubrimiento científico” del Nuevo Mundo por Alexander von Humboldt, que realiza su ‘conquista’ intelectual; la guerra contra el indio por el control de las tierras del sur del país, la ‘conquista del desierto’ que, como señaló David Viñas, es una prolongación de la Conquista de América; la construcción del Altar de la Patria, necrópolis que buscaba homogeneizar y monumentalizar la historia argentina en momentos de agitación y enfrentamiento entre grupos revolucionarios y el Estado, conquista de la Historia; la última dictadura y la Pasión del detenido-desaparecido, conquista del cuerpo-otro para su anulación política; por fin, la inmigración limítrofe visibilizada por su traslado a los grandes centros urbanos en las dos últimas décadas del siglo XX, con la tensión producida por esas otredades de alto componente indígena en las ficciones europeas en América Latina, como Buenos Aires.

---

<sup>13</sup> Esta diferencia entre ‘natural’ y ‘artificial’ sólo dada en términos analíticos.

### ***Homo-Humus***

Dividido en cuarenta escenas y escrito a una sola columna —donde los detalles correspondientes a la banda sonora se destacan en cursiva—, se trata del guión del film *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*. Sin embargo, merece mención ya que presenta algunas diferencias. Está basado en el libro *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* de Alexander von Humboldt, con pasajes tomados de algunas de sus cartas y del libro *Cuadros de la naturaleza*. Se concentra, sobre todo, en el trabajo del polímata prusiano en la cuenca del Orinoco.

Ya los apartados iniciales introducen las líneas centrales del texto. La primera escena incorpora la escisión imagen-sonido típica del autor: mientras se describe un ritual de despioje de un indio a Humboldt, la voz en *off* del científico relata los primeros detalles de su partida a tierras dignas “*para la sed de saber de los europeos...*” (Acha, 2012: 105). Lo acompaña el botánico francés Aimé Bonpland y tres indígenas yaruros, Salcaghua, Xinghua y Aucahan. La imagen se concentra consecutivamente en los objetos del explorador —papeles, dibujos, una brújula—, en el río y la selva, en la embarcación en la que navegan. Suena *La consagración de la primavera* de Ígor Stravinski, leitmotiv que se repetirá en varios episodios.

De inmediato, la segunda escena nos introduce en la mirada de la selva, una subjetiva del jaguar que observa, cauteloso, a los hombres. Esta mirada retornará, entregándonos la visión de un personaje más, un personaje no humano. Se busca romper, así, la perspectiva antropocéntrica. Y la tercera continúa la tendencia, ahora con la mirada del camaleón, que permite fragmentar en dos mitades la imagen —sabida es la capacidad de este reptil para mover sus ojos de forma independiente uno del otro—.

La siguiente escena marca la tensión entre lo real y su representación: el dibujo de las palmeras se funde con la visión de parte de Humboldt de las palmeras reales, que se vuelven a fundir en los dibujos. Más adelante, se refuerza la asociación entre expresión artística e indagación científica.

Acha sugiere, a continuación, un contacto carnal homosexual entre Alexander y Aimé, que llega a ser percibido por el principal de los indios, Salcaghua. Una tara en la comunicación permitirá una referencia al canibalismo.

Luego, en un movimiento elíptico, el relato parece volver al principio, con el viaje en canoa de los personajes. Estos momentos acuáticos también retornan a lo largo del texto, sobre todo en el gesto de tocar el agua.

Inspirado en el poema “El botánico” de Juan Gelman (2015), Acha (2012) introduce un episodio en el que Bonpland conoce a una joven indígena, Nunú, con la que aprenderá una nueva forma de comunicación, “una manera diferente de manifestar amor” (118), de conectarse con esas regiones equinocciales en su radical otredad por fuera de los esquemas científicos. Dice el poema en su primera estrofa:

y aquí el francés Bonpland botánico  
buscaba asclepias lirolensis  
o chinchonas acaridesas  
encontró en cambio las ignotas  
caras o rostros del amor  
a la india Nunu de los zambos  
junto a la boca del Orinoco

La mimesis de Aimé con la cultura yarura irá en aumento, en claro contraste con la actitud más distante de Alexander. En la escena 32, “Xinghua y Aucahan están prontos con sus lanzas y redes. Bien pertrechados, se disponen a ir de cacería. Esperan. Se les incorpora Aimé, casi desnudo, como un yaruro más, salvo que su vestimenta es improvisada” (132).

Otra constante: el emparejamiento gráfico que se produce entre los hombres y los animales. Por ejemplo, en una escena que es un claro homenaje a las películas de Armando Bó e Isabel Sarli, Humboldt nada desnudo en un remanso, “estirándose como una rana”. Al mismo tiempo, “una rana nada en el remanso; su cuerpo blanco parece el de un hombre. Alexander y la rana nadan juntos y por momentos es difícil distinguir entre uno y otro” (124). Más adelante, será la asociación entre un misionero y un cocodrilo devorador de

hombres la que introduzca una alegoría particular; o entre uno de los yaruros —Aucahan— y una serie de reptiles.

Al final del relato, el despioje es ya mutuo: ahora hay reciprocidad, europeos e indígenas se sacan los piojos los unos a los otros. Hay, entonces, aprendizaje.

### ***Mburucuyá, cuadros de la naturaleza***

Una de las diferencias principales entre la película y el guión radica en el relato en *off* que los recorre. En la película el que habla es Alexander: su narración es pronunciada en español con un acento entre alemán y francés por el actor Jorge Diez —quien en la película interpreta a Salcaghua— y repetida de inmediato por él mismo en un inglés ‘quebrado’. El propio Jorge Acha le pone voz a la traducción al español del lenguaje yaruro —inventado para la ocasión—, y luego es la voz de Humboldt/Diez la que lo traduce al inglés.

Por otra parte, la puesta en forma del film establece una estética no naturalista, esto es, una estética en la que se evidencia el artificio, algo apenas inducible del guión y que hace a la problemática misma de la elaboración de una película. Del mismo modo, la homosexualidad de Humboldt y la tensión con Salcaghua —que gana notoriedad por sobre los otros dos indios— aparecen sugeridos con mayor fuerza.

No debe olvidarse la inclusión aquí, en uno de los ‘cuadros’ que conforman la película, de la figura de Simón Bolívar —referido en los créditos apenas como “El General”—, quien fuera amigo y admirador de Humboldt, a quien catalogó como el descubridor científico de América. Por otra parte, la música de Stravinski es reemplazada por fragmentos de óperas de Richard Wagner.

### ***Blancos***

Es de notar que este guión, así como también *San Michelín*, está escrito a dos columnas (formato europeo): la de la izquierda da cuenta de los detalles visuales; la de la derecha, de los sonoros. Si *Homo-Humus* y *Mburucuyá* se sostienen en los escritos de Alexander von Humboldt, este trabajo debe ser leído a la sombra de *Moby-Dick* de Herman Melville. De hecho, el epígrafe inicial es una cita de esta novela referida al carácter perturbador del color

blanco. Y, durante el transcurso del relato, uno de los personajes centrales, el teniente Olmos, le lee la novela a su tropa.

El relato se inicia con una fuerte presencia del sonido del agua, una constante en la obra achiana, así como también con la mirada de un animal, un zorro en este caso.<sup>14</sup> Un intertítulo nos ubica en tiempo y espacio: “PATAGONIA ARGENTINA AÑO 1883” (Acha, 2012: 145). Estamos en las postrimerías de la Conquista del Desierto, en la Campaña a los Andes.

El primer apartado se titula “El Rito” e introduce a uno de los personajes centrales, Antucurá, indio mapuche, quien está en proceso de rebautizar al joven Guanquepí, que pasará a ser Pichi-Necol-Curá con el ingreso ritual a la joven adultez. En el segundo capítulo, “El fantasma blanco”, Pichi-Necol debe capturar y domar un caballo cimarrón que será de ahí en más su doble anímico.<sup>15</sup> Pero la aparición de un corcel blanco, “fantasmal, corriendo desbocado por el arroyo, dejando a su paso un resplandor de luz” (152) sumirá a los indígenas en el pánico y la confusión.

El siguiente apartado, “Moby Dick”, nos introduce al teniente Olmos y su pequeña tropa de tres soldados, uno de ellos indio y rastreador —Quintuy—. Olmos les lee la novela de Melville, justo cuando Ismael reflexiona acerca del color blanco: “*era la blancura de la ballena la que me aterraba*”. Queda así establecida la conexión: es la blancura del caballo la que aterrera a los indios.

En el cuarto capítulo veremos que, pese al contexto, no hay animosidad entre el militar blanco y el indio Piedra. De hecho, los hombres se desnudan y se meten juntos al río —la comunicación a nivel primordial, dérmico—. Allí conocerán a un esclavo liberto, musulmán, que viaja “al fin del mundo”. Se introduce así una trama de jerarquías, colores de piel y religiones diferentes. Más adelante aparecerán una carreta de vascos y un agrimensor alemán. Se explica, también, el propósito de la expedición de Olmos: llevar caballos blancos a la tropilla inmaculada del General Villegas cerca de la cordillera. Dice el soldado Díaz: “*¡Son como mil! ¡Todos blancos como la leche!... los indios le tienen miedo..., no los montan... para ellos son más que caballos, son espíritus... ¡Les tienen cagazo!*” Los Blancos de Villegas son así un arma en la guerra contra el indio, un arma con

---

<sup>14</sup> Luego se nos ofrecerá la visión del puma y de las lechuzas.

<sup>15</sup> La duplicidad hombre-animal característica de la obra achiana se replicará más adelante con ñandúes y pumas.

connotaciones metafísicas. Vale decir que esta tropilla no es un invento de Acha, sino que existió realmente; lo que Acha magnifica, influido por sus lecturas regulares de *Moby-Dick*, es el poder de sugestión de lo blanco y, en consecuencia, la significancia del vocablo en todo su rango: después de todo, es el *hombre blanco* el que conquista.

Como Bonpland en los textos anteriores, Olmos también se dejará penetrar por la carnalidad de una mujer, no asociada, en este caso, a lo indígena pero sí a lo animal, donde se teje un paralelismo entre el acto sexual y la caza de una presa: “Deja que la hembra le apriete la cabeza para desgarrarlo y le muerda el cuello para desangrarlo” (199).

El apartado 16 es central: allí, Antucurá vencerá el miedo a los caballos blancos por intermedio del tacto —la piel, siempre—: “...y después de un instante de caricias y rascadas, el joven atraviesa los maderos, pasa al otro lado del corral, pasa al otro lado del mito... (...) ...y acariciando los humeantes cuerpos blancos, sonríe” (202). En 18, “El Otoño”, se marchará junto a la tribu de los Panza-verde, quienes luego robarán la tropilla nívea de Olmos, aunque éste y sus soldados la recuperarán en el río Negro a costa de la vida de Quintuy.

Al final, una tormenta de nieve —otra vez lo blanco como materialización del terror— sorprenderá al teniente y los suyos mientras cruzan la cordillera rumbo a Chile, para unirse al Regimiento 3ero de Caballería con sus caballos blancos. No es casual, en la línea de parentesco con *Moby-Dick*, que Acha se refiera al paisaje tapado de nieve como “océano”. Los caballos y los dos soldados mueren. Sólo Olmos sobrevive. Y es Antucurá quien lo salvará, sellando una amistad, aunque sólo posible, se intuye, por la posterior salida del ejército de Olmos.

### ***Standard***

Entre medio de la secuencia de títulos, la voluptuosa diva del cine clase B erótico, Libertad Leblanc, gira, se estira, posa sobre un fondo oscuro. Va vestida de celeste y blanco. Suena una misteriosa música electrónica, suave, de notas sostenidas. Fundido a negro.

Luego de esta introducción, el film comienza sumido en la oscuridad azulada —¿momento previo al amanecer o al anochecer?—. Un hombre en bicicleta llega con dinamita. La cámara recorre una maqueta-monumento. Estatuas ecuestres, columnas,

escaleras. Por ahí se entremezcla el plano detalle de una hormiga. Finalmente, el hombre hace estallar el monumento. Estrellas de colores inundan la pantalla. Corte. La Leblanc sostiene un montón de luces navideñas. Se logra así un emparejamiento gráfico entre las luces y las estrellas. Fundido a negro.

Esta secuencia inicial introduce buena parte de las coordenadas características de la película: la aparición de Leblanc en un espacio indeterminado, desprovisto de referencias; las estatuas y monumentos; las hormigas.

Falta aún el escenario principal: planos breves de alambres, latas y escombros varios sugieren un paisaje en ruinas. Se trata del viejo Mercado Ciudad de Buenos Aires, mejor conocido como Spinetto. Por aquel entonces se encontraba en proceso de reconstrucción para dar lugar a un shopping. Esto le otorgaba una atmósfera particular, con algo de postapocalíptico, entre la destrucción y la construcción.

Entran los personajes centrales, cinco albañiles, jóvenes, morochos, desaliñados; a lo largo del metraje iremos descubriendo que cada uno posee atributos arquetípicos: uno de ellos es religioso, lleva consigo varias estampitas de santos y vírgenes; otro es dionisiaco, se deja llevar por su pulsión erótica y a veces violenta; un tercero es laborioso y fuerte; el cuarto es el benjamín del grupo; por último, el capataz (Mariano, 2017).

Los albañiles se dedicarán a hombrar ladrillos de un sugestivo color blanco y de apilarlos de formas imposibles, inviables de acuerdo a unos planos que parecen no comprender. Acha yuxtapone tomas de hormigas, imágenes de la Virgen, y a Libertad Leblanc en diversas poses y con distintos vestuarios de acuerdo al momento de la narración: “como buena madre, acompaña y apaña las *inquietudes* de todos los personajes: junto al aborigen, aparece como india; junto al herrero, como soldadora; junto al obrero dionisiaco, en tetas” (idem).

El relato de *Standard* parece girar en espiral en torno a estas coordenadas hasta que el personaje de Leblanc sale de su mundo abstracto y llega a la obra, vestida del siempre simbólico color blanco, con planos en la mano. Ingresa al obrador, donde vemos la maqueta del monumento que, inducidos, los albañiles estarían en proceso de levantar. A ella le será entregado, en una especie de ‘sacrificio’, el benjamín del grupo, y procederá a su desvirgue entre estampas de próceres e imágenes tradicionales (gauchos, indios).

En la penúltima secuencia, luego de sacar unos ladrillos del subsuelo, el obrero dionisiaco atacará con un cuchillo al benjamín. El fuerte y el capataz lograrán detenerlo, pero éste último recibirá un corte en la mano. Gotas de sangre caen al suelo. El religioso, que había trepado a las alturas por una escalera, los observa angustiada. También observa la bandera argentina que flamea.

El jovencito escapa. Lo vemos subir y bajar escaleras de piedra. Las estatuas miran y señalan. El muchacho parece desorientado, señala en varias direcciones, observa a un lado y a otro. Por fin mira a cámara y señala al espectador.

Nada de lo hasta aquí dicho permite colegir el subtexto histórico que alimenta al film, pero esta información extradiegética se vuelve insoslayable para cualquier lectura que quiera hacerse. La parte sumergida del iceberg que es *Standard* consiste en la idea que tuvo en 1974 José López Rega de construir un mausoleo para que descansaran los restos mortales de Evita y de muchos otros próceres, militares y políticos destacados de la historia nacional. Semejante centro tanático-energético se llamaría Altar de la Patria y en su frontispicio podría leerse: “Hermanados en la gloria, vigilamos los destinos de la patria. Que nadie utilice nuestro recuerdo para desunir a los argentinos” (*Altar de la Patria (Argentina)*, Wikipedia). Pero la obra enfrentó una serie de dificultades que la tornaron imposible: “Bajo tierra había gran cantidad de cables de alta y media tensión de Segba, viejas colectoras cloacales y –olvidada– la base de hormigón del Monumento a Eva Perón que no fue<sup>16</sup>” (Jawtuschenko, 2004). En 1978, allí se construyó Argentina Televisora Color (ATC).

### ***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.

---

<sup>16</sup> Se refiere al trunco Monumento al Descamisado.



El segundo y definitivo, excluye estas aclaraciones, según me comentó Gustavo Bernstein, 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 una foco que cuelga de un techo. Vemos en plano fijo americano al detenido desnudo, de espaldas, apoyado contra la pared, inmóvil. Corte. Se enciende otra luz, esta vez de la cocina a la que entra el hombre, el guardia-torturador.

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. 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 guión “como una suerte de *summa* teológica donde [el autor] plasma toda su profesión de fe sobre el mito americano” (2012: 61).

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 Dominico 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” (ídem).

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” (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” (244).

La mirada animal, junto con la asociación entre animal y humano como dobles complementarios que ya describimos como 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.

A la postre, sabremos que Angélica prepara un trabajo sobre la mística popular y que el santo de la gomería será el sujeto 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 Tihuanaku? 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.

Jorge Luis Acha murió el 12 de octubre de 1996 en Miramar. Sufrió un infarto mientras inspeccionaba un terreno en el que iba a construir una casa. Tenía 49 años. Dejó sin terminar *Mburucuyá* y se preparaba para rodar *San Michelín*. Su cine —y su ‘literatura cinematográfica’, los guiones— funcionan según la complementariedad de las funciones de evocación e invocación:

Evocación mecánica de acontecimientos que ya tuvieron lugar o que tendrán lugar, que pertenecen a otros mundos aun si esos mundos son ellos mismos los de los films, de los dioses ya muertos o de otros por venir. Invocación de acontecimientos eternos (cf. Whitehead): perpetua recreación en constante estado de regeneración o de debilitamiento. En este comercio con el más allá, el film nos invita a un viaje a lo largo de un río subterráneo, mientras que desde nuestro navío enfrentamos figuras venidas del otro mundo, figuras deformadas que, sin la obscuridad, serían invisibles. Figuras iluminadas cuya epifanía reside en las tinieblas, en aquellas formas tenebrosas cuyo origen se halla en unas penumbras todavía más densas; tinieblas que abrigan los gérmenes de toda forma (Ruiz, 2000: 130).

Estamos ante la presencia de un cineasta chamán, que, como explica ese ‘pariente’ estético que es Raúl Ruiz, llama a nuestros ancestros, nos conduce en un viaje a través del más allá que nos permite retornar por nuevas vías, vías desconocidas. Es este el sentido en la indagación del pasado de Acha y no debe ser otro el sentido de la indagación en el pasado de este ensayo.

## **REPRESENTACIÓN, FIGURA**



## Etimologías

¿Por qué hablamos de figuraciones de la historia? ¿Qué alternativas a la noción de representación tenemos al alcance de la mano? ¿Qué relación puede establecerse entre el pensamiento, el movimiento figural y una filosofía del organismo que se sustente en una ontología comunicacional?

Comencemos por el principio. Erich Auerbach (1984) realizó el estudio más renombrado en torno a la noción de figura. En primer lugar, rastrea su raíz etimológica: se emparenta con *ingere*, *figulus*, *fictor* y *effigies*. Así, se la puede entender como “forma plástica” (11). “Esta formación peculiar expresa algo vivo y dinámico, incompleto y juguetón, y es igualmente cierto que la palabra tenía un sonido agraciado que fascinó a muchos poetas” (12).

A partir de los escritos de Marco Terencio Varrón y de una reflexión acerca de la helenización de la cultura romana, Auerbach explica que los griegos poseían una gran riqueza de palabras para referirse al concepto de forma: “*morphē*, *eidos*, *schēma*, *typos*, *plasis*” (14). En una visión claramente hilemórfica, las dos primeras remitían a la idea que informa la materia. *Schēma*, por otra parte, era empleada para referir a la forma exterior, y en este sentido, en latín, se empleaba *figura*.<sup>17</sup> Este término también equivalía a estatua, imagen, retrato: *statua*, *imago*, *effigies*, *species*, *simulacrum*. Pero “*figura* es más amplio, a veces más plástico, en cualquier caso más dinámico y radiante que *schēma*” (16). Puede decirse que desarrolla un elemento de *movimiento* —será este un concepto clave para nosotros— y transformación.

Lucrecio, por su parte, introduce en la idea de *figura* el juego recíproco entre modelo y copia. Al mismo tiempo, la emparenta con “imagen onírica”, “producto de la fantasía”, “fantasma” (16-17). Aquí, la figura de los cuerpos atómicos en sus interrelaciones “da a luz las cosas del mundo” en “una danza de figuras” (17).

El autor continúa con la explicación de nociones de figura que nos son de mucho interés. Por ejemplo, para Marco Manilio, seguidor de Lucrecio, *figura* referirá de manera literal a ‘constelación’.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Empleo la cursiva para denotar el uso del término figura en latín.

<sup>18</sup> Hemos insinuado que la obra de Acha ha sido ordenada aquí analíticamente en una constelación, cada película y guion, cada elemento figural, colocado en un lugar que permite establecer relaciones estético-políticas hereditarias con sus compañeros.

Será Quintiliano quien hable de figura retórica: figura como forma de discurso que se desvía del uso normal y más obvio. La figura no busca substituir palabras con otras palabras, sino que puede formarse con palabras empleadas según su propio significado y orden. Figura, así, como formación particularmente desarrollada en un sentido poético o retórico.

En el mundo cristiano, a partir de Tertuliano, la figura —de consistencia real e histórica— implicará una posterior realización. San Agustín, asimismo, dirá que las Sagradas Escrituras, “aún cuando profetizan cosas que ya han ocurrido, delinean de cierta forma una figura de las cosas futuras” (43). Podemos adelantarnos un poco y preguntar: ¿y qué si no hubiera realización, si las figuras se siguieran unas a otras? ¿Podemos relacionar esta idea con la semiosis infinita de Charles Sanders Peirce?

La oposición *figura-realización* o *figura-verdad* nos lleva a la oposición *figura-historia*. *Figura* fue empleado como término comunicacional entre *littera-historia* y *veritas*; *figura*, entonces, como *spiritus* o *intellectus spiritalis*. Sin embargo, Auerbach aclara que “por supuesto, *figura* e *historia* pueden a veces usarse indistintamente” (47). Tanto *historiare* como *figurare* pueden entenderse, de este modo, como “representar en imágenes”, “ilustrar”, “interpretar alegóricamente” (ídem).

La interpretación figural establece una conexión entre dos acontecimientos o personas, el primero no sólo se significa a sí mismo sino también al segundo, mientras que el segundo abarca o realiza al primero. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero ambos, siendo acontecimientos o figuras reales, están dentro del tiempo, dentro de la corriente de la vida histórica. Sólo la comprensión de las dos personas o acontecimientos es un acto espiritual, pero este acto espiritual lidia con acontecimientos concretos ya sean pasados, presentes o futuros, y no con conceptos y abstracciones (...) (53).

Podríamos agregar que la comprensión de la relación de dos implica la introducción de un tercero interpretante, lo que vuelve a sugerir un acercamiento a la faneroscopia peirceana. En el caso específico del cine, que aquí nos ocupa, tanto de las películas como de los guiones cinematográficos, esta relación entre figura e historia puede comprenderse a



la luz de las teorizaciones de Marc Ferro. De este modo, ya se trate de ficción, documental o de cualquier híbrido entre esos dos polos, ya sea que hablemos de realismo o de un alejamiento de la mimesis —como ocurre en la obra de Acha—, Ferro nos dice que estamos hablando de Historia. “Lo que no ha acaecido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, es tanto la Historia como la Historia” (1971: 246). En consecuencia, el cine

consigue desestructurar lo que varias generaciones de hombres de estado, pensadores, juristas, dirigentes o profesores habían logrado ordenar en un bello edificio (...) La cámara revela el funcionamiento real de aquellos, dice más de cada uno de cuanto querría mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de una sociedad, sus lapsus (...) La imagen, las imágenes sonoras, este producto de la naturaleza no pueden tener, como el salvaje, ni lengua, ni lenguaje. La idea de que un gesto podría ser una frase, esta mirada, un largo discurso, es algo totalmente insoportable: eso significaría que la imagen, las imágenes, los transeúntes, esta calle, este sollozo, este juez distraído, esta casucha destartada, esta chica asustada, constituyen la materia de otra historia diferente de la Historia, un contraanálisis de la sociedad (245-246).

Pero es la introducción de la noción de figura la que nos permite evitar la analogía semiológica, es decir, que una mirada pueda ser un largo discurso,<sup>19</sup> por ejemplo. Por empezar, nos deshacemos de la arbitrariedad del signo y de su pura abstracción, al insertar un interpretante, el tercero involucrado. Además, introducimos espesor temporal, diacronismo: dos figuras en relación constituyen acontecimientos históricos siempre incompletos; no se dirigen sólo a sí, mutuamente, sino que concretizan una potencia creadora, apuntan hacia el futuro. La herencia, de igual modo, es necesaria: si una figura realiza a la anterior, contiene su residuo de pasado, y lo hace de manera provisoria, al constituirse de inmediato en nueva potencia para una realización posterior y así *ad infinitum*. Entonces, la obra de arte sale de sí misma, su existencia por completo monádica es imposible.

---

<sup>19</sup> En este caso, discurso como sinónimo de relato. Otra cosa es la discursividad entendida, en el sentido del realismo agencial, como “intra-lazada” con la materia en aparatos de producción corporal, es decir, como las condiciones materiales para hacer significado (véase Barad, 2007).

## **Representación**

Para Julia Kratje y Agustina Pérez Rial (2012), la figuración constituye una operación clave en la producción de sentido, y la separan de la representación:

Con la emergencia del cine y su posibilidad de representar el movimiento se dio un nuevo paso en la historia de las técnicas de representación. Seducidos por la capacidad mimética para representar el mundo, los primeros films hicieron del cinematógrafo un medio más ligado a lo representacional que a lo figural. Trazando una analogía, podríamos decir que el cine siguió una periodización semejante a aquella que Arthur Danto señala para la historia del arte, haciendo del *cine representativo* el primer gran “relato de la historia del cine” (3).

Las autoras señalan que, para Danto, desde Aristóteles hasta el siglo XIX e incluso el XX se establecía que la obra de arte debía ser mimética, imitación del mundo. Así, asocian lo representacional a esta facultad. El cine fotográfico, por su indicialidad, estaría ontológicamente constituido para la representación. Su consolidación habría contribuido a la ‘liberación’ de las artes plásticas del yugo imitativo y, en consecuencia, al surgimiento de la vanguardia en ese ámbito.

En conclusión, “el concepto de representación, tal como ha sido heredado de las tradiciones filosóficas y estéticas, niega la multiplicidad obturándola en la lógica de una identidad con la realidad; es por eso que repensar la productividad de la noción de figuración permite dar cuenta de otros modos de acercarnos al discurso filmico que contemplen sus especificidades” (11)

Es Esteban Di Paola quien inspira esta reflexión. Si bien Di Paola no hace referencia explícita al concepto de figuración, sí desarrolla una crítica al concepto de representación y propone a la expresión como alternativa.

El cuestionamiento a la teoría de la Representación ha signado a lo largo del tiempo a la historia de la filosofía y a la teoría del arte. Primero, la representación fue erigida como modelo del pensamiento desde la elaboración de la Teoría de las Ideas

de Platón y se ha consolidado en la Modernidad filosófica con la institución del *Cogito*, situado como modelo fundante de la modernidad. El pensamiento representativo se consigna, de este modo, bajo el presupuesto de la mimesis y la racionalidad universal. Esto es, si la teoría platónica enunciaba la correspondencia entre las Ideas (por definición, inmutables, incorruptibles y eternas) y las copias o entes reales (por definición, corruptibles y cambiantes), ello se desprendía de una lógica mimética que representaba a los hechos reales en una dimensión trascendente que se imponía como fundamento primero y universal de las cosas. De acuerdo a esto, el pensamiento podía definirse en una identidad absoluta con la realidad, constituyéndose así el principio representativo universal, que no es otra cosa que lo que el filósofo Gilles Deleuze ha llamado “la imagen dogmática del pensamiento” (2010: 2-3).

Subyace aquí, de esta manera, una crítica a la tradición hilemórfica. La alternativa sugerida por el autor parece anclarse, como lo indica la última cita que realiza en el fragmento anterior, en el bergsonismo deleuziano: así, debe contemplarse un “único plano de inmanencia” (3) entre el orden del pensamiento y el de las cosas. Ya no hay representación universal que fije la identidad entre pensamiento y realidad, sino organización expresiva que se desplaza entre el pensamiento y las cosas. De tal manera, realidad y pensamiento aparecen como multiplicidad; sólo hay diferencia, no oposición uno-múltiple.

La expresión (...) está en el expresar pero también en lo expresado (...) no es el modo en que el objeto se aparece al sujeto, sino la aparición misma sin profundidad ni esencia, la aparición como el despliegue de una expresividad que no puede dejar de expresar y ser expresada a la vez (...) si la representación exige una dualidad entre sujeto y objeto, la expresión, por el contrario, borra todo límite y es sujeto y objeto a la vez: lo expresable y lo expresado y que ya no puede dejar de expresarse (...) está *entre* las cosas, se repite *entre* las cosas o *es* las dos cosas a la vez (...) no se trata del (...) estar, sino del devenir (4).

Si no malinterpretamos a Kratje y a Pérez Rial, la expresión tal y como la concibe Di Paola, estaría íntimamente relacionada con una idea de la figuración. En un sentido parecido, Nicole Brenez (2010) rescata algunas ideas del temprano crítico de cine estadounidense Vachel Lindsay, quien no pensó al cine “como un reflejo simple, la repetición de algo que ya existía, sino como la emergencia de una actividad visionaria crítica” (4). De este modo, el cine sería un pensamiento “a base de propiedades visuales (el esplendor) y de tiempo (la velocidad), que *produce humanidad*” (ídem).

Se impone entonces “la idea de que la película, al no imitar un referente sino dejar surgir lo real, puede eventualmente dar el mundo; la idea corolario de que una imagen no es un fantasma plástico sino un principio dinámico, dotado de potencias que requieren ser desplegadas y reflexionadas” (ídem). La opacidad característica del film es relacionada por Kratje y Pérez Rial con la imposibilidad de la existencia de un lenguaje no figurado teorizada por Tzvetan Todorov.

Brenez, por su parte, también retoma a Deleuze, para afirmar, de modo muy sugestivo, que lo que estructura sus libros de cine “es el deseo de volver a confiar en el mundo, de hallar una posibilidad de creer en el cuerpo. Justamente porque no olvida nada del espanto histórico, nada de la debilidad y de la fragilidad” (12). Recordemos que Deleuze (1987) considera al trauma de la Segunda Guerra Mundial como momento de quiebre entre dos regímenes de la imagen cinematográfica, imagen-movimiento e imagen-tiempo, clasificación que, de la mano de la semiótica peirceana, recupera al cuerpo y a sus cualidades intensivas, recupera a lo material, en un movimiento que va de los encadenamientos sensoriomotores facilitados por el montaje a la pureza de las imágenes ópticas y sonoras que rezuman desde los intersticios de las imágenes-tiempo.

¿Qué otra cosa hace Jorge Acha en sus guiones y películas sino recuperar o intentar recuperar la creencia en el cuerpo ante el horror de la historia? Veremos cómo aquellas palabras suyas en un ensayo sobre el cine de Peter Weir, referidas específicamente al análisis de *Picnic at Hanging Rock* (1977), se aplican a su obra: “lo imposible de comprender si no es con LA PIEL” (1980).

Pero la idea de figura en Brenez excede al cuerpo humano. Adrian Martin explica que

en la palabra *figura*, tal y como la usa Brenez, hay exactamente lo que os *figuraría*s que debe haber: una noción de dibujar o trazar, como en el arte plástico o figural, una manera creativa de dar forma más que una simple reproducción mecánica; una idea del cuerpo, pero no solo del cuerpo humano, porque hay figuras inhumanas, figuras-objeto, figuras abstractas, muchas clases de figuras; y un *figurarse* una resolución, un descubrimiento basado en el ensayo o la experimentación continua (2013: 6).

Sin embargo, vale la aclaración de Kratje y Pérez Rial (2012), respecto de la diferencia semántica entre ‘figura’ y el francés ‘figure’ empleado por Brenez. En francés, el término refiere más bien a “cierta propiedad de la presentación de los objetos a la vista”, “matriz fantasmática”, “puesta en escena”; en español, ‘figura’ “conserva la serie semántica de la raíz latina *ingere*” cuya primera acepción es ‘forjar’, y remite en primer lugar a “entidad imaginaria” (6).

### **Bergsonismo y peirceanismo**

La visión deleuziana, basada con fuerza en la filosofía de Henri Bergson, parece sostener buena parte de las posiciones a favor de una noción de figuración por sobre la de representación. Empero, hay otra forma de entender la representación que pone en entredicho la concepción del filósofo francés. Se trata de la implicada en la particular fenomenología (faneroscopía) del lógico Charles Sanders Peirce: sólo podemos pensar en signos; aún más: lo real se da en signos (la semiosis como movimiento evolutivo general)<sup>20</sup> y el signo es aquello que reenvía a algo distinto de sí. “La intencionalidad fenomenológica hace de la consciencia una facultad representacional, una que necesariamente refiere a un

---

<sup>20</sup> Emil Visnovsky (2018) explica la particular idea de representación en Peirce mediante un análisis conjunto de un filósofo pragmático posterior, Richard Rorty. Éste se muestra reticente al lógico de Massachusetts justamente por su empleo del concepto de representación, que Rorty rechaza. Visnovsky considera que “Rorty no se percató de que Peirce usaba el término no en sentido mentalístico, pictórico y reflejante sino en sentido semiótico.” (17). No hablamos ya de representación mental, de efecto especular, mimético (en sentido craso). En lugar de “mirroring” (“reflejar” como en un espejo), la representación peirceana trata de “standing for” (aquí el español no nos ofrece una traducción del todo adecuada ya que “representar” resulta redundante; debe entenderse, quizás, como “estar en lugar de”). La representación (y la semiosis) peirceana es un proceso (o movimiento figural) del mismo modo que el arte audiovisual es “lo Real-como-proceso o realidad procesual” (Mullarkey, 2009: 76). La discusión en torno a las ideas de representación y representacionalismo continuarán en el capítulo final, titulado “Coda (aperturas y cierres, respiración)”, donde se completará la conexión con la obra achiana.

objeto distinto de sí, mientras que la consideración de Bergson de la consciencia como percepción pura la hace tanto presentacional como material” (Hansen, 2016: 786).

De acuerdo con Mark B. N. Hansen, pese a su pretendido monismo, la ontología de Bergson separa en último término a la mente del flujo de la materia<sup>21</sup> y, por ende, considera al pensamiento

como la actividad de representar una realidad por fuera de él. Debido al hecho de que Peirce está comprometido con la realidad, o más precisamente, con la realidad del “fanerón” en tanto aquello que se manifiesta independientemente de lo que pensemos de él, pone en juego algo muy diferente. Específicamente, desacopla la operación de representación de cualquier conexión necesaria con el pensamiento o la mente humanos, haciendo de ella, en su lugar, una operación semiótica que, lejos de estar separada de la realidad, de hecho le pertenece (787).

El postulado fundamental de la faneroscopia es, entonces, que el manifestarse del fanerón no necesita ser un manifestarse a una mente humana. Lo que se manifiesta está allí con independencia de las subjetividades tradicionales. De esta manera, se evita lo que, en época reciente, el filósofo materialista especulativo francés Quentin Meillassoux (2015) ha denominado como “correlacionismo”, es decir, la concepción antropocéntrica kantiana que supone la necesidad de la conciencia humana en la aparición de lo real separado de una cosa-en-sí inaccesible.

Hansen continúa explicando que a partir de la distinción bergsoniana entre inteligencia e intuición, Deleuze diferencia entre la percepción natural y la percepción artificial que permite el cine. Esta distinción coincide con la que hace Bergson entre representación y percepción pura, respectivamente. La representación, según esta concepción, desnaturaliza el flujo de la vida interior. Pero en la semiótica faneroscópica de Peirce esta división de percepciones no tiene sentido. “La representación, para Peirce, lejos

---

<sup>21</sup> En relación con esto es pertinente traer a colación las observaciones de John Dewey (1929) respecto de las metafísicas del cambio como las de Bergson o Heráclito. El pragmático estadounidense indica que estas filosofías del fluir, paradójicamente, anhelan lo seguro y lo fijo, han deificado el cambio al hacerlo universal, regular y seguro. De esta manera puede entenderse la observación de Hansen respecto de la separación mente-flujo material que estaría en el fondo del bergsonismo: da cuenta de una tensión entre el cambio permanente del mundo material y la estabilidad de la mente prehensora.

de ser un modo inferior de acceso a la realidad, es el *único modo de acceso* a ella; todo está dado en signos, incluyendo nuestro propio conocimiento ‘intuitivo’ de nuestra vida interior y de su duración. Aún más, en tanto la representación es natural para Peirce, y en tanto la representación no es diferente en clase de la percepción, su filosofía no deja lugar a ningún modo artificial de percepción” (792-793).

Detrás de la caracterización negativa que Bergson efectúa de la representación se escondería una estructura en realidad dualista: el cerebro opera según leyes diferentes a las del universo de imágenes; la representación debe oponerse a una realidad que yace debajo o por fuera. En consecuencia, se introduce una fisura entre la representación y la imagen pura. Bergson cae, entonces, de acuerdo con Hansen, en un dualismo escéptico pese a sus pretensiones de monismo. La representación, que pertenece a la esfera humana, apenas refiere a la imagen pura que pertenece a la esfera de la realidad y no se mezcla con ella.

Lo curioso es que Deleuze intenta integrar al bergsonismo ciertos elementos de la concepción peirceana. En primer lugar, Deleuze (1987) niega que el cine pueda ser una lengua o un lenguaje. Lo define más bien como una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada mas no amorfa, es decir, sí formada semiótica, estética y pragmáticamente.

El cine no es lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje. Saca a la luz una materia inteligible que es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propios “objetos” (unidades y operaciones significantes). Pero este correlato, aun inseparable, es específico: consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos presignificantes) (...) Sería lo que Hjelmslev llama “materia” no lingüísticamente formada (...) (Deleuze, 1987: 347).

A continuación se reapropia, siguiendo una edición en francés hecha por Gérard Deledalle, de las categorías de Peirce para realizar una clasificación de las imágenes del cine. Hansen hace notar que, de esta manera, Deleuze reduce la ontología a la epistemología, al transformar una organización de lo real en meros casos. Así, la categoría

de primeridad (cualidad, posibilidad, potencia) se corresponde con la imagen-afección, la segundidad (existencia) a la imagen-acción, y la terceridad (ley, mediación, comunicación) a la imagen-relación. “Pero las tres se deducen de la imagen-movimiento<sup>22</sup> como materia, no bien se la relaciona con el intervalo de movimiento. Ahora bien, esta deducción sólo es posible si se postula, primeramente, una imagen-percepción”, que constituiría una “ceroidad” (Deleuze, 1987: 52). De este modo, al agregar una cuarta categoría, Deleuze rompe la tricotomía peirceana, cuyo fundamento lógico no podemos explicar aquí (para ello, véase Ehrat, 2005).

Como ejemplifica Hansen (2016), la terceridad no puede reducirse a un tipo de imagen como hace Deleuze (imagen-mental o imagen-relación) sino que es “*el modo en que y a través del cual la realidad aparece como tal*, es decir, como semiosis” (797). Al contrario de Deleuze, para Peirce la representación no puede ser un producto de la mente humana sino un resultado de la operación de la terceridad, “entendida como una categoría fundamental de la realidad”. “Como la Terceridad, cuyo producto es, la representación pertenece a la realidad y no sólo al reino del pensamiento; con su capacidad para generar la representación, la Terceridad es nada más ni nada menos que el vehículo por el que la realidad se expresa a sí misma” (idem). Y, en el idealismo objetivo de Peirce, y en su cosmología evolutiva, lo real-material es “mente desvirtuada” (“*effete mind*”) (Peirce, 2017: pos. 7250).<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ya dijimos que Deleuze plantea una división entre imagen-movimiento e imagen-tiempo que se condice con dos momentos históricos del desarrollo cinematográfico: la imagen-movimiento, basada en los encadenamientos sensoriomotores, se realizaría en la primera parte del siglo XX en el ‘cine clásico’; la imagen-tiempo, típica del neorealismo, basada en imágenes ópticas y sonoras puras, caracterizaría a la segunda mitad del siglo, al ‘cine moderno’. Esta clasificación es discutida por Jacques Rancière (2015). Sus objeciones son más que pertinentes. Plantea dos preguntas que vienen a oscurecer la clasificación deleuziana: “¿cómo pensar la relación entre un corte interno al arte de las imágenes y las rupturas que afectan a la historia en general?”; y “¿cómo reconocer en la concreción de las obras las señales de ese corte entre dos edades de la imagen y dos tipos de imágenes?” (pos. 1861). Glosar en su totalidad la argumentación de Rancière requeriría de un estudio aparte y excede nuestros objetivos. Digamos aquí que el autor concluye en que los dos tipos de imágenes de Deleuze no corresponden, como él ha pretendido, a dos edades del cine, sino a dos puntos de vista sobre la imagen. Así, “*La imagen-movimiento* analiza las formas del arte cinematográfico como acontecimientos de la materia-imagen”, y “*La imagen-tiempo* analiza esas formas en cuanto formas del pensamiento-imagen” (pos. 1961). De la imagen como materia a la imagen como forma. De la naturaleza al espíritu. Porque, en definitiva, “¿cómo puede una clasificación entre tipos de signos quedar cortada en dos por un acontecimiento histórico externo [la Segunda Guerra]?” (pos. 1992) Y también: ¿cómo una situación narrativa determinada puede (debe) ser homologable al encadenamiento de las imágenes y de las acciones?

<sup>23</sup> Aún cuando pueda identificarse el pensamiento de Peirce con un “idealismo objetivo”, su concepción semiótica de las cosas nos previene ante cualquier dualismo jerárquico en tanto la representación pasa de ser un fenómeno psicológico a poseer un carácter ontológico. La “mente desvirtuada” es, en simultáneo, una materia espiritualizada: hay encabalgamiento o superposición quiasmica entre *lados*.



El carácter radical del proyecto peirceano estriba en derivar las categorías de la realidad solamente sobre la base de “la experiencia, en el sentido de cualquier cosa que haya sido forjada sobre nuestras mentes” (Hansen, 2016: 798). En definitiva, “la Terceridad constituye el modo por el que la realidad puede ser expresada en signos, y puede así volverse disponible para la cognición humana” (801), pero no exclusiva (concepción pampsiquista).

Hansen considera que las similitudes entre el bergsonismo cinematográfico de Gilles Deleuze y la faneroscopia de Charles Sanders Peirce se limitan a una noción de la imagen-percepción y del juicio perceptual, respectivamente, que los ubica a medio camino entre la realidad o la imagen a-representativa (la imagen-movimiento del francés, la primeridad del estadounidense) y la cognición humana de ella. Sirve para transformar lo que es fundamentalmente inaccesible y sin relacionalidad en algo que puede ser experimentado por la mente humana. Luego comienzan las diferencias. Mientras que para Deleuze la imagen-percepción es una percepción de percepción que vuelve a la imagen-movimiento a-representativa cognoscible para los humanos; para Peirce, el juicio perceptual implica la relación semiótica de terceridad entre un percepto (un segundo) y algunas cualidades que captura (primeridad). Los juicios perceptuales se generan a partir de la relación de un elemento-signo (cualidades de sentimiento) con un objeto indicial o percepto. De esta forma, las cualidades son primeros (aspectos del fanerón); las actualizaciones sensoriales de esas cualidades (perceptos) son segundos. De allí surgen los juicios perceptuales o interpretantes, o sea, los terceros, que establecen una relación ‘legal’ entre el elemento-signo y el objeto.

“El juicio perceptual no es un acto de la mente humana, sino una relación semiótica que expresa una conexión objetiva entre una realidad incognoscible, Primeridad, y un objeto, o percepto, que los coloca en una relación diádica la una con el otro” (Hansen, 2016: 802). La mente humana no crea el juicio perceptual (como sí crea la imagen-percepción deleuziana) sino que experimenta el juicio como una *réplica*. Esto es, como una *figura*.

En conclusión, las categorías de Peirce están en las cosas que constituyen la realidad y no son productos de nuestra actividad cognitiva. Por eso podemos percibir las con independencia de lo que pensemos de ellas. De esta forma, se trata de una concepción que

desafía el antropocentrismo (y el correlacionismo) tal y como Acha busca conseguir con los devenires-animales y los puntos de vista no humanos en su obra.

### **Whiteheadismo**

Steven Shaviro propone una alternativa en la discusión sobre figuración y representación, al partir en sus especulaciones de la filosofía orgánica del matemático británico Alfred North Whitehead. Whitehead, como Peirce, es mencionado en varias oportunidades por Deleuze, aunque su influencia parece más sólida que la del estadounidense. De hecho, Whitehead encontró inspiración en las ideas de Bergson.

Shaviro (2009) explica que Martin Heidegger es crítico del pensamiento representacionalista:

Mientras nos representamos el mundo activamente (...) no le permitimos que se presente en su Ser. De forma similar, Whitehead critica la forma en que el pensamiento filosófico occidental, de Descartes en adelante, ha privilegiado excesivamente la percepción consciente “clara y distinta” (lo que Whitehead llama “inmediatez presentacional”), ignorando las formas en que esta percepción está ya siempre basada en nuestros cuerpos, y en la herencia del pasado en el presente (a través del proceso que Whitehead llama “eficacia causal”). Pero hay aquí una gran diferencia de énfasis. Para Heidegger, la representación es *el problema*: uno la encuentra en todas partes y siempre debe estar vigilante en contra de ella. Para Whitehead, esta preocupación es exagerada y está fuera de lugar. En la vida cotidiana (si no en la filosofía post-cartesiana) la representación juega un rol menor. Aún cuando sí representamos, también *sentimos nuestros cuerpos y sentimos con nuestros cuerpos*. La crítica heideggereana (y la deconstruccionista) no está equivocada sino que no es tan interesante o importante. Antes que insistir en la crítica, entonces, Whitehead nos muestra que el mundo es ya de otra forma (xi).

Pasamos así de la inevitabilidad de la representación en Peirce a su rol secundario en Whitehead. Pero son dos visiones distintas del concepto. Más allá de ciertas interpretaciones que reducen el interpretante a una psicología, se trata en realidad de una

*traducción*, de un signo más desarrollado que es, a su vez, vehículo para otra estructura triádica encadenada. Whitehead no se interesa particularmente por la representación porque lo remite a la primera instancia, la psicológica. Él considera más importante a la percepción en el modo de la eficacia causal, que es la forma no-representacional en que las entidades se *afectan* unas a otras (la comunicación de los cuerpos que tanto interesa a Acha) (Whitehead, 1956). Pero si la representación peirceana refiere al *aparecer* de lo real independientemente de la mente humana, no hay contradicción: al hablar de representación, Peirce y Whitehead no están pensando en lo mismo. Aún más, el aparecer peirceano, el modo triádico de darse lo real es puramente relacional. De ahí el contacto con Whitehead.

El sentir el cuerpo y con el cuerpo, el énfasis en la afectividad y en el carácter háptico de la experiencia en Whitehead trae claras reminiscencias achianas. El afecto precede a la cognición. Pero, veremos, como en Peirce, la *mente* será una propiedad descentrada de lo meramente humano; tanto representación como afecto son dos modos de darse el mundo a sí mismo.

Otra diferencia con Heidegger consiste en que el matemático inglés no ve al sujeto como efecto del lenguaje ni otorga un privilegio ontológico al ser humano como “pastor del Ser”. Whitehead “ve a la subjetividad empotrada en el mundo. El sujeto es una parte irreducible del universo, de la forma en que pasan las cosas. No hay nada fuera de la experiencia; y la experiencia siempre le ocurre a algún sujeto u otro. Este sujeto puede ser humano, pero también puede ser un perro, un árbol, un hongo o un grano de arena” (Shaviro, 2009: xi-xii). Como en Peirce, la mente humana es desplazada de su trono a favor de cierto pampsiquismo.

Shaviro señala que “cualquiera de estas entidades son lo que Whitehead llama ‘sociedades’, cada una compuesta de multitudes de ‘ocasiones actuales’, las que son en sí mismas los sujetos en cuestión” (ídem). Además de constituir una visión pampsiquista del universo —que reencontramos en Acha—, es también una concepción figural (si bien Whitehead no emplea el término): el acontecimiento pasa a estar conformado por el nexo de ocasiones actuales que genera las sociedades que, al mismo tiempo, forman figuras en sus mutuos nexos correspondientes. De esta suerte, los acontecimientos son las únicas cosas, no los predicados de las cosas. Además, no sólo estamos ante una ontología

procesual-relacional sino, en consecuencia, comunicacional; y nos da una idea de hasta qué límites la constitución misma del mundo depende de comunicaciones múltiples.

“En cualquier caso”, continúa Shaviro, “el sujeto se constituye en y por medio de su experiencia; e inmediatamente perece y entra en la ‘inmortalidad objetiva’ de ser un ‘dato’ para otras experiencias de otros sujetos. De esta forma, Whitehead abole el privilegio *ontológico* de los seres humanos sobre toda otra subjetividad” (ídem). No es el mundo, entonces, el que surge de la subjetividad de los sujetos, sino que son éstos los que emergen del mundo, “superjetos” antes que “sujetos” (10).

La centralidad de la afectividad remite a la importancia de la estética como marco cosmovisual. Para Kant, el juicio estético no es cognitivo, lo que lo diferencia de los juicios de entendimiento y de los juicios morales.

Este intento de distinguir diferentes tipos de juicio y de circunscribir las potencias y límites de cada uno, sigue siendo crucial en nuestros días, en tanto nos advierte contra el totalitarismo de la razón o (para expresarlo con mayor modestia) contra el esfuerzo de científicos, filósofos, déspotas políticos y fanáticos religiosos, para imponer un campo unificado de valoración, en el que los mismos estándares críticos fundamentales se aplicarían a todas las disciplinas (ídem: 13-14).

Esto último sería el final de toda novedad y creatividad, conceptos que están en el centro de las filosofías de Whitehead, Bergson y Deleuze. ¿Por qué hay algo y no, más bien, nada? era la pregunta clave de Heidegger. Whitehead, por el contrario, prefiere preguntarse acerca de cómo es posible que surja lo nuevo.

El matemático rechaza el dualismo sujeto-objeto, “acuerda con William James en rechazar ‘el dualismo radical entre pensamiento y cosa’, y en insistir más bien en que ‘en lo concreto, los pensamientos están hechos de lo mismo que las cosas’ (...) Así, Whitehead insiste en lo que Deleuze llama la ‘univocidad’ del Ser” (ídem: 20-21). Mi percepción de X, sin embargo, no es lo mismo que X, que sigue allí aunque yo ni nadie lo perciba (vemos aquí el parecido con Peirce). Son dos acontecimientos diferentes, pero de la misma naturaleza, “son expresados de la misma forma” (ídem).

No hay, en consecuencia, distinción estable y esencial, para Whitehead, entre mente y materia, o entre sujeto y objeto. Tampoco hay distinción estable y esencial entre humano y no humano, o incluso entre viviente y no viviente. No es que estas distinciones no sean importantes; en lo habitual son de la mayor importancia pragmática. No debo tratar a un ser humano de la forma en que trato a una piedra. Pero tenemos que recordar que estas distinciones son siempre situacionales. Son diferencias de grado, no diferencias de esencia o de clase. Whitehead busca producir una metafísica que sea no-antropomórfica y no-antropocéntrica. Esto quiere decir que se trata de un pensador secular y naturalista, pero de un tipo muy especial. Rechaza las explicaciones sobrenaturales, aferrándose a lo que denomina el *principio ontológico*: la pretensión de que “las entidades actuales son las únicas razones”, de que “la búsqueda de una razón es siempre la búsqueda de un hecho actual que es vehículo de esa razón” (22).

Al introducir las miradas de los animales y el protagonismo de las cosas — pensemos en el rayo de luz que constituye el ‘plano secuencia’ inicial del guion *San Michelín*, o las estatuas que señalan, gesticulan y parecen reaccionar en *Standard*—, Acha también busca construir una mirada descentrada, que al menos evoque percepciones-otras del mundo. En la vasta *comunicacionalidad* de los mundos achianos y whiteheadianos, “todo al mismo tiempo percibe y es percibido” (26).

### **Una posible comunión entre Whitehead y Peirce**

Adrian Ivakhiv desarrolla una perspectiva para pensar el cine que intenta aunar la ontología procesual-relacional de Whitehead —entender que “el mundo, y el cine, están hechos primariamente no de objetos, sustancias, estructuras o representaciones, sino más bien de procesos, encuentros o acontecimientos relacionales” (2013: 12)— con las categorías tricotómicas peirceanas.

En el medio, también logra conciliar a Heidegger, al recuperar la noción de *poiesis* aplicada al cine. Éste sería “cosmomórfico”, en el sentido de que crea mundos, figuras y fondos. De este modo, a partir de Peirce, pero también de Guattari y sus tres ecologías, la cosmomorfia cinematográfica poseerá tres dimensiones existenciales:

1) La *geomórfica*, que trata de la producción de territorialidad, de un aquí y un allí, de espacios públicos y privados. “Si los films producen mundos, esta productividad se ancla, en cierto grado, en una reproducción del mundo pre-cinematográfico o ‘profilmico’ existente. Pero el cine sólo reproduce fragmentos de ese mundo, rasgos o elementos desconectados de su *milieu* original y reconectados para formar uno nuevo, cinematográfico” (8).<sup>24</sup>

2) La *biomórfica* o *animamórfica*: “con su ‘ilusión’ de movimiento entre objetos e imágenes, el cine nos muestra cosas que ven, sienten e interactúan y que, en consecuencia, aparecen animadas.” Las películas “producen la textura sensual de lo que parece ser vida: una relacionalidad interperceptiva de cosas, que conforma un continuum de lo apenas vivo a lo reconociblemente social” (ídem). Tiene que ver con “las diferentes formas en que el cine da forma a nuestro ver y sentir los mundos que produce y, asimismo, del mundo en que vivimos” (9). Es fácil notar la influencia de Whitehead en el énfasis relacional de esta dimensión, así como también en la importancia dada al continuo experiencial que implica la percepción desde lo inorgánico hasta lo orgánico.

3) La *antropomórfica*: “el cine nos muestra sujetos humanos o humanoides, seres que, entendemos, son arrojados a un mundo de circunstancias y posibilidades como nosotros”. En este registro, “lo humano y lo reconociblemente social se distingue de lo no-, in-, sub- humano y del Otro distinto del humano; y lo ‘cultural’ o ‘civilizado’ se distingue de lo natural, salvaje, extranjero, bárbaro o monstruoso” (ídem). Involucra las distinciones entre diferentes grupos humanos: las mujeres, los no-blancos, los indígenas suelen ser colocados en una relación más cercana con la naturaleza —en su sentido vulgar— que los hombres blancos europeos. En lo habitual, esto implica un rebajamiento o, en el mejor de los casos, una valoración etnocéntrica de la barbarie (o de lo femenino).<sup>25</sup>

Por lo tanto, 1) lo geomórfico refiere al mundo presentado como dado; 3) lo antropomórfico, al mundo presentado como abierto a la acción, como agencia o capacidad de acción y creatividad. Son dos términos de un continuo

---

<sup>24</sup> ¿Cómo es la geomórfica achiana? Lo veremos en el análisis detallado de las obras, pero podemos adelantar que es fragmentaria, detallista, donde lo profilmico se enrarece, se artificializa.

<sup>25</sup> Acha, por su parte, desmenuza la mirada eurocéntrica y reconceptualiza la naturaleza en tanto invención (estética). En el medio, la superior comunicación del indígena con la naturaleza adquiere un cariz diferente: no se trata tanto de una idealización del salvaje bueno y ecológicamente sabio como de un develamiento por contraste de los procedimientos de significación occidentales.

entre los que se despliega un campo de posibilidades en el que la acción y la reacción, la percepción y la respuesta, tienen lugar. En este sentido, lo geomórfico, lo biomórfico y lo antropomórfico no son capas distintas del mundo. Más bien, lo geomórfico u *objetomórfico* y lo antropomórfico o *sujetomórfico* son dos términos de un continuum desplegado que está en sí mismo constituido de interperceptividad e interactividad. Es aquí, en el medio, que la acción de crear mundo tiene lugar; por esta razón, el término *animamórfico* es quizás más resonante que *biomórfico*, desde que sugiere una animicidad, una interactividad, el hasta y el hacia del encuentro abierto, que éste no implica necesariamente (10).

Ivakhiv señala que estos tres morfismos generan un mundo que, entonces, se despliega de lo objetivo a lo subjetivo y viceversa. ¿En qué consistiría el mundo de la película?

Un modelo procesual-relacional toma a la película no sólo como aquello que sale del estudio o aquello que es visible en la pantalla. Más bien, un film es lo que un film *hace*. Y lo que hace no es sólo lo que ocurre mientras uno lo mira. Es también lo que se revela cuando los espectadores reflexionan luego de verlo, y cuando la película reverbera a través del espacio entre el mundo del film y el mundo real, filtrándose en las conversaciones y en los sueños, tiñendo al mundo y haciéndolo vibrar de formas particulares, inyectando imágenes-pensamiento, sensaciones, motivaciones, receptividades incrementadas a esto o aquello, en los campos sociales y ecológicos más amplios dentro de los que los signos, significados y afectos de la película resuenan (12-13).

No es la intención hacer aquí un análisis ecocrítico de la obra de Acha. Ello implicaría consideraciones no sólo sobre la recepción de sus guiones y películas entre espectadores, críticos y teóricos, sino también un estudio sobre los procesos energéticos y materiales involucrados en su creación, un análisis del equipamiento utilizado, las locaciones seleccionadas, las escenografías montadas desde sus mismas génesis. Pero un

análisis quizás no ecológico pero sí comunicacional debe partir no sólo de una perspectiva onto-comunicológica acorde —como aquí se intenta describir de la mano de la combinación de whitehedismo y peirceanismo de Ivakhiv—, además necesita notar las proyecciones figurales, los movimientos hacia afuera y hacia adentro que se producen entre las obras y los materiales extra-diegéticos —las historias, los textos, los hechos— pasibles de *interpretarlas*. El cine, en lo particular, “captura imágenes y sonidos de los mundos social y material, pero luego los reorganiza, ensamblándolos en nuevas configuraciones para producir significados nuevos o diferentes” (22). Así, “si el cine produce mundos (...) entonces este hacer mundos también crea resonancias, difracciones e interacciones ondulantes con el mundo a partir del que produce esos mundos” (25).

El análisis de Ivakhiv se apoya, en consecuencia, en cuatro premisas centrales:

1)

Las imágenes *mueven*; afectan a sus espectadores y ‘nos transportan a lugares’. Las imágenes en movimiento cinematográficas, por medio de la combinación de representación visual y de sonidos secuenciados temporalmente, nos mueven con fuerza. Nos hacen viajar —al menos en viajes metafóricos o metafísicos— y, a través del movimiento que exhiben y provocan, le dan forma a mundos imaginados o percibidos. El cine es, en este sentido, una forma de producir mundo. En el proceso de crear mundos, las películas generan espacios de aquí y de allá, un cierto rango de movimientos proyectados, potenciales o experimentados en y a través de esos espacios, un cierto conjunto de relaciones ópticas, sensoriales e interperceptuales, y un cierto conjunto de poderes agenciales que se relacionan, de alguna forma, a nuestro propio poder de actuar en el mundo (23-24).

2) “Los mundos cinematográficos se mantienen en movimiento por medio de la interacción de dimensiones o parámetros estructurales constituyentes junto a los cuales se invita a los espectadores a situarse cognitivamente y afectivamente y ‘viajar’, y junto a los que las tensiones y resoluciones de la experiencia cinematográfica se despliegan” (24). Las formas en que los



espectadores son atraídos hacia los mundos cinematográficos presentan tres registros principales: A) “La textura inmediata de la experiencia cinematográfica, la ‘cosidad’ [‘thingness’] absorbente, espectacular del acontecimiento cinematográfico”; B) “el hilo secuencial de la narrativa fílmica, la manera en que una cosa sigue a la otra, y cómo ese hilo nos involucra para hacer significado de cómo las cosas se siguen unas a otras”; y C) “la resonancia y referencialidad de los elementos cinematográficos —sonidos, imágenes, palabras y sus combinaciones— en relación con el mundo que precede al film al mismo tiempo que permanece exterior a él” (ídem). Es decir, Primeridad, Segundidad y Terceridad.

3) “Las películas varían en términos de la multiplicidad y potencia de las posiciones o los movimientos afectivos que se vuelven disponibles —estructuralmente o por invitación— para que los espectadores ocupen o se muevan” (ídem).

4) Los mundos de los films se relacionan de diversas maneras con el mundo fuera del cine:

Espejan ese mundo, refractan y difractan sus significados, infunden (o difuminan) significado y aura en las personas, objetos y lugares retratados (o los extraen). Toman prestado del mundo no cinematográfico, seleccionan pedazos y piezas que son luego ensambladas y fusionadas en secuencias temporales. Las muchas y variadas formas de figuración cinematográfica (...) dan lugar a un mundo que es diferente del pre-cinematográfico porque ha sido articulado, puesto en relieve, extendido, comprimido, refigurado, transfigurado y reformado (25).

En resumen, tenemos tres tricotomías: tres ecologías (material, social, perceptual), tres registros del mundo cinematográfico (geomórfico, antropomórfico,<sup>26</sup> biomórfico) y tres momentos en la experiencia que el espectador tiene del cine (espectáculo, narrativa, ‘signidad’ o ‘exorreferencialidad’). Estos últimos refieren, en primera instancia, a “las imágenes, los sonidos y las sensaciones exhibidos en nuestra presencia”; en segundo lugar, a la sumersión en la narrativa, “por la cual seguimos el movimiento de una historia o conjunto de historias mientras éstas se despliegan en el tiempo”; y en última instancia,

---

<sup>26</sup> Aquí es conveniente reconsiderar y, para mayor coherencia, evitar el término “antropomórfico” y utilizar la otra opción que da Ivakhiv, “sujetomórfico”, en tanto la categoría de sujeto, desde el whiteheadismo, puede extenderse más allá de la figura humana hasta llegar, incluso, a los factores abióticos.

“existe la proliferación de significados que ocurre en el momento en que hacemos sentido de lo que vemos y oímos, trayendo nuestras expectativas, respuestas inmediatas y experiencias previas al proceso de interpretar el film que estamos viendo” (33). Estos tres momentos se emparentan con las categorías peirceanas.

Este pensamiento tricotómico desplegado por Ivakhiv rechaza, naturalmente, dicotomías del tipo naturaleza-cultura, mente-materia, etc., por medio de la introducción de un tercero, un campo interperceptual, que resalta la relacionalidad dinámica de los dos primeros términos. En nociones guattarianas, a las ecologías naturales (lo biofísico) y sociales, debe sumársele las ecologías mentales en el sentido de ‘mente’ desarrollado por Gregory Bateson, donde ‘*mind*’ es a veces traducido al castellano como ‘espíritu’ para dar cuenta de su no localización hacia el interior de la persona sino de su inmanencia respecto de los sistemas relacionales. ‘Mente’ sería así un “sistema interactivo caracterizado por el intercambio de información” que sería una “diferencia que crea diferencia” (35).

Lo material y lo social, o más precisamente lo interobjetivo y lo intersubjetivo, emergen de un proceso interactivo que consiste en un intercambio dinámico de afecto, percepción y significado. Cuando las cosas se encuentran entre sí, hay un intercambio entre ellas, una respuesta o rizo que es afectivo o “emocional” en su naturaleza (como sostuvo Whitehead) y que tiene que ver con un “dar cuenta de”, un hacer significado y responder a lo que es encontrado. Entre lo social y lo material, entonces, está el registro intermediario de lo perceptual-mental. La idea de una ecología mental pretende sugerir que nosotros los humanos somos agentes e intérpretes constituidos de un mundo que no sólo está allí para ser percibido, sino que es también perceptivo y comunicativo en su naturaleza. La percepción o mente, entendida como la capacidad intrínseca de toda experiencia de hacer sentido y mundo, es la dimensión interactiva a través de la que un mundo llega a ser para los seres-en-el-mundo. Puede ser culturalmente formada, por medio de los modos estéticos y sensoriales existentes en una sociedad, pero a su vez da forma a las interacciones de los grupos sociales con sus ambientes. Un ambiente consiste en sí mismo en relaciones perceptuales y comunicativas; de esto se sigue que las ecologías perceptuales constituyen el *milieu* interactivo dentro del que lo material u

“objetivo” se vuelve lo social y “subjetivo” y viceversa (...) Las ecologías perceptuales son las interrelaciones que surgen en la zona entre las cosas, el espacio que Maurice Merleau-Ponty describió como el *quiasmo* carnal, interpenetrante entre el yo y el mundo. Son los espacios de “contagio, contaminación e inspiración”, según Connolly y Bennett, donde fuerza y afecto fluyen “a través de los cuerpos” y son comunicados “por miradas, golpes, caricias, gestos, el agrupamiento de músculos en el cuello y los rubores de la piel” (35).

“Lo imposible de comprender si no es con LA PIEL”. El axioma achiano retorna bajo una nueva luz. “El reino perceptual o mental no es el reino de las ideas o de los significados *en tanto que distintos de* la materia. Es la dimensión interactiva entre las cosas vivientes, que son cuerpos materiales percibidos, o ‘representados visualmente’ [*imaged*], y a los que responden otros cuerpos materiales” (36).

Ivakhiv consigue así añadir más tricotomías a la original. Tenemos en consecuencia:

<b>Tres materialidades</b>		
<b>Materialidad de la materia</b>	<b>Materialidad de la percepción</b>	<b>Materialidad de lo social</b>
“Las ecologías físicas y las relaciones materiales actuales (químicas, industriales) que hacen a la producción de un film.”	“El aparato perceptual, que es tecnológico (cámaras, software de gráficos y animación, equipamiento de proyección y visualización), social-situacional (contextos de visión como ser una sala de cine, un múltiplex, un living o un reproductor de video portátil) y corporal (ojos, oídos, una cierta orientación del cuerpo)”	“Las relaciones de producción, distribución y reproducción cinematográficas; y los rituales y ritmos del ir al cine, de ver películas en casa, de la búsqueda de reseñas, del bloguear, etc.”

<b>Tres perceptualidades</b>		
<b>De la materia</b>	<b>De la percepción en sí</b>	<b>De lo social</b>
Geomorfismo	Bio o animamorfismo	Antropomorfismo
<b>Tres socialidades</b>		
<b>De la materia</b>	<b>De la percepción</b>	<b>De lo social</b>
“La subjetividad de la materia en sí misma: el potencial real del cine para vitalizar el mundo-objeto. El cine encarna una cierta socialidad del mundo material, con ciertas cosas —paisajes, animales, objetos— típicamente, pero no siempre, a las que les niega reconocimiento social y otras a las que garantiza grados mayores o menores de él.”	“Es la subjetividad del mundo vital, interperceptual; es la forma en que la interperceptualidad del cine corporiza una socialidad, una ética y una biopolítica de las relaciones entre nosotros y el mundo vital de las cosas vivientes.”	“Refiere a la subjetividad de las relaciones sociales y a las formas en que la socialidad del cine —el ver cine como proceso colectivo— encarna, transmite y facilita los procesos de subjetivación de las personas, los yos, las posibilidades, al igual que nuevas relaciones entre ellos.” (41-42)

En nuestro ensayo, no nos detendremos particularmente en las tres materialidades. Sí nos interesan las tres perceptualidades y las tres socialidades (sobre todo las primeras dos). De esta manera, pretendemos dar cuenta de la interrelación entre puesta en forma — construcción de mundo— y referencialidad figural hacia y desde el mundo extradiegético, que así pasa a ser en sus partes relacionadas subdiegético —base real subjetivada de la historicidad de las obras—.

Sostenemos, en definitiva, que una mirada procesual-relacional del mundo es también una mirada comunicacional. En este contexto, el cine “media entre una humanidad comunicativa y un mundo más extenso que es también comunicativo y significante” (42). Y, retomando a Peirce, Ivakhiv sostiene que el universo “es de naturaleza comunicativa, con la significación ocurriendo desde los actos interpretativos de los organismos (como

nosotros) que leen señales en sus mundos circundantes, hasta la decodificación de secuencias genéticas e impulsos atómicos” (ídem). Por lo tanto, la experiencia cinematográfica debe ser tanto perceptual como hermenéutica. El cine es indicial —implica una relación material-energética entre el mundo fuera de él y el mundo impreso en la película—,<sup>27</sup> es icónico —nos brinda imágenes que nos recuerdan o que se parecen a cosas del mundo real— y es simbólico —traducimos lo que vemos según patrones de interpretación culturales—.

### **Figuración**

Hay un nombre que hemos venido eludiendo adrede, aunque está sugerido de forma bastante explícita en el título del capítulo: el de Jean-François Lyotard. En su tesis *Discurso, figura* (2014) —que influyó en Brenez—, establece que “la trascendencia del símbolo es la figura, es decir, una manifestación espacial que el espacio lingüístico no puede incorporar sin verse sacudido; una exterioridad que no puede exteriorizar como *significación*” (17). El filósofo se propone así liberar a la imagen de la oposición entre ella y la palabra, lo que resulta muy sugestivo para una investigación que se propone trabajar tanto con películas como con guiones literarios. De este modo, con Lyotard podemos concebir a la figura como exterioridad respecto del lenguaje pero, debemos agregar, no respecto de la semiosis. No estamos, entonces, en el ámbito de la significación (semiología) pero sí entablamos un juego con el de la semiótica (de raíz peirceana), sin pretender, como Deleuze, una clasificación de signos.

Lyotard publicó un puñado de textos sobre cine (y filmó algunos cortometrajes experimentales), el más conocido de ellos es el primero, “Acinema”. Allí afirma que “la así llamada impresión de realidad es una real opresión de los órdenes” (2017: 34) y clama por un cine “pirotécnico” que tendría dos polos: el de la inmovilidad, caracterizado por el *tableau vivant*; y el del movimiento excesivo, de abstracción lírica. Su contrario sería el

---

<sup>27</sup> El cine digital plantea así una reformulación de la ontología cinematográfica de raíz baziniana. En otra parte, Ivakhiv (2016) distingue dos definiciones del cine. Una que lo considera como la grabación foto-realista de la realidad, la captura de la luz reflejada en película fotoquímica, y que es la definición en crisis por la ‘desmaterialización’ implicada en el digital; y una segunda que lo entiende como la producción de imágenes en movimiento, como animación y transformación, la continua generación de nuevas formas a partir de material que puede ser ‘real’, indicial o mimético, o que puede ser compuesto enteramente, reproducciones sin original. Esta última definición es la del cine como morfogénesis, como generación de nuevas formas a partir de viejas, reproducidas, remontadas, recompuestas, reimaginadas; y es la definición sostenida aquí.

cine producido industrialmente por el capitalismo, que busca eliminar los movimientos aberrantes y los excesos. Lyotard introduce, entonces, una diferencia entre lo figurativo y lo figural (aunque no emplee estos términos en “Acinema”). De acuerdo con Jean-Michel Durafour (2017), lo figurativo en Lyotard es la propiedad que refiere a la relación del objeto plástico con aquello que representa. Lo figural, en cambio, es

aquello que, en la *presentación* del acontecimiento plástico, es siempre singular y disruptivo. Lo figural escapa a la predictibilidad (de lo contrario sería pre-figurado), a lo reconocible, a lo identificable y a la referencialidad; escapa a la codificación, a las formas y a las estructuras isotópicas y preestablecidas. En lo figural, el acontecimiento es bienvenido *en sí mismo*, en su expresión *sensible* y *sintomática*. De este modo, difiere de los regímenes de significación y designación, al igual que de la *mimesis* de la tradición figurativa” (18).

Nuevamente aparece la idea de representación cognitiva. Sostenemos aquí que la presentación de la singularidad plástica es en sí misma una representación semiótica. Es claro que Lyotard piensa en un cine aún más radical que el de Jorge Acha. Sin embargo, encontramos en su cine momentos de *tableau* (*stasis*) y momentos de abstracción lírica (las estrellas de colores en *Standard*, por ejemplo) que participan (parcialmente) de un posible *acinema*.

¿Qué queda, en definitiva, de la noción de figura? En primer lugar, como las conceptualizaciones de Ivakhiv nos enseñan, figura y representación no son necesariamente excluyentes. No podemos, de este modo, coincidir por completo con Kratje, Pérez Rial y Di Paola. Hay coincidencias entre la figura como la entendemos aquí y el signo peirceano, aunque aquella no pueda reducirse a éste. La figura implica un movimiento múltiple: del sujeto percipiente al objeto percibido, mediado por las cualidades relacionales que surgen de esta comunicación y que no pueden adscribirse a ninguno de los dos extremos aisladamente; en el caso específico del cine, incluidos los guiones cinematográficos, de forma inmanente en un ordenamiento de objetos en simultaneidad y en sucesión, ya sea dentro del plano o producto del montaje entre planos —que puede ser un montaje en resonancia, es decir, donde la figuralidad se produce entre planos lejanos y no consecutivos,

siguiendo un ritmo determinado—, así como en referencia a los planos mismos como conjunto (no ya en la disposición de sus objetos individuales). También, hay figuralidad en el intercambio complejo entre los films y los guiones respecto de las experiencias de sus hacedores, y respecto de los objetos concretos históricos y a menudo narrativos o metamórficos cuyo entrecruzamiento es parte misma de la génesis de dichos films y guiones.

Como explica Deleuze, “el cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo” (1987: 97). La “imagen-cristal” es ya un movimiento figural. Recordemos que para el filósofo francés la imagen posee dos caras, una actual y otra virtual. Refiere a un circuito más condensado, límite interior de los circuitos más vastos que corresponden a capas cada vez más profundas de la realidad y a niveles cada vez más altos de la memoria o el pensamiento. Tanto el movimiento interno como el movimiento interior-exterior constituyen figuraciones. Y recordemos que, debido a esto, sólo podemos usar el término ‘exterior’ con precauciones; hay un excedente de historicidad, sí, pero como parte de un entrecruzamiento que atraviesa la obra en cuestión y sus componentes.





# **ESTÉTICA DEL SUEÑO**



¿Qué es aquí el sueño? ¿Quiénes son los soñadores? No se trata de oponer un (supuesto) onirismo cíclico predominante en América Latina a la científicidad lineal de la vigilia de Europa. La obra de Acha indica que esa ciencia, que ese mundo de la representación, de la razón europea, no es menos ‘onírica’ que la materialidad experiencial asociada a lo latinoamericano desde las típicas posiciones dualistas *sobre* América Latina. Es decir que la posición filosófica que el autor construye con su obra (meta) cinematográfica constituye no una mirada simplemente *sobre* sino una mirada *desde* América Latina en tanto el Centro ya no es el lugar exclusivo del pensamiento, y la Periferia ya no más el de la espontaneidad de la experiencia.

Esto, claro está, no quiere decir que se homogenicen ambas perspectivas. Acha procede a ir ‘más atrás’ del acontecimiento latinoamericano, indaga en el sustrato de pre-americanidad que pervive en América, sobre todo en los pueblos indígenas. Así, para Acha la conciencia latinoamericana no es preteórica o subteórica sino igual de filosófica que la científica europea, pero con diferentes características, asunto abordado de manera notable en *Mburucuyá* y *Homo-Humus*, que veremos en el primer capítulo de la sección “Arquitectónica del sueño”, pero, de todas formas, persistente a lo largo del corpus aquí construido. Entonces, el autor revaloriza el pensamiento latinoamericano a partir del cruce complejo, contradictorio y violento entre el estrato europeo y el indígena. Una convivencia barroca; esto es, de opuestos igualmente verdaderos, partes de las estructuras semióticas universales de la experiencia, del ‘sueño’ del ser humano.

### **Un ethos moderno y alternativo**

Partamos de la siguiente hipótesis: la obra seleccionada de Jorge Acha participa en la dimensión estética del ethos histórico característico de la modernidad latinoamericana, el ethos barroco.<sup>28</sup> 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

---

<sup>28</sup> 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.

organización de la vida social y de construcción del mundo de la vida” (Morello, 2006: 162).

¿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 filmica 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 (los financiaba con los cuadros que vendía) y desarrolló una visión estética rupturista con respecto al cine predominante en el período 1986-1996, que es el que aquí nos concierne. Hemos visto, al repasar la teoría del *underground* de Silvestre Byrón, el carácter ‘opcional’ de su modo de representación respecto de las formas institucionalizadas (clásicas, modernas, militantes). Veamos cómo el barroco en tanto ethos configura también una opcionalidad.

Echeverría afirma que fueron los indios integrados a la vida citadina virreinal quienes llevaron adelante una proeza civilizatoria al reactualizar el principal recurso de la historia de la cultura: el mestizaje. Así, evitaron que la Conquista desbarrancara en barbarie.<sup>29</sup>

Para rescatar a la vida social de la amenaza de barbarie, y ante la imposibilidad de reconstruir sus mundos antiguos, tan complejos y tan frágiles, esa capa indígena derrotada emprendió en la práctica, espontáneamente, sin pregonar planes ni proyectos, la reconstrucción o recreación de la civilización europea —ibérica— en América. No sólo dejó que los restos de su antiguo código civilizatorio fuesen devorados por el código civilizatorio vencedor de los europeos, sino que, asumiendo ella misma la sujetividad de este proceso, lo llevó a cabo de manera tal, que lo que esa re-construcción reconstruyó resultó ser algo completamente diferente del modelo a

---

<sup>29</sup> Esto es, que tras la destrucción de las civilizaciones preamericanas, precolombinas, se extendiera un hiato sin resolución, sin instauración de nueva civilización.

reconstruir, resultó ser una civilización occidental europea retrabajada en el núcleo de su código por los restos del código indígena que debió asimilar (2002: 10).

El trabajo de Acha justamente aborda las consecuencias de esa codigofagia en lo que podríamos denominar, al menos en principio y sin ánimo polémico, como *ser latinoamericano*.<sup>30</sup> En *San Michelín*, Amarillo Apaza, 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 Michelín 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 Tihuanaku<sup>31</sup> 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)

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

---

<sup>30</sup> No pretendo aquí, de ningún modo, defender una visión sustancialista y reductora de lo latinoamericano. Sí entender que hay una serie de ‘heterogeneidades en común’ que permiten una caracterización fluida y en devenir de una identidad latinoamericana.

<sup>31</sup> Respeto la grafía empleada por Acha en su escrito. En castellano, es más común referirse a esta ciudad como ‘Tiahuanaco’.

barroca se suspende la separación tajante entre lo real y la ilusión (el sacrificio final en *San Michelín*), es decir, también, entre el sueño y la vigilia (la ficción científica que atrapa al indígena Salcaghua en *Mburucuyá*; la conexión de planos de realidad distantes por medio del agua en *Habeas Corpus*), entre lo alto y lo bajo (los símbolos religiosos y patrióticos yuxtapuestos entre las ruinas y las pulsiones básicas de los obreros en *Standard*). 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.

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

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).

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.

En *Standard*, el albañil religioso colecciona estampitas cristianas, ante cuya presencia no puede hacer otra cosa sino babearse. Su éxtasis, lejos de los tintes eróticos de la pintura barroca, es emparentado a la estolidez. Es Román Gubern quien ha notado que el arte religioso del siglo XX “en las estampas de catecismo o en la iconografía de los predicadores electrónicos de Estados Unidos, no es más que una versión masiva, multiplicada y banalizada de los principios del arte barroco” (2016: pos. 1091). La cámara en *Standard* recorre la estampa de la Virgen del Sagrado Corazón, con toda su blancura anglogermanizada que contrasta con el ‘morochaje’ del obrero latinoamericano que le rinde culto y que, en una escena clave, junto a sus compañeros de trabajo, desoye los llamados a la rebelión de un hombre que porta atributos incaicos.

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 oximóricamente barroco.<sup>32</sup> “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.

---

<sup>32</sup> La idea de oximoron 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).

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 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” (89-90).

La importancia del cristianismo en la obra de Acha será abordada en profundidad más adelante. Digamos aquí que la presencia de la Iglesia se siente con fuerza en gran parte de sus trabajos. En *Homo-Humus* y *Mburucuyá*, el misionero aparece como un ser desagradable, un opresor que se asienta por sobre los indios y mestizos, literalmente: lo vemos entrar en escena sobre una silla que es cargada por un joven reducido a bestia de carga, lo que provoca la indignación de Humboldt. En *Habeas Corpus* 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.

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. Lo hace mediante la crisis interna de Humboldt en *Mburucuyá*: “¿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?”<sup>33</sup> En otro momento del film, los indios yaruros con los que él y Bonpland interactúan, al ver que los científicos están recolectando las hojas de bijao (*Calathea lutea*, descrita por primera vez unos veinticinco años antes del viaje de Humboldt) que emplean para construir sus casas, preguntan si ellos también pueden traer la casa de Alexander desde Europa hasta las selvas del Orinoco. En esa búsqueda de reciprocidad se erige un desafío a la semiología barroca.

Marcos Wasem 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).

Este desfasaje signico está muy bien representado en las películas de Acha: ya mencionamos la artificialidad de la puesta,<sup>34</sup> cifra de la crisis en los regímenes de producción discursiva causada por el período de dictadura. Se trata de un trabajo a nivel del interpretante, donde su multiplicidad posible opaca al representamen. Es de notar la indistinción entre obra en construcción y ruina en *Standard*, donde un espacio semiabierto-semicerrado constituye una topología de la Patria característica de un período de duelo.

---

<sup>33</sup> En *Homo-Humus* es Bonpland quien pronuncia este parlamento, lo que está de acuerdo con la paulatina penetración del botánico francés en la cultura de los indígenas y los cuestionamientos que de allí se despiertan.

<sup>34</sup> 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, Acha plantea una indefinición: en *Mburucuyá*, Salcaghua, el líder de los yaruros, dice estar atrapado en el sueño de “Alexander olor a jabón”, 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— de un otro amenazante.

Semejante creación se sustrae al principio de identidad;<sup>35</sup> el barroco se despliega como estética de la alteridad.

Aquí, Marcos Wasem 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: ya mencionamos la presencia de la estampita religiosa y del ‘morochaje’ de los cuerpos, sumemos la música tropical y la figura de Libertad Leblanc en *Standard* o los momentos bufonescos en *Blancos*. “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: 329-330).

No se trata entonces de reivindicaciones indigenistas. Muchísimo menos de un alineamiento —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. Volveremos a esto luego, pero 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 desgarró 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).

### **Luz y oscuridad**

Introduzcámonos por la estética al período de postdictadura que configura el contexto de producción de las obras de Acha seleccionadas. Y se trata, como hemos visto, de la estética

---

<sup>35</sup> La identidad en tanto que irreconstruible, entequeia sustancialista; sólo se *es* en tanto se *deviene*, la única identidad es la de la sociedad de entidades actuales (véase Whitehead, 1956).

del duelo,<sup>36</sup> la estética barroca, imperfecta, maculada, traumática; una estética que, en América Latina, se mueve en los márgenes, por fuera del ‘mundo oficial’, quizás, como escribió Glauber Rocha, para evitar ese empobrecimiento que significa “la oficialización que los países subdesarrollados suelen hacer de sus mejores artistas” (2011: 136).

Una estética del sueño: Rocha (2011) distingue tres tipos de arte revolucionario: el útil al activismo político, el que está lanzado a la apertura de nuevas discusiones y el que es rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha. El autor brasileño se identifica a sí mismo con el segundo tipo. También allí deberíamos incluir al chileno Raúl Ruiz. Y —diríamos nosotros— a Jorge Luis Acha y su cine de ensayo narrativo. Los tres marcados por dictaduras, así como la monarquía absoluta dejó su huella en el barroco histórico europeo: Glauber por el golpe de 1964 en Brasil, Ruiz por la caída de Allende y la llegada al poder de Pinochet, que lo obligó al exilio. Acha, por su parte, realizó el cortometraje *Producciones arena* en 1976, año del último golpe de Estado, y no volvió a filmar hasta *Habeas Corpus* casi una década más tarde.

Si retomamos a Faretta, podemos decir que lo que aparece en la estética barroca es el martirio, el memento mori, “el Cristo lacerado y cubierto de espinas. Aquí es lo sacrificial, el martirio, la tortura, aquello que se evoca de los santos” (2015: párr. 9). Los cuerpos aparecen anudados, plegados, puro músculos, reificados, sus partes en relación metonímica entre sí y con el ambiente: “la individualidad ya forma parte, casi se ha fundido al entorno material que habita” (2015: párr. 8)

Detengámonos un momento en la figura del mestizo en *Mburucuyá* y en *Homo-Humus*. En la película, una serie de planos cerrados alternan entre un carguero —joven y fuerte mestizo— y el misionero tuerto que lleva a sus espaldas por la selva. El mestizo está sucio y transpirado, encorvado como bestia de carga. Su imagen sacrificial es puesta en directo contraste con los atributos cristianos del hombre al que carga. Primero vemos, oscurecido intermitentemente por las hojas, el busto del religioso bamboleándose con suavidad. Porta un báculo terminado en cruz dorada. Corte. Ahora, una entrepierna cubierta con un taparrabos. La cámara, siempre en mano, sube un poco y vemos, en plano pecho, el rostro agachado y fruncido por el esfuerzo del carguero, ataviado con todo tipo de correas y

---

<sup>36</sup> Que, en América Latina, de forma revulsiva incorpora elementos que celebran la cultura popular: no todo duelo es necesariamente solemne.

cadenas como arnés. Luego, un plano fijo, ligeramente picado, de los pies que pisan con firmeza en la suave alfombra que oficia de suelo selvático. Tres planos de unos diez segundos cada uno.

En el guión, la escena 20 apela a una técnica típica del montaje achiano —sea literario o cinematográfico— donde el relato en off forma un contrapunto con imágenes alegóricas:

Varias hormigas pasan sobre los papeles de Alexander, que escribe sin prestarles atención. Las hormigas son grandes y no manifiestan temor. Por todo el campamento hay hormigas y todos los objetos son recorridos por los insectos. Alexander escribe. Las hormigas cargan comida.

ALEXANDER (en off): *Son muy pocas las personas de rango acostumbradas a transitar a pie por estos caminos...*

Las hormigas, en fila, llevan o buscan comida.

ALEXANDER (en off): *...por esta razón, en estos lugares se habla de viajes sobre la espalda de un hombre como “andar en carguero”, del mismo modo que en otros lugares se habla de viajes a caballo... El oficio de carguero no se lo considera denigrante y quienes lo practican no son indios sino mestizos...*

Las hormigas, enfiladas, llevando su carga.

ALEXANDER (en off): *Si consideramos el enorme esfuerzo que estos desdichados deben realizar, si tenemos en cuenta que acaban con deformaciones del dorso como los animales de carga, que a menudo los viajeros son terriblemente crueles cuando ellos enferman y son capaces de dejarlos tirados en medio de la selva...*

Los insectos incansables en sus caminos ácidos.

ALEXANDER (en off): *...nos cuesta comprender que la gente joven y fuerte acepte libremente el oficio de carguero; el más arduo de todos los que puede elegir el hombre... sólo el afán de llevar una cierta independencia en los bosques... de ser más libres...*

Las hormigas incansables.

ALEXANDER (en off): *...los jóvenes de Ibagué y Chocó que se dejan usar como bestias de carga son tan numerosos que a veces se encuentran filas de cincuenta a sesenta de ellos... los cargueros se distinguen por sus destrezas y se recomienda usar los servicios de los pies seguros y paso suave y parejo... realmente resulta muy doloroso oír hablar de las cualidades de un hombre con expresiones empleadas para ponderar a las mulas...*

Las hormigas no detienen la marcha, no interrumpen su trabajo. (Acha, 2012: 123-124)

Este procedimiento recuerda al empleado en *Standard*, donde los albañiles son comparados con hormigas mediante la yuxtaposición dialéctica de los planos.

Lo que me interesa señalar aquí es cómo se seculariza el martirio en la figura no, por supuesto, de un santo, sino de un mestizo, de un producto puramente americano, cruza entre lo europeo y lo indígena reducida a bestia. Y esto es más notable cuando, en el film, vemos que lo que carga es a un representante de la religión sostenida en el sacrificio de Cristo con su correspondiente reducción brutal. No es que, exactamente, se santifique la figura del mestizo mediante el sacrificio, pero sí sirve de contraste frente a una práctica religiosa que, así, aparece como desviada y contradictoria respecto de sus orígenes. De este modo, el mestizo-bestia de carga surge como un representante más justo de las consecuencias del desarrollo particular de lo católico en América.

En la escena 26 de *Homo-Humus*, se describe la llegada del misionero a espaldas del carguero. La descripción de las imágenes es entrecortada por el relato de Alexander de una

muchacha de Urutucu que escapó del ataque de un cocodrilo: “...en estos páramos se suele conversar a diario sobre la destreza para escapar de estos peligros y todos están en guardia” (127). La dialéctica se resuelve algunos párrafos más adelante, siempre dentro de la misma escena: “El misionero come un lagarto asado al que no le retiró ni las patas ni la cabeza. Como un cocodrilo devorador, ataca a su presa y no la suelta” (128). Más adelante profundizaré sobre la presencia de lo religioso, entre ello de lo católico, en la obra. Señalemos aquí, por lo pronto, la analogía reptiliana y caníbal que envuelve al sacerdote: él es un cocodrilo, amenaza de los hombres y mujeres de la selva, presto a fagocitarlos — simbólicamente—; el mestizo es América, santa nacida en servidumbre, desgarró y martirio (“...éstos, en cambio, son mejores... éstos, calladitos...” (ídem), describe el misionero al carguero); lo precolombino es lo indomable, lo que sólo puede ser destruido (“No es fácil entender tanta ignorancia... ni la Santa Palabra de los Evangelios puede con estos diablos... (...) ...no se puede confiar en ellos... están cebados... como los jaguares, son indomables...” (ídem), considera respecto de los indígenas).

Aún más específico es el caso de *Habeas Corpus*. Mientras vemos al guardia comer las anchoas de unas porciones de pizza, la radio deja oír las palabras de un sacerdote durante la Semana Santa en la que transcurre el film:

Hombre sofocado por la miseria, hombre sin salida, hombre torturado, hombre al 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 (...)

Después, el guardia lleva las sobras y las desliza por debajo de la puerta en la celda del detenido-desaparecido. El sonido de una gota de agua que cae una y otra vez en repetición infinita es cifra de la tortura.<sup>37</sup> Vemos diversos planos del detenido de pie, contra la pared. Sus movimientos son muy lentos. Se intercambian planos de dos muchachos (él es uno de ellos) que juegan y se revuelcan en la arena de una playa; contraste entre el movimiento frenético y la quietud del presente del joven en su celda. En estos planos, muy

---

<sup>37</sup> Pero, en un juego de dobles opuestos típicamente achiano, ese goteo constante anticipa el rol liberador que el agua adquirirá paulatinamente. Es José Lezama Lima (2014) quien asocia el mar a lo barroco (y la tierra a lo clásico). El escape metafísico del detenido en *Habeas Corpus* es así barroco en otro nivel.

breves, como flashes de recuerdo, la cámara da unos giros en espiral de 360 grados en su movimiento, lo que pone por momentos a la imagen patas arriba.

No hay arcano alguno: la figura del detenido-desaparecido es asimilada a la de Cristo en su Pasión: lo que se evoca es el martirio, el sufrimiento, algo típico del barroco. De manera dialéctica, la cámara recorre fotografías de fisicoculturistas en revistas especializadas, hojeadas por el guardia. “Culto al cuerpo”, se lee y uno puede pensar en dos cultos distintos, uno erótico, el otro tanático, ambos profundamente interrelacionados. Gustavo Bernstein trae a colación la relación entre este largometraje y el corto de Jean Genet *Un chant d’amour* (1950), en el que se entrelazan las pulsiones homoeróticas de presos y carceleros:

En *Habeas Corpus*, Jorge Acha actualiza a Genet con una variante política: lo inserta en el contexto de la última dictadura. El carcelero troca en torturador y la prisión, en un sótano clandestino. El paisaje del film vuelve a ser el cuerpo de la víctima, salvo que esta vez profanado por la picana. No hace falta ser un avezado freudiano para advertirlo: 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. En el film de Acha, el morbo se desdobra: la topografía del cuerpo martirizado contrasta con la poderosa musculatura de los fisicoculturistas que claman desde las revistas inspeccionadas por el verdugo en su gabinete. Como el guardia de Genet, el torturador de Acha practica también un ritual onanista. Los guiños de Acha a Genet son varios: el film abre con un plano del represor acudiendo a su labor diaria, reedita el puño del prisionero que se abre y se cierra recurrentemente y evoca una fuga ilusoria de la víctima con un amante en un espacio de goce sensorial en conexión con una naturaleza primigenia (en Genet, un bosque; en Acha, una playa) (2017: 83-84).

Las voces radiales repiten en diferentes idiomas “Jesús es despojado de sus vestiduras”. En la superficie, la vida continúa como si nada. Múltiples planos de vehículos en la autopista. Pero un paneo hacia abajo nos conduce al infierno subterráneo: primero, chispas y electricidad que pasa en fondo negro; luego, el foco que cuelga del techo, fuente

de luz en la celda clandestina; aún más abajo y el cuerpo del detenido tumbado en el suelo.  
La radio:

Caemos de rodillas ante la desnudez del desnudado. Ya no posee nada pero es la verdad desnuda. Pilatos había pedido qué es la verdad. Mira, es él la verdad. El mundo ha sido hecho por él y el mundo no lo ha reconocido. Es él la luz, y las tinieblas no lo han acogido. Ahora puedes repetir sus palabras eucarísticas: “Éste es mi cuerpo ofrecido por vosotros, nada lo cubre más.” Se ha despojado de todo por ti. Se ha desnudado de sus vestiduras y se desnudará ahora también de su sangre. Un joven de 33 años está por ser sacrificado. Se despoja de su obra. No es solamente el condenado a muerte, es el derrotado, le quitan la vida, pero también el honor (...).

Asimismo, en el barroco “el mundo se ha vuelto un caos, una mezcla donde ‘lo alto’ y ‘lo bajo’ se nos dan de consuno” (Faretta, 2015: párr. 12). La obra de uno de los grandes pintores del período barroco, Caravaggio, puede emparentarse en varios aspectos con el trabajo filmico y literario de Acha. Escribe John Berger:

Él [Caravaggio] fue el primer pintor de la vida tal y como era experimentada por el *popolaccio*, la gente de las callejuelas, *les sans-culottes*, el *lumpenproletariat*, los órdenes más bajos, aquellos de los estratos más bajos, los bajos fondos. Curiosamente, no existe palabra en ningún idioma tradicional europeo que no denigre o sea condescendiente con los pobres de las ciudades al nombrarlos. Eso es el poder (1983: párr. 3).

En *Muerte de la Virgen*, el pintor milanés representa la muerte de María en un ambiente ordinario, sin referencia a su ascensión, pálida, con hinchazón cadavérica, es decir, desacralizada. La leyenda cuenta que utilizó como modelo a una prostituta que había aparecido ahogada tiempo antes. En el óleo sobre lienzo *Cena de Emaús*, pintó a un Cristo resucitado de aspecto andrógino en una cantina sacada de su propia contemporaneidad a fines del siglo XVI, principios del siglo XVII. Mezcla de ‘lo alto’ y ‘lo bajo’. Al asociar la figura de un hombre torturado y apresado con la de Jesús, no es exigir demasiado la



interpretación el pensar que Jorge Acha realiza un procedimiento similar. Presentar a Cristo mediante la simbolización del cuerpo de un detenido-desaparecido es un disparo directo a la jerarquía católica romana.

Tengamos en cuenta, a su vez, que el director miramarense solía emplear actores no profesionales, ‘gente de la calle’, ‘cabecitas negras’, para sus películas; y que su foco siempre estuvo puesto en las vidas de indígenas y obreros.

Aún más: como señala Berger, además de ser un pintor de los bajos fondos, Caravaggio fue un maestro de la materialización artística del deseo sexual:

Los gestos de sus figuras son en ocasiones —dado el objeto de que tratan— ambiguamente sexuales. Un niño de seis años introduce sus dedos en el sostén de la Madonna; la mano de la Madonna acaricia, de forma invisible, su muslo bajo la camisa. Un ángel roza el dorso de la mano evangélica de San Mateo como una prostituta con un viejo cliente. Un joven San Juan Bautista sostiene la pata delantera de una oveja como si fuera un pene (1983: párr. 22)

Ya mencionamos la carga erótica de *Habeas Corpus* y la incomodidad polémica que puede suscitar al abordar el costado sexual de la relación torturador-torturado. Veamos, asimismo, en *San Michelín*, estas inversiones caravaggiescas: aquí es la encarnación apócrifa de Cristo, el indígena boliviano Amarillo Apaza, quien constituye no sólo un ‘marginal’ dándole cuerpo a una figura sacra,<sup>38</sup> sino también haciéndolo mediante la condensación de una pulsión erótica: cuando la antropóloga Angélica lo ve por primera vez en persona, ‘Michelín’ aparece en pose cristológica: “El muchacho sostiene la cortina en alto, con ambos brazos abiertos y estirados; y cuando cruza los pies para ponerse cómodo, parece, de repente, un Cristo castigado” (Acha, 2012: 257); de inmediato, una mujer de ropas ajustadas —una prostituta— sale de la gomería, le abraza el torso desnudo y lo besa. En otro momento, la descripción se detiene en los afiches de mujeres desnudas en poses sugestivas que pueblan la gomería.

---

<sup>38</sup> “Se sospecha de su participación en la muerte de la mujer de Dock Sud” (Acha, 2012: 260), reza un recorte periodístico que Angélica recibe por fax.

Pero hay un elemento más que vincula a *Habeas Corpus* y *San Michelín* con Caravaggio y el barroco: el uso de la luz y la sombra. Las escenas en el sótano clandestino de la ópera prima de Acha, sobre todo aquellas que transcurren en la celda del detenido-desaparecido, son un buen ejemplo de tenebrismo: la mísera lámpara del techo apenas ayuda a resaltar algunos volúmenes del cuerpo desnudo, siempre en un tono rojizo que se replica en los brevísimos planos que se intercalan de peces nadando (el pez animal asociado a Cristo y figura del cristianismo primitivo, esta asociación será desarrollada luego).

En *San Michelín* es menos una interpenetración de luces y sombras como un enfrentamiento dialéctico entre dos regímenes cromáticos: el de la claridad, lo blanco, la virginidad, lo etéreo, la herencia europea, asociado a Angélica; y la oscuridad, lo negro, la lascivia, lo terrenal, la herencia indígena, asociado a Amarillo.<sup>39</sup> La descripción visual con la que comienza el guión da cuenta de esta oposición por medio de isotopías:

La línea de **sol y sombra** comienza a entrar por la puerta entreabierta del balcón. También entra la brisa del mediodía caluroso del verano ondulando la **cortina blanca y transparente** que cuelga como un estandarte de **pureza** cansado.

(...)

La línea de **sol y sombra** se propone recorrer todo el interior de la **inmaculada** vivienda trepando por un sillón hasta la pared y luego ganando el **techo blanco, tan blanco como todo el inmueble.**

(...)

La línea, que sigue implacable dividiendo **luces y sombras**, baja ahora por una lámpara colgante hasta las altas hojas de una planta verde y brillante, y sigue por la pared resaltando los colores primarios de una mola panameña.

(...)

Ahora es un **espejo cristalino** el que desde las **sombras** sigue el apresurado viaje de la línea que va **iluminando** todo a su paso hasta que el sol toca el bisel y son dos los **estallidos de luz** que siguen por las superficies de libros, adornos, muebles, plantas y un vaso ancho y chato con bastante agua de donde bebe una paloma nerviosa y sedienta.

---

<sup>39</sup> El “vaho hediento del Altiplano” del que habla Rodolfo Kusch (2007: 12)

(...)

(...) Todo recibe **luz**. Todo pierde **sombras** menos la paloma oscura y sucia que vuelve a beber desconfiada e inquieta (239; énfasis en negrita mío).

Estamos, claro está, en territorio de Angélica, al que acude una enviada de ‘Michelin’, la mácula, la perturbación de la paloma “oscura y sucia”. Una escena equivalente nos introduce en el territorio de Amarillo:

Una **cagada** seca y chorreada de paloma **opaca** la imagen de los cuatro muchachos que cantan en el televisor, mientras respetan una simple y monótona coreografía.

(...)

El grupo está uniformado: pantalones vaqueros ajustados y camperas con flecos largos y coloridos. La falta de camisas deja ver los torsos fibrosos y **cobrivos**. Tanto el cantante como sus músicos acompañantes tienen los pelos largos y juegan con sus cabezas para que las **mechas renegridas** sigan también el ritmo de los cuerpos provocativos.

(...)

Una **mano sucia** deja sobre el televisor unas migas de pan. Inmediatamente un grupo de atolondradas palomas pelean por comérselas.

(...)

La gomería es **oscura y negra**. No por falta de luz sino por tanto **caucho y mugre**. Todo está sucio de **grasa y aceites**. Todo es **opaco y sombrío**.

(...)

Herramientas, paredes, techo y piso; **todo negro**. Y sobre ese negro, el negro de las cubiertas y las cámaras pinchadas, desinfladas o rotas.

(...)

Una paloma toma **agua sucia** de una palangana (...) (261-262; énfasis en negrita mío).

Guerra cromática, de claroscuros, la negrura esconde el elemento demoníaco de la tierra americana, de la irrisión del culto occidental blanco en el seno de la tradición religiosa cíclica indígena. Si parafraseamos a Gustavo Bernstein, estos guiones y películas abordan el territorio americano “como un campo de radiación lumínica cuyas interacciones dan lugar al conflicto que lo signa.” Estaríamos así ante “una alegoría de la luz en América”, pero también de “la sombra que se cierne sobre el continente” (Acha, 2012: 15).

El Barroco es inseparable de un nuevo régimen de la luz y de los colores (...) la luz y las tinieblas (...) como los dos pisos del mundo (...) los Bienaventurados y los Condenados (...) no se trata de una oposición (...) las cosas surgen del plano de fondo, los colores brotan del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura, las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno (...) la inseparabilidad de lo claro y de lo oscuro, la desaparición del contorno, en una palabra, la oposición a Descartes, que continuaba siendo un hombre del Renacimiento, desde el doble punto de vista de una física de la luz y de una lógica de la idea. Lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro. El claroscuro (...) (Deleuze, 1989: 46-47).

Volvamos al final de *San Michelín*: lo oscuro (Amarillo Apaza) y lo claro (Angélica Rey) se funden en un ritual *necesario*; ambos regímenes lumínicos son inseparables el uno del otro, no puede haber luz sin oscuridad ni oscuridad sin luz; oxímoron barroco. Al respecto, es notable, como explica Jean-Luc Nancy, en diálogo con Bruno Roberti, que “todas las narraciones cosmogónicas pre-bíblicas, como las narraciones babilónicas, comienzan con la separación: entre la luz y las tinieblas, entre el cielo y la tierra” (2015: 63). Un juego similar se encuentra en *Blancos*:

El sol pega fuerte y cuando toca los caballos o los manchones de nieve explota como los disparos de un cañón. Las profundas sombras de ese valle encajonado pegan también a los soldados, que aparecen y desaparecen entre las piedras y los llanos, como si hubieran emprendido un derrotero por la luz y la oscuridad (Acha, 2012: 224).

Rodolfo Kusch (2007) explica que en su reinterpretación del cristianismo, la cultura indígena americana consideró a Cristo y al diablo como hermanos, lo que marca una clara diferencia con la posición de la cultura occidental europea, que siempre suprimió el lado malo de todos los opuestos. En la igualdad de condiciones en que Acha ubica el régimen cromático de lo claro y de lo oscuro, y en la asociación del primero con la civilización europea e ilustrada y del segundo con el humus irredento de la tierra preamericana — pasado siempre presente en las raíces de la mestiza América—, se halla la cabal comprensión de este barroquismo original y autóctono.<sup>40</sup>

Para finalizar, retomemos a Faretta. Notaremos que en la estética barroca “no se ve algo definido, terminado, una cosa hecha, sino que se está haciendo” (2015: párr. 11), lo incompleto, el proceso en su mismo devenir. Así, en *Habeas Corpus* asistimos a la desaparición forzada en transcurso de realización, en el intermedio entre las sesiones de tortura, y en el intermedio entre el secuestro y la disposición final. En *Standard* la monumentalización de la historia patria está en un mutuo y espiralado proceso de construcción-destrucción, una ruina que sirve de plataforma a la creación del relato de la historia o un relato condenado a la imposibilidad por ser él mismo una ruina. En *Blancos* se desarrolla un momento particular en las postrimerías de la Conquista del Desierto, pero obviando la clausura del proceso macro. En *Homo-Humus* y *Mburucuyá* nos detenemos en una de las paradas del viaje de Alexander von Humboldt por América.

### **Alegorías**

En su análisis del cine de Werner Schroeter, director alemán cuya primera etapa como realizador posee diversos puntos de contacto con los trabajos de Acha,<sup>41</sup> Michelle Langford retoma al teórico estadounidense Bill Nichols en su afirmación de que el cine clásico se acerca más al mito que a la historia ya que busca resolver contradicciones y proveer modelos para actuar en el presente. A esta concepción, Langford, mediante Gary Indiana,

---

<sup>40</sup> Aún más, Jacques Rancière señala que el oxímoron es parte fundamental del dispositivo material mismo del cine, “la unión entre el ojo pasivo y automático de la cámara y el ojo consciente del cineasta” (2015: pos. 2057).

<sup>41</sup> Debo esta asociación a Alejandro Ricagno.

opone la estética de Schroeter, que aquí no dudaremos en considerar como barroca: el cine del alemán muestra “un deseo por consumir el mito, por agotarlo, por desacralizarlo” (2006: 90). Schroeter y Acha no reprimen los elementos cinemáticos que fragmentan la unidad y perturban la armonía del todo. Permiten así el retorno de lo reprimido (Langford, 2006): a nivel de las memorias históricas, de las pulsiones subjetivas, de las cosmovisiones sometidas.

No sólo la representación debe notarse, desnudando el carácter construido de la puesta en forma (en lugar de invisibilizarla, como en el cine clásico), sino que el corte mismo se vuelve un elemento que aporta musicalidad (una respiración, un ritmo, una melodía, una armonía no convencional) a la yuxtaposición de imágenes y sonidos. Los films y los guiones de Acha funcionan en contrapunto permanente —entre planos, entre la columna izquierda (descripción de imágenes) y la columna derecha (descripción de sonidos)—, no fluyen mediante el disimulo del montaje.

Mencionamos en “Luz y oscuridad” a otro cineasta con el que podemos hacer dialogar a Jorge Acha: el chileno Raúl Ruiz. Canónica es la lectura de la teórica francesa Christine Buci-Glucksmann que en “El ojo barroco de la cámara” asocia a Ruiz con la estética barroca. En una lectura transversal del ensayo de Buci-Glucksmann y de la filmografía de Ruiz, Valeria de los Ríos recuerda que “en *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault describe el Barroco como ‘el tiempo privilegiado del trompe-l’œil, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del quid-pro-quo de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje” (2015: 115).

Ahí están los albañiles de *Standard*, que intentan de manera infructuosa construir el monumento que condense la totalidad del ser nacional, de la historia, en un espacio ya derruido, escenario de una puesta en escena imposible. O el poder del sueño en *Habeas Corpus*, que llega a birlar las barreras entre realidades disímiles, lo onírico y la vigilia, el pasado en la memoria y el presente de encierro.

De la monarquía absoluta del *seicento* a la dictadura cívico-militar del *novecento*: la represión y la aplicación brutal de ciertas normas llevan a la subversión y el exceso artísticos: en un caso, el desafío a los relatos dominantes sobre la historia regional y nacional; en el otro, la multiplicación de detalles, el abigarramiento de la imagen

(proliferación de objetos) y el despliegue de centenares de planos breves, la mezcla de múltiples sonidos (animales, minerales, musicales).

La historia para el barroco está despojada de toda linealidad, de todo progreso; la historia barroca es fragmento, ruina. Por eso no se narra de forma progresiva y lineal, la estructura de los films de Acha tiende a la espiral por intermedio de repeticiones<sup>42</sup> (*Habeas Corpus*, *Standard*), o a la dispersión en *tableaux* (*Mburucuyá*).<sup>43</sup> Se produce así un giro del tiempo al espacio (la ruina es un concepto ‘arquitectónico’) (de los Ríos, 2015).

Si seguimos la glosa que José Lezama Lima (2014) hace de Ernst Robert Curtius en “Mitos y cansancio clásico”, podemos afirmar que lo que Acha hace con su obra es emplear una técnica de la ficción ante la falta, ante el déficit de la técnica histórica a nivel de los relatos para dar cuenta de los imaginarios que estructuran nuestro mundo contemporáneo. ¿Qué tipos de imaginación ha logrado construir la cultura americana y, en ella, la cultura argentina?

El privilegio de los procesos de ruina y fragmento —tan notables en *Standard* pero que también se entrevén en la aparición fantasmática de Tihuanaku en *San Michelín*, así como en el cuerpo ‘roto’ del detenido-desaparecido en *Habeas Corpus* o en el cementerio nival al final de *Blancos*—, la subversión de jerarquías y la autoconciencia del carácter construido marcan a la alegoría, de acuerdo con Walter Benjamin, como elemento central en la estética barroca (Langford, 2006). La dislocación que genera la estética barroca pone en crisis los significados establecidos, por lo que prepara los elementos de los mundos social, cultural y natural para “propósitos emblemáticos” (56).

Así, Benjamin (2012) considera que “en la alegoría la *facies hippocratica* [rostro moribundo] de la historia se abre ante los ojos del observador como un paisaje primigenio petrificado” (208-209), lo que nos recuerda los fragmentos de estatuas y edificios que ofician de contrapunto en *Standard*. “Este es el núcleo de la contemplación alegórica, de la exposición barroca y profana de la historia como historia del sufrimiento del mundo; ella solo es significativa en las estaciones de su decadencia” (209). Si parafraseamos al filósofo

---

<sup>42</sup> Que no conducen a la circularidad; los relatos de Acha no terminan donde empiezan; además de trabajar en forma dialéctica cada plano con el inmediatamente anterior y el inmediato siguiente, los planos *resuenan* a la distancia, lo que provoca iteraciones espaciadas que conducen de a poco a una resolución condensadora.

<sup>43</sup> Distinto es el caso de sus guiones, donde el barroquismo aparece no a nivel de una estructura espiralística o a nivel de la frase, sino en la evocación de cierto tipo de imágenes y sonidos, es decir, en lo que tienen de cinematográfico antes que en lo que tienen de literario.

alemán, la obra cinematográfica de Acha pone en escena “la fisonomía alegórica de la historia-natural” que “está realmente presente como ruina” (221). La historia, para Benjamin y para Acha, se manifiesta como “transcurso de ineluctable decadencia” (ídem), con una diferencia: en el artista argentino la desintegración final abre paso a nuevas oportunidades de comunión y comunicación entre alteridades.

Respecto del film alegórico en lo específico, algunas de sus tendencias vienen del cine temprano; privilegia el *tableau*, resiste la narrativa lineal, involucra profundamente al espectador en el proceso de crear significado. Esto se debe a que la alegoría implica dos niveles de significado: “un significado obvio o literal y un nivel alegórico o figurativo que sugiere una gama de posibles interpretaciones o ‘visiones alternativas’” (Langford, 2006: 66).

Marcos Tabarrozzi (2016), por su parte, indica que

Si lo alegórico había sido una herramienta de todo el cine moderno para rebatir las proyecciones simbólicas del cine clásico, las culturas sujetas a procesos de subordinación lo exploraban desde una perspectiva diferente, como modo de imaginación y acción para la transformación social. La asunción de la alegoría como figura principal del cine no hegemónico implica un terreno hermenéutico polémico pero sugerente para pensar las manifestaciones fílmicas de la Nación y el Pueblo (34).

De este modo, el autor explica que, si bien “la representación alegórica registra antecedentes en toda la historia del cine mundial” (35), en los países subordinados, caracterizados por el trauma de “las dificultades de autorepresentación y las tensiones entre la Nación y el Poder fáctico (económico, neocolonial, militar, etc.)” (ídem), se produjeron películas que pudieran intervenir en la elucidación de ese conflicto interno.

Notemos ahora las significaciones múltiples del color blanco en el guión *Blancos*. Que los indios sientan un temor sobrenatural ante los caballos de ese color permite, en toda su didáctica,<sup>44</sup> efectuar una asociación con el rol del ‘hombre blanco’ en la conquista y

---

<sup>44</sup> Recuérdese, como señalamos previamente siguiendo a Severo Sarduy, que la didáctica está en el corazón del arte barroco.



emparentar la mitología indígena con la anglo-occidental mediante la asociación con *Moby-Dick*. Pero donde “Melville se mueve en el mundo sombrío de la teología calvinista, el pecado y la caída, los símbolos del mal, los oscuros laberintos que hacen imposible la redención (...)” (Lezama Lima, 2014: 288), Acha sí imagina una posible redención, en esto más cercano a Whitman que a Melville, en forma de una comunión de otros: al final del relato, una vez domado el temor al caballo blanco, es el indio Antucurá quien, ataviado con ropas del mismo ejército que ha intentado someterlo, llega al rescate del teniente Olmos en medio de la desolación causada por el “terror blanco”, la tormenta de nieve y viento que afectó a la cuadrilla en las montañas.

El soldado de pelo largo y estampa de indio se acerca montando un caballo blanco y le tiende la mano.

Es Antucurá, con las ropas de Quintuy, que se atrevió a entrar al valle frío en busca del teniente.

ANTUCURÁ: *¡Soy Antucurá, teniente, suba que tengo el otro caballo más abajo!*

La imagen de Antucurá tendiéndole el brazo y la sonrisa franca, abrigado con las ropas del ejército, lo hacen sonreír.

De un golpe el teniente está montado sobre el caballo blanco y se aferra a la cintura del jinete. Y juntos, al paso, van hacia donde el manchado los espera.

(...)

Olmos se pasa al caballo indio de Antucurá y ambos cabalgan hacia los ranchos que aun no se pueden ver.

OLMOS (en off): *Terminé de leer Moby*

*Dick en un hospital de Bahía Blanca...  
Después dejé el ejército...; me dediqué a  
la enseñanza en Nahuel-Mapú, un  
pueblo trazado por Schultz...*

(...)

*...con Antucurá solemos salir al campo  
a correr ñandúes...*

Olmos y Antucurá se pierden poco a poco en el panorama infinito (Acha, 2012: 233-234)

Dice Michelle Langford respecto de Werner Schroeter que “no busca documentar el pasado, ni intenta recrearlo. Más bien evoca una imagen del pasado con el olvido azaroso de una memoria involuntaria” (148-149), conceptos aplicables a Acha. Del mismo modo, en su lectura de Walter Benjamin, Miguel Vedda explica que “la alegoría no es tan solo ‘tropo que dice una cosa para aludir a otra diferente, sino que consiste en la divergencia entre ambas y, en tal sentido, da una información sobre el ‘mundo’ que no coincide con su sentido, así como este no coincide con la representación” (Benjamin, 2012: 41). “La alegoría”, dice el propio Benjamin, “no es una lúdica técnica de imágenes, sino expresión, así como el lenguaje e incluso la escritura son expresión” (205).

Tenemos así que el barroco se asocia al uso de la alegoría en el hecho de que la historia aparece como fragmento y como ruina. El barroco genera un cambio de consciencia respecto de la temporalidad y de la historia, la noción de tiempo como linealidad y eternidad se ve desafiada. Como afirma Benjamin, “las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina” (de los Ríos, 2015: 122). Y, deberíamos sumar, la importancia de la figura del cadáver, sublimada en el hombre enterrado bajo los escombros de *Standard* y, aún con mayor fuerza, en la presencia en limbo del detenido-desaparecido de *Habeas Corpus*, ni vivo ni muerto, en estado de suspensión, encarnación de temporalidades superpuestas.

En la segunda secuencia (si exceptuamos la de los créditos) en *Standard*, asistimos a la detonación del monumento por parte de un cartero devenido mensajero-ángel de la destrucción. La cuarta secuencia, por su parte, se inicia con planos detalle de escombros: piedras, latas, un trozo de madera, techos caídos, paredes descascaradas, alambres retorcidos. La fragmentación temporal de la historia es replicada en el espacio. Pero el cine puede montar esos fragmentos y construir así la historia (de los Ríos, 2015). Claro está que en el barroco, ese montaje respetará la no linealidad, los inconstantes oleajes de la imaginación y la memoria, la capacidad creativa de esta última. La memoria barroca “se reconstruye a través del sueño, de los afectos, la percepción, la música y del registro automático de la cámara, que ocupa ahora el lugar del sujeto” (129).

Allí descansa la potencia de un film como *Mburucuyá*: Acha no nos ofrece una película biográfica naturalista, sino cuadros oníricos de la relación entre dos cosmovisiones, entre dos imaginarios en conflicto: el animismo indígena y el científicismo europeo. La idea no es recrear la vida de Humboldt con pelos y señales, sino ofrecer una elaboración de sus inquietudes y contradicciones y, en el proceso, acudir a

exhibir sin ningún disimulo los artificios de la representación (...) espacio de poca profundidad, captado con cámara fija (...) *tableaux vivant* (...) contrapunto entre lo verosímil y lo paródico: las escenografías “naturales”, las tomas en la Reserva Ecológica de plantas y animales se deslizan hacia la más absoluta teatralidad cuando vemos que, evitando todo trampantojo, coloca una masa de papel arrugado para representar una pared rocosa (Bovisio y Penhos, 2017: 114).

Esos “artificios de la representación” no sólo abarcan a la puesta en forma de la película, sino también a “los mecanismos de representación del mundo, las vías por medio de las cuales algo se da a ver, sus alcances y sus límites, en definitiva las fluctuantes fronteras entre realidad y ficción, entre conocimiento e imaginación” (107).

*Mburucuyá* es la obra precisa para introducir otro concepto aplicado por Langford a los trabajos de Schroeter pero que también se ajusta a los films achianos: el *tableau*. Palabra de origen francés, puede traducirse simplemente como “cuadro”, aunque en el mundo del cine, de forma general, hace referencia a una determinada manera de componer

el plano: empleo de cierta simetría, personajes que miran directamente a cámara y una gran atención a la multiplicidad de detalles de puesta en escena, como ser elementos escenográficos o de vestuario. Prevalece el plano fijo.

Pero Langford emplea el término de una forma más precisa aún: el *tableau* pasa a ser una “imagen alegórica de múltiples capas que puede mantener temporalidades múltiples” (2006: 93). Implica a narraciones que no se ajustan a los códigos de continuidad clásicos, sino que remiten a fragmentos que marcan su propio modo de construcción, lo que recuerda a las alegorías barrocas del siglo XVII. Como explica Luciana Caresani (2017), esta espacialidad barroca produce un descentramiento del punto de vista que hace difícil determinar desde dónde se observa, hacia dónde miran los personajes y cuál es la posición de la cámara, que muchas veces parece ubicada en un espacio-otro respecto de la diégesis del film.

Humboldt y Bonpland examinan especímenes. Los vemos en un plano general, ellos ubicados de manera lateral bajo una carpa montada en un estudio. Sobreimpresiones de la Reserva Ecológica sirven para enmarcar de verde y de agua la escena. El río Apure y la selva del Orinoco a comienzos del siglo XIX se actualizan en los espacios verdes de la Buenos Aires de fines del siglo XX y en un lugar cerrado acondicionado con herramientas de recolección y medición, especímenes animales y vegetales. Planos detalle. Entre los ruidos del agua y los insectos, una radio alemana.

El subtítulo del film es muy dicente, *Cuadros de la naturaleza*. Es exactamente eso, una seguidilla de *tableaux* donde se alternan planos atmosféricos —tomas fijas de plantas y agua— con detalles de los múltiples elementos que configuran el área de trabajo de un naturalista en plena selva, con dibujos de los indígenas y de las muestras recolectadas y otros que hacen referencia a los grandes navegantes (Vespucio, Magallanes, Colón), con música de Wagner y el relato en off de Alexander, en español e inglés.

También encontramos esta composición en *tableau* en *Habeas Corpus*, de forma notable en las escenas dentro de la celda, donde el prisionero ‘posa’ para la cámara —su cuerpo relevado al detalle— y los recuerdos que lo asaltan permiten de manera paulatina la penetración de un universo exterior, topológica y cronológicamente heterogéneo, en el lugar de encierro. Al respecto, bien podemos asociar el *tableau* a lo que Benjamin denomina “imagen dialéctica”,

donde pasado y presente (al igual, en este caso, que el futuro) aparecen para confrontarse directamente. Para Benjamin, el pasado nunca es simplemente pasado, sino que se vuelve palpable en el presente por constelaciones efímeras de pasado y presente. La noción que tiene Benjamin de “imagen dialéctica” y lo que en otra parte llamó “dialéctica en un momento de inmovilidad” describe el momento de estasis virtual cuando, como un “relámpago”, una imagen del pasado “aparece en el ahora de su reconocibilidad”, antes de “perderse para siempre al momento siguiente”. Textos y filmes alegóricos a menudo producen estos momentos de contacto dinámico entre cosas y tiempos dispares (Langford, 2006: 75).

Es el caso de las escenas de la playa en *Habeas Corpus*, aunque aquí las imágenes del pasado no se pierden “para siempre” sino que retornan, insistentes, en toda su potencia liberadora, no como mero escape nostálgico ante un presente inevitable y atroz —el de la tortura y el encierro— sino como otra vida posible, cuyo carácter onírico no la vuelve menos irreal que la reja que lo separa del exterior.

Algo parecido puede decirse de los brevísimos planos de estatuas que fogonean en *Standard*: representan el pasado petrificado, el tiempo heroico detenido, que se devela como mentira irrecuperable ante los vanos esfuerzos de los albañiles en construir el Altar de la Patria, apilando ladrillos bien blancos de las formas más incompetentes posibles.

La imagen dialéctica remite, en primer lugar, a los pares de opuestos que caracterizan las ficciones achianas.<sup>45</sup> En *Homo-Humus* y *Mburucuyá*, entre Humboldt y Bonpland —donde el botánico francés accede a otra forma de conocimiento de la alteridad que le es ajena al prusiano, el contacto carnal con los indios y sus rituales—, pero también entre Humboldt y el líder de los yaruros, Salcaghua, que invoca al jaguar en su ayuda para poder escapar “del sueño de Alexander olor a jabón” —dos sueños se enfrentan, el de la ciencia y el del animismo, el de Europa y el de la cultura precolombina cada vez más penetrada—.

---

<sup>45</sup> Ya mencionamos a Eugène Green, otro gran cultor del barroco, aunque por caminos diferentes. El tableau y los pares de opuestos complementarios también abundan en su cine. Como ejemplo, el arquitecto Alexandre Schmidt y su relación con el joven Goffredo, de maestro y discípulo pero en una transmisión que es siempre bidireccional, en el film *La Sapienza* (2014).

En *Blancos* el juego de dobles opuestos-complementarios se da entre el teniente Olmos, oficial de la Conquista del Desierto y el mapuche Antucurá. *Standard* constituye una excepción: tenemos aquí un coro de cinco obreros sin voces reconocibles pero con atributos característicos. Podríamos citar, sin embargo, el encuentro sexual entre el personaje de Libertad Leblanc —arquitecta y Madre Patria, toda en una— y el albañil más joven —el benjamín del grupo— como el momento en que se pone en juego una auténtica imagen dialéctica: la significativa unión carnal entre la blanca monumentalidad del ser nacional y la ‘negritud’ de su sustrato negado, entregado casi como víctima sacrificial —el ritual incluye un baño previo a puro baldazo—.

El caso de *Habeas Corpus* es claro: el carcelero y el prisionero, el torturador y el torturado, la civilización obsesionada barbáricamente con el bárbaro disidente. En *San Michelín*, por un lado, la antropóloga católica, inmaculada; por el otro, el indio sucio, descendiente de sacerdotes ‘cumiches’ que se apropia con perfidia de la religión del conquistador. En todos estos casos se plantea alguna forma de resolución final a la dialéctica. Al final de *Mburucuyá*, indios y europeos terminan por comerse los piojos mutuamente. En *Blancos*, el indio salva al militar y cabalgan juntos, unidos de ahí en más. En *Standard*, el benjamín huye de la “ruina en construcción” y termina por interpelar al espectador, señalado con el dedo. En *Habeas Corpus* el detenido consigue que el mar, ese símbolo barroco para Lezama Lima, penetre en su encierro y le permita liberar al pez, figura de Cristo y, por relación alegórica, de él mismo. La resolución de *San Michelín* es más tenebrosa: un sacrificio humano, un corazón atravesado en un femicidio ritual que reinstaura un tiempo mítico.

### **Montajes**

Podríamos concluir que el cine achiano es barroco a nivel de la producción y de la puesta en forma. Se emparenta en este último aspecto con lo que Carlos Gamerro (2010) ha denominado como “frase barroca” en la literatura: el barroquismo aparece en el ritmo, las figuras retóricas explícitas, la relación vida-sueño, el mundo como teatro, el uso del claroscuro, la semiosis infinita: si extrapolamos el análisis de Gamerro al cine, veríamos que las películas de Acha *derivan*, la construcción significativa por intermedio del montaje

genera un progresivo extrañamiento del film para consigo mismo: de ahí la aparición de los caracteres alegóricos ya mencionados.

En cuanto a los guiones, el barroco no aparece a nivel de la frase pero sí en detalles de la ficción, por ejemplo, en la vida que imita al arte, caso muy claro de *Blancos* donde se interpenetra la ficción particular ideada por Acha con la realidad de Los blancos de Villegas durante la Conquista del Desierto y con la inclusión de la novela *Moby-Dick*, que no sólo funciona como referencia a lo real sino que implica un mutuo intercambio para el desarrollo y reorganización de un mitologema. También lo vemos en el intercambio, plegamiento y mezcla de los planos de los que se compone la realidad, como en el final de *San Michelin*:

El paisaje urbano, como el cielo, va perdiendo realidad: hay fragmentos de templos incaicos en los pilares de la capilla y en el cuartel de bomberos... Algo pasa... La blanca dama cruza calles y asciende escaleras que ya no son las habituales.

(...)

El muro de un colegio tiene la estructura basal del templo de *Koncha-Marka*; las paredes de una casa son las piedras de *Pumapunku* apiladas con maestría y misterio. Las columnas del estadio parecen pilares de *Kawir-Kala* y las tribunas laterales de La Bombonera tienen el diseño de *Kalasitasaya*, con las mismas piedras salientes que imitan cabezas de animales y dioses.

(...)

La mujer fantasmal corre por una calle vacía. Atrás quedó el acceso al estadio idéntico a la gran entrada al *Iñak-Uyu* de la isla *Koati*. Adelante, la puerta del sol de *Tihuanaku* tiene un cartel encima que dice: “GOMERÍA” (Acha, 2012: 293).

Uso de fantasmas y espectros, porque en ellos la muerte se encarna, de acuerdo con Valeria de los Ríos. “La mujer fantasmal”, Angélica, va camino a su sacrificio, cuyas consecuencias ya se perciben en la alteración que sufre el paisaje. Podemos así captar el influjo tanático del sueño materializado en *Habeas Corpus*, donde la liberación por intermedio de Thálassa tiene resonancias espectrales. Y todo *Homo-Humus*, y toda

*Mburucuyá* consisten en el involucramiento de un fantasma, el de la ficción científica occidental. Pero allí la muerte es conjurada mediante la comunión de los cuerpos.

El cine barroco de Raúl Ruiz provee otro punto de contacto con la filmografía achiana. En ambos casos, las voces discursivas “son ‘muertas-vivientes’, atópicas, voces de memoria o de ultratumba, que soportan y a veces unifican los laberintos visuales. Dejan oír lo que no se puede ver, ocupando el lugar del muerto” (de los Ríos, 2015: 121). Fantasmas sonoros. Las voces dispersas, apenas audibles, como sometidas al viento en *Standard*. La frase de “La escritura del dios” de Borges —“Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños” (2005: 151)—, traída por la memoria del detenido-desaparecido en *Habeas Corpus*, con insistencia, con dificultad, sin poder completarla en un principio.

Miguel Veda explica que, en la teoría del lenguaje de Walter Benjamin, el nacimiento del verbo humano trae aparejado la pérdida de la inmediatez original del lenguaje “para rebajarse a la condición de herramienta para la comunicación de contenidos externos al propio lenguaje” (Benjamin, 2012: 7). En su ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, el filósofo alemán distingue el “lenguaje paradisíaco” del ser humano, “perfectamente conocedor” (2011: 46), del lenguaje terrenal donde “cada conocimiento vuelve a diferenciarse infinitamente en la variedad de las lenguas” (ídem). En consecuencia, “el pecado original es el acto de nacimiento de la *palabra humana*, en la cual el nombre no vive ya más intacto, es la palabra que ha salido fuera del lenguaje nominal, conocedor, y casi se podría decir: que ha salido de la propia magia inmanente para convertirse en expresamente mágica. La palabra debe comunicar *algo* (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico” (47).

Esta pérdida de inmediatez, este devenir prótesis que expresa una falta, una mácula, tiene su resonancia en la visión del arte que Acha expresa en el documental *Thálassa. Un autorretrato de Jorge Acha*. En un diálogo con los críticos Rodrigo Tarruella y Carlos García registrado en VHS en 1988, el director se explaya:

El arte es perjudicial, esto [señala un cuadro detrás suyo] es perjudicial, la pintura, todo, todo lo que es artístico es perjudicial porque es parte de la involución, es parte del fracaso del hombre, el arte. Las cucarachas ya no hacen más arte; a lo mejor lo



hicieron en alguna época pero cuando encontraron la forma en que tenían que vivir, hace ya millones de años, decidieron no pintar más, no filmar más; las tipas están derecho, viviendo desde hace muchísimo tiempo (...) Creo que el arte es una señal de que el hombre no ha podido alcanzar lo que tendría que alcanzar, entonces lo recrea (...) Tendría que alcanzar vivir sin preguntarse por qué, tendría que alcanzar... ir para adelante sin conflictos; no sé... no sé qué tendría que alcanzar. Creo que el hombre, cuando no sepa lo que tiene que alcanzar, es cuando realmente estará en su verdadero objetivo.

Esta escisión, este desvío implicado en el lenguaje (artístico o no) se relaciona con el abismo que el barroco instituye entre signo y referente (éste último es, a su vez, un nuevo signo). En el cine de Acha, como en el drama del duelo alemán, “los sonidos establecen relaciones sinfónicas entre sí, y por ello su lenguaje es musical, como también lo es el principio dramático de su escisión y de su fragmentación en personajes” (Benjamin, 2012: 26); la interacción entre sonido y significado se vuelve espectral; la partición imagen-sonido se extiende en este último a las voces de ultratumba, en *off*, deformadas, de locación inidentificable.

Parte de esta serie de divisiones que caracterizan a la representación barroca es la regresión de los seres humanos al estado de naturaleza y, después, en cosas (Benjamin, 2012). Es el caso del cuerpo partido del detenido en *Habeas Corpus*, cuerpo dividido en fragmentos, desmembrado; o el del contraste entre los cuerpos morochos, sucios, flacos, deseantes de *Standard* con los planos fijos intercalados de estatuas-efigies, de proporciones ideales, musculosas, de una rigidez avasallante. El mártir (*Habeas Corpus*) y el melancólico (Humboldt en *Mburucuyá*) como figuras alegóricas claves en la alegoría barroca (Langford, 2006).

Esta permanente fragmentación encuentra una articulación posible en el proceso de montaje. El montaje achiano muestra puntos de conexión tanto con el montaje dialéctico eisensteiniano como con el montaje alegórico de Alexander Kluge o Werner Schroeter. Recordemos que Acha rodó sus tres largometrajes con la misma cámara Bolex Paillard de 16 milímetros a cuerda, que no le permitía planos de más de treinta segundos. Por lo tanto, el montaje se volvió un aspecto clave en la construcción de sus películas; y si bien cada

secuencia puede constituir un *tableau*, una imagen alegórica, esos fragmentos están orientados a una totalidad (una narración coherente), lo que le da el carácter ensayístico a estas ficciones (porque cada fragmento narrativo está en función del sostenimiento de un juicio).

Según explica Michelle Langford, en una glosa de Gilles Deleuze, el montaje tal cual era practicado por el cineasta soviético Serguéi Eisenstein, apelaba a ‘cortes racionales’, que implican una conexión sin costuras, suave entre imágenes. El fragmento es el elemento fundamental en el montaje dialéctico, al igual que en el alegórico, pero en el primero el objetivo es generar conflicto entre las porciones asociadas. Al contrastar opuestos, Eisenstein creía que podría lograr una nueva unidad. “El conflicto se consigue al colocar ‘dos fragmentos lado a lado’. Así, el fragmento, para Eisenstein, no existe en y por sí mismo, sino más bien en un sistema de relaciones” (2006: 117).

Tomemos como ejemplo la conexión entre las figuras del pez, Cristo y el detenido-desaparecido en *Habeas Corpus*. El guardia devora las anchoas de una pizza. Lleva los restos al muchacho. Éste es asaltado por recuerdos del mar. Se intercalan también planos de peces rojos nadando en una pecera. Al mismo tiempo, se oyen cantos religiosos y mensajes alusivos a la Semana Santa. Es claro que cada fragmento, lejos de existir de manera independiente, se asocia con los demás para sugerir un cierto significado. Pero, y esto es lo curioso, apela a un conocimiento previo del espectador (por qué se relacionaría a Cristo con los peces; la relación Cristo-detenido puede ser colegida y comprendida por la misma puesta en forma). Sólo así se puede arribar a un sentido unívoco. Pero sin ese conocimiento previo, el montaje se abre a las interpretaciones, más en el estilo alegórico. Esto es, parece haber un ‘significado ideal’ eisensteiniano detrás del montaje, sin embargo, al mismo tiempo, Acha no apela a conquistar al espectador o a guiarlo como a una oveja. Por eso insiste consciente y activamente en desafiarlo: esto es muy claro en los planos de hormigas en *Standard*: de su alternancia con imágenes de los obreros en sus actividades puede extraerse una interpretación. Sin embargo, Acha insiste en mostrarnos las hormigas una y otra y otra vez. ¿Qué genera con semejante procedimiento? De acuerdo con el investigador Pablo Piedras, el director clausura así

provisorias construcciones de sentido y cualquier tipo de identificación con los personajes que pueda generarse en el espectador. Entonces, un dilema se plantea para el público: continuar con esa imperiosa necesidad de interpretar (de otorgar sentido) o dejarse llevar hacia un mundo donde su percepción se verá comprometida. Si las hormigas fuesen sólo hormigas, los obreros sólo hombres, y las estatuas simples formas de bronce o yeso. ¿Qué sucedería con la realidad que creemos conocer, con los símbolos que nos negamos a cuestionar, con la hipócrita linealidad de cada historia que nos cuentan? La brutal agresión de *Standard* es contra el concepto. El relato teje, poco a poco, una silenciosa telaraña que subvierte las relaciones naturales que une los signos a las cosas, los conceptos a los objetos (citado en *Jorge Luis Acha*, Wikipedia).

Podríamos decir que el montaje achiano, mediante la incorporación de elementos dialécticos y alegóricos, consigue crear totalidades abiertas: articula un discurso pero no fulmina la ambigüedad. El montaje alegórico, si retomamos a Langford, “no ofrece ninguna protección contra la ruptura de ese cuerpo,<sup>46</sup> la unidad ya no puede ser asegurada” (2006: 117). Los fragmentos están más bien desconectados, no consiguen unidad orgánica. “En su lugar, imágenes, personajes, ideas a menudo parecen existir en circuitos temporales diferentes que ni se alternan de forma paralela ni como montaje de oposiciones que pueda coincidir y sintetizarse en una sola idea final” (ídem). Vemos, sin embargo, que Acha logra crear unidad sin que los fragmentos pierdan esa capacidad de “existir en circuitos temporales diferentes” porque, a diferencia del cine de Eisenstein, no hay intento de inoculación.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Es decir, el cuerpo conformado por los fragmentos retomados de la naturaleza y re TRABAJADOS.

<sup>47</sup> La insuficiencia de la concepción de montaje eisensteiniano tal cual la trabaja Langford a partir de Gilles Deleuze, y de la propia noción de montaje alegórico, se debe a las limitaciones de la clasificación de la que parte Deleuze, de la división tajante entre imagen-movimiento e imagen-tiempo, entre cine clásico y cine moderno. Como explica Jacques Rancière, imagen-movimiento —en la que prevalece la conexión sensoriomotora— e imagen-tiempo —en la que prevalece el corte, el intervalo y las imágenes ópticas y sonoras puras— más que dos tipos opuestos de imágenes deberían considerarse como dos puntos de vista sobre la imagen que pueden coexistir: “*La imagen-movimiento* analiza las formas del arte cinematográfico como acontecimientos de la materia-imagen (...) *La imagen-tiempo* analiza esas formas en cuanto formas del pensamiento-imagen” (2015: pos. 1957). Para una explicación más desarrollada, véase la nota al pie número cinco del capítulo “Representación, figura”.

Distinta es, de todas formas, la visión del “montaje ruso” que describe Raúl Ruiz. Es cierto, Ruiz emplea el gentilicio y no hace referencia explícita a Eisenstein, por lo que su generalización probablemente se vea alimentada por los trabajos de Dziga Vertov, Vsévolod Pudovkin e incluso por el ucraniano Aleksandr Dovzhenko. En *Poética del cine*, el realizador chileno menciona tres tipos de cortes empleados en el montaje: el americano, que supone “continuidad perfecta entre dos segmentos gracias a la práctica (...) del ‘corte invisible’”, lo que resulta en “films conjugados en presente, fluidos como una autopista a la hora de la siesta; fluidos y vacíos”; el método francés, que implica cortar algunos fotogramas en cada segmento del film, para que se note la pérdida temporal con cada cambio del punto de vista; y el montaje ruso, que “presupone que cada segmento es autónomo, que cada segmento es una película diferente, y que cuando se pasa de uno a otro, para restablecer la continuidad hay que agregar algunos fotogramas con el fin de hacer recordar lo que acaba de ocurrir en el fragmento anterior” (2000: 135). El carácter insistente, el uso de la repetición en el cine y la literatura de Acha se ajusta bien a esta última descripción. Podemos hablar, entonces, de la combinación de montaje narrativo y de montaje expresivo.

Veamos la siguiente secuencia, a la media hora de *Habeas Corpus*: Peces plateados nadan sobre fondo azul. Corte. Resplandor sobre agua. Corte. Peces plateados nadan sobre fondo azul. Corte. Resplandor sobre agua. Corte. Peces plateados nadan sobre fondo azul. Corte. Resplandor sobre agua. Corte. Peces plateados nadan sobre fondo azul. Corte. Resplandor sobre agua. Corte. Líquido rojizo cae en agua azulada. Fundido encadenado. Peces plateados nadan sobre fondo rojo. Fundido encadenado. Peces plateados nadan sobre fondo rojo. Corte. Resplandor sobre agua. Corte. Peces plateados nadan sobre fondo rojo. Corte. Resplandor sobre agua. Corte. Peces plateados nadan sobre fondo rojo. Corte. Resplandor sobre agua. Corte. Peces plateados nadan sobre fondo rojo. Fundido encadenado. Peces plateados nadan sobre fondo rojo. Fundido encadenado. Peces plateados nadan sobre fondo rojo. Fundido encadenado. Peces plateados nadan sobre fondo rojo, luego, cambio lumínico: los peces se ennegrecen, como sombras. Fundido a negro. Toda la secuencia es acompañada por una música pop lírica, por lo que adopta cierta forma de videoclip, como una versión minimalista y abstracta de Kenneth Anger.

Sueño, fantasma, teatro, simulacro y repetición se encuentran emparentados. En la secuencia descripta, elementos de una realidad de diferente orden se reactualizan como símbolos que retornan respecto de los dos órdenes principales que se alternan en la película: la realidad de la celda y la del recuerdo de la playa. El agua es el conector primordial, que todo lo penetra en su liquidez; el pez, ya lo dijimos, es análogo al detenido y a la figura de Cristo. El color rojo conecta con la salsa de las porciones de pizza de las que el torturador engulle las anchoas y con la piel del detenido iluminada por el foco amarillo. Estamos en presencia de un lenguaje lírico donde cada término es irremplazable. Así, sólo puede repetirse.

Lo que se agrede es la identidad del concepto por medio de una técnica de agotamiento: se repiten los planos de modo tal que, en un principio, sugieran el ensayo de un juicio o idea, pero luego, ante la insistencia de las formas, los significados se abstraen, la narración se enrarece y los planos pasan a constituir expresiones de una imaginación que se emparenta con una rememoración de flashes de pasado puro. El presente —la celda, la tortura— como pasado completo es así fragmentado y separado en partes, virtualizado gracias al poder de la reminiscencia. Entonces, la linealidad temporal se rompe y ya no es posible distinguir la vigilia del sueño, lo real de lo virtual: de ahí la síntesis final, con el mar que penetra en la celda mediante la truca de cámara y que permite la liberación del pez de su frasco, esto es, el escape del detenido-desaparecido a otro plano. En el fondo, es lo que la anamnesis tiene de imaginativo lo que se vuelve crucial, porque la imaginación es lo que dispara hacia el porvenir, lo que sugiere que el ‘escape’ del detenido-desaparecido en *Habeas Corpus* no es un refugio psíquico en la nostalgia sino que encarna el poder liberador de una mente que no ha sido sometida, que no ha sido derrotada.

No círculo sino espiral: la espiral se resuelve en un punto distinto al de partida, luego de que, con cada revolución, se produjeran las repeticiones a ritmos cambiantes y con detalles que también varían —la línea de la espiral no pasa dos veces por el mismo lugar, pero detenta puntos que se alejan y aproximan en un movimiento respiratorio—; la imagen, a diferencia de lo que sucede con la estructura circular, no llega a cerrarse sino que se abre constantemente.

El plegamiento barroco de la realidad también se hace evidente en las visiones animales de *Homo-Humus*, en primer lugar con el camaleón: “la imagen dividida en dos mitades con movimientos independientes en el encuadre de ambas: los indios, los blancos, otros animales, otro insecto son examinados por el camaleón” (Acha, 2012: 107). Más tarde, con el yacaré: “Desde la profundidad del río, la visión emerge a la superficie quedando la imagen dividida en dos: agua y aire” (Acha, 2012: 136), con lo que se imita la organización del mundo barroco según Gilles Deleuze, “el hundimiento abajo, el empuje hacia lo alto” (1988: 43).

El escenario principal de *Mburucuyá* no funciona como una mónada cerrada —el estudio de grabación— debido a la truca de cámara, que superpone espacios de la Reserva Ecológica, y al montaje, que intermedia *tableaux* con más imágenes de plantas y animales. En *Habeas Corpus* los ‘falsos travellings’ verticales que conectan el arriba de la calle con el interior de la celda también rompen una posible estructura monádica.

El pliegue aparece, por otra parte, en el relato enmarcado retroalimentado: la prefiguración del destino por intermedio de *Moby-Dick* en *Blancos*; la inclusión de *El Evangelio según San Mateo* de Pier Paolo Pasolini en *San Michelin* como mutuos espejos informantes de la figura de Cristo; o los fragmentos de escritos de Humboldt que dialogan con la ficción achiana de *Mburucuyá*.

Es en esta última película donde se hace evidente otra de las características de la estética barroca según Benjamin: la naturaleza vista en la excesiva maduración y degradación de sus creaciones; la historia manifestada como paisaje primordial petrificado (Langford, 2006).

El movimiento es doble. Por un lado, los detalles del mono asado, de las muestras animales y vegetales debidamente preparadas para ser coleccionadas, de los huevos chorreantes devorados por el misionero o de la atmósfera recargada, asfixiante de la ‘selva bajo techo’. Paralelamente, la artificialidad de los detalles decorativos, de los atributos yaruros, de los chorros de agua, de los instrumentos y de los papeles.

El caso de *Standard* es también muy claro: el “paisaje primordial petrificado” de la historia se da en el monumento, en la ruina, en las estatuas.

# **ARQUITECTÓNICA DEL SUEÑO**





## *Homo-Humus y Mburucuyá: el desgarrro original americano*

### Conquista, invención, descubrimiento, colonización



Figura 1. La presencia de Colón es invocada desde el principio.

Un círculo. Una línea recta que impacta en su borde. El borde se quiebra. La línea recta guía el segmento curvo, que se enrolla. Una espiral.

Del octavo al décimo plano de *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, Acha sugiere una genealogía. En dichos planos vemos dibujos de Theodor De Bry. Los primeros dos presentan a sendos navegantes en las proas de barcos. El epígrafe los identifica: Colvmbvs y Vespccivs. Colón y Vespuccio. Luego tenemos los planos con el título de la película — escrito sobre papel con letra estilizada, el subtítulo repetido en alemán, descubierto de a poco por el retiro de unas flores— y con los datos de locación de la historia: “Río Apure, Cuenca del Orinoco, Südamerika”. Este último escrito nos es revelado tras el retiro de

encima de él de una hoja de papel con el dibujo de una rana y con la rana muerta e infestada de hormigas. Especímenes de plantas, reales y dibujadas, enmarcan los papeles. Luego de un fundido a negro, en primer plano, la cabeza de Ariel Kupfer, el artista plástico que en la película interpreta a Alexander von Humboldt. Tenemos nuestra tríada: Colón, Vespucio, Humboldt.

Acha no hace referencia directa en su obra a la conquista de América, definición ésta imprecisa, por cuanto América es una invención que se realiza después y debido a la conquista europea: es de Perogrullo que, antes de la llegada de los españoles, el continente ya existía, junto a sus diversas poblaciones, pero no como América. Era otra cosa, multiforme, no homogeneizada por una nomenclatura eurocéntrica.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> La polémica respecto al origen del nombre ‘América’ data de fines siglo XIX, cuando el geólogo francés Jules Marcou expuso la tesis de que ‘América’ derivaba del nombre de una tribu y cadena montañosa de lo que hoy es Nicaragua, ‘Amerrique’, “tierra donde sopla el viento”, tal su significado. Vespucio, cuyo nombre original en italiano sería Alberigo Vespucci y no Américo, se habría apropiado del nombre para tomar el crédito. Esta teoría fue revitalizada en la década del 70 del siglo XX por el escritor guyanés Jan Carew. Sin embargo, las investigaciones del poeta y ensayista Jonathan Cohen (1988) parecen rectificar el malentendido respecto del nombre de Vespucio (y del continente). Según él, Vespucio fue nombrado ‘Amerigho’ (no Alberigo), derivado del gótico ‘Amalrich’, tras su abuelo y su padre (la lápida de su abuelo tiene la inscripción ‘Amerigo Vespuccio’). George Hurlbut (1888) ya había señalado el caos ortográfico imperante en los siglos XV y XVI respecto de los nombres de las personas y las distintas variantes de escritura, por lo que no sería extraño que Amerigho fuera a veces nombrado ‘Alberigo’ en los escritos. Sin dudas, su nombre latinizado fue ‘Americus’. Cohen también recuerda otra teoría, menos conocida, que data de principios del siglo XX y atribuye el nombre ‘América’ al oficial de aduanas galés Richard Ameryk, de acuerdo con Alfred E. Hudd, miembro por entonces del Clifton Antiquarian Club. Para mayor detalle de las diversas teorías y sus fundamentos, el texto de Cohen es el fundamental. En contra de la interpretación francesa, también puede consultarse el ensayo de Hurlbut antes mencionado. A favor de la teoría francesa, puede consultarse el artículo de José Steinsleger aparecido en Página 12 el jueves 13 de octubre de 2005 y uno de Daniel Belinche (2010). De todos modos, más allá del origen exacto del vocablo, fueron sin duda los europeos quienes ‘unificaron’ estas tierras por medio de un nombre. A modo de conclusión, me gustaría citar el párrafo final del texto de Cohen: “La actual (quinta) edición del *Webster’s New World College Dictionary* admite el misterio que rodea el origen del nombre América, mencionando que deriva de ‘*Americus Vespuccius*... pero de origen incierto o desconocido; quizás del español [sic] *Amerrique*, nombre de una cadena montañosa en Nicaragua, usado por los exploradores tempranos para las tierras recientemente descubiertas, de origen incierto o desconocido; quizás amerindio.’ No pueden alcanzarse conclusiones definitivas. Muchas de las reivindicaciones están, por falta de evidencia concreta, basadas en especulaciones. Las teorías acerca del verdadero origen del nombre son, en última instancia, ficciones históricas, cuyos autores están inclinados a imponer en el nombre y su origen sus propias agendas políticas, culturales o nacionales. Aún así, detrás de estas ficciones yacen miradas muy atractivas del Nuevo Mundo. Si se toman en conjunto, forman una visión multicultural de su carácter distintivo. Oír Americus en el nombre; oír las montañas Amerrique y su viento perpetuo; oír lo africano en el maya *iq’ amaq’el*; oír el escandinavo *Ommerike*, al igual que *Americ*, y el algonquín *Em-erika*; oír a San Emérico de Hungría, oír a Amalrich, el señor gótico de la ética de trabajo; oír Armorica, el antiguo nombre galo que significa lugar junto al mar; y oír al funcionario inglés Amerike; oír tales ecos en el nombre de nuestro hemisferio es escucharnos a nosotros mismos.” Es de notar que desde el pensamiento descolonial se propone el término kuna ‘Abya Yala’ como alternativa al ‘occidental’ América.

Sin embargo, Gustavo Bernstein (2012) recuerda que Acha organizaba en su taller cada 12 de octubre —cada “día de la Raza”, como se llamaba en aquél entonces a la conmemoración de la llegada de Colón— un contrafestejo. Y recuerda que el pintor falleció también un 12 de octubre. Bernstein cree ver en tal hecho todo un signo cósmico.

El Humboldt de Acha será una figura no carente de visos trágicos. Fuertemente anticanónica, como sugiere la genealogía propuesta: donde Colón ha merecido el desprecio de los defensores de las causas nobles y de los más débiles, Humboldt ha sido llenado de reconocimientos, elogios y condecoraciones. Uno ha sido visto como emblema de la sangrienta conquista, el otro como uno de los emancipadores del continente. Mediante el establecimiento de tal genealogía, el director pondrá en perspectiva a las tres figuras que más hicieron por crear un continente sobre la base de civilizaciones preexistentes condenadas a horadar por lo bajo los cimientos de dicha construcción-ruina (simbolizada con fuerza en el segundo largometraje de Acha, *Standard*, en el que nos adentraremos más adelante).

Por ello es preciso comenzar por Colón. Porque con su ‘descubrimiento’ comenzará la modernidad y el proceso de constitución de nuestra tierra *en desgarradura*, permanentemente tironeada entre una llamada europea y un arrastre telúrico ancestral, mediados por el mayor genocidio de la historia humana (Todorov, 2014). Otra forma de plantear el desgarramiento es pensar, junto a Mariano Dubin, que la contradicción originaria de América Latina estriba en “*ser o no ser negro*” (2016: 16).

Tzvetan Todorov (2014) distingue tres móviles en Colón para la conquista: un móvil humano —la búsqueda de riqueza—, un móvil divino —la expansión del cristianismo— y un móvil “relacionado con el disfrute de la naturaleza” (pos. 214). Será este último el que lo hermane secretamente con Humboldt. Tal es así que “mientras Pinzón, comandante de la segunda nave, desaparece en busca de oro, Colón pasa su tiempo haciendo levantamientos geográficos” (pos. 289). El autor distingue tres direcciones diferentes que toma la observación de la naturaleza en el navegante genovés:

A la interpretación puramente pragmática y eficaz, cuando se trata de asuntos de navegación; a la interpretación finalista, en la que los signos confirman las creencias y las esperanzas que uno tiene, para toda otra materia; por último, a ese rechazo de

la interpretación que es la admiración intransitiva, la sumisión absoluta a la belleza, en la que uno ama un árbol porque es bello, porque *es*, no porque podrá utilizarlo como mástil de una nave o porque su presencia promete riquezas (pos. 401).

La relación de Humboldt con la naturaleza<sup>49</sup> tal como la figura Acha tiene dos aristas: por un lado, la de la ciencia cuantitativa, obsesionada en medir y clasificar todo y, por otro la del goce extático ante la riqueza tropical. En su obra magna, *Cosmos*, escribe que “la naturaleza es un dominio libre, y las concepciones profundas y los disfrutes que despierta dentro nuestro sólo pueden ser delineados vívidamente por el pensamiento revestido en formas discursivas exaltadas, merecedoras de atestiguar la majestad y grandeza de la creación” (2005: pos. 409).

Sin embargo, a diferencia de Colón, no puede decirse que Humboldt rechace la interpretación a favor de una “sumisión absoluta a la belleza”. Ambos sucumben a la sensualidad de las selvas, pero donde la mirada de Colón está filtrada por la religión y el prejuicio, la de Humboldt lo está por la ciencia y su requerimiento de contrastación de las hipótesis con los datos.

Para el filósofo Enrique Dussel (1994), 1492 marca, como adelantamos, el nacimiento de la modernidad como concepto, cuando Europa se enfrenta, controla y violenta al Otro, cuando se define como un “ego” descubridor, conquistador, colonizador de la alteridad. El Otro “en-cubierto” como “lo Mismo” que Europa ya era desde siempre. Aquí introduce una primera noción comunicacional:

Para muchos, como para Montaigne o Richard Rorty, la existencia empírica de diversas culturas, “mundos de la vida (*Lebenswelten*)” son incomunicables, inconmensurables. La tarea, repito, deberá consistir en desarrollar una “teoría” o “filosofía del diálogo” —como parte de una “Filosofía de la Liberación” del oprimido, del incomunicado, del excluido, del Otro—, sobre las condiciones de posibilidad histórica hermenéutica de la “comunicación” intercultural (8-9).

---

<sup>49</sup> Por el momento utilizaremos el término ‘naturaleza’ en su sentido común. Buscaremos complejizarlo y aún ponerlo en duda en la “Coda”.

Y marca una diferenciación. Colón no sería el ‘descubridor’ de América, sino el inventor del ‘ser-asiático’ de ella. Invención como la

experiencia existencial colombina de prestar un “ser-asiático” a las islas encontradas en su ruta hacia la India. El “ser-asiático” —y nada más— es un invento que sólo existió en el imaginario, en la fantasía estética y contemplativa de los grandes navegantes del Mediterráneo. Es el modo como “desapareció” el Otro, el “indio”, no fue descubierto como Otro, sino como “lo Mismo” ya conocido (el asiático) y sólo re-conocido (negado entonces como Otro): “en-cubierto” (31).

Se refiere, claro está, al hecho de que Colón creyó, en sus múltiples viajes, haber encontrado un pasaje occidental a las Indias, a una cuarta península hasta entonces desconocida. El descubridor, según Dussel, fue Américo Vespucio. En 1497, Matthias Ringmann y Martin Waldseemüller introducen, en su *Cosmographiae Introductio*, la “Cuarta Parte de la Tierra”, “América” en honor de Vespucio. Éste, enviado por el gobierno portugués en 1498, también partió en busca de un pasaje al Asia que rodeara la cuarta península hasta llegar a la India. Navegó hacia el sur más y más, hasta las costas de lo que luego habría de llamarse el Brasil, pero no encontró el estrecho buscado. Dussel indica que, en una carta a Lorenzo de Médici, Vespucio “indica con toda conciencia y *por primera vez en la historia de Europa*, que la masa continental al este y al sur del ‘Sinus Magnus’<sup>50</sup>, —ya descubierta por Colón— es la ‘Antípoda’ de Europa en el Sur, una ‘Cuarta Parte de la Tierra’” (34).

“Des-cubrir”, entonces, y esto aconteció histórica o empíricamente de 1498 a 1499, es el constatar la existencia de tierras continentales habitadas por humanos al este [sic] del Atlántico hasta entonces totalmente desconocidas por el europeo, lo cual exige “abrir” el horizonte ontológico de comprensión del “mundo de la vida cotidiana (*Lebenswelt*)” europeo hacia una nueva “comprensión” de la historia como Acontecer Mundial (*weltliche Ereignis*), planetario. Esto se termina de efectuar en 1499, cuando Sebastián Elcano, sobreviviente de la expedición de

---

<sup>50</sup> Actual Golfo de Tailandia y Mar de la China Meridional.

Fernando de Magallanes<sup>51</sup>, llega a Sevilla habiendo descubierto el estrecho de Magallanes, recorrido el Océano Pacífico (...) y el Índico, y circunnavegado la Tierra por vez primera. Ahora el círculo se cerraba: la Tierra había sido “descubierta” como el lugar de la “Historia Mundial”; por primera vez aparece una “Cuarta Parte” (América), que se separa de la “cuarta península” asiática, desde una Europa que se autointerpreta, también por primera vez, como “Centro” del acontecer humano en general, y por lo tanto despliega su horizonte “particular” como horizonte “universal” (*la cultura occidental*). El *ego* moderno ha aparecido en su confrontación con el no-ego; los habitantes de las nuevas tierras descubiertas no aparecen como Otros, sino como lo Mismo a ser conquistado, colonizado, modernizado, civilizado, como “materia” del *ego* moderno. Y es así como los europeos (o los ingleses en particular) se transformaron, como citábamos más arriba, en “los misioneros de la civilización en todo el mundo”, en especial en los “pueblos bárbaros” (Dussel, 1994:35-36).

En “El tercer continente”, ensayo incluido en el volumen *Jorge Acha. Una eztétyka sudaka*, escribí que “Europa sueña al mundo. Cartografía cada fiordo y estrecho, cada llanura y sierra, elabora nomenclaturas, delimita biomas, colecciona especies, teoriza y establece relaciones” (Duarte, 2017: 135) De los relevamientos geográficos de Colón y Vesputio, parte de un proceso de constitución de un continente que continúa hasta hoy, Acha nos deposita a principios del siglo XIX allí donde Colón, en su tercer viaje, creyó encontrarse en “la desembocadura de uno de los ríos del Paraíso Terrenal” (Dussel, 1994: 24), el Orinoco. Estamos más cerca de las revoluciones independentistas que de los navegantes italianos. Pero la conquista —militar, violenta, sometedora— es un proceso que se despliega y metamorfosea a lo largo de los siglos. Una de sus figuras es la colonización.

Dussel (1994) indica que la colonización de la vida cotidiana del indígena y, luego, del esclavo africano, constituye el proceso de modernización civilizatoria como arte de subsumir y alienar al Otro como “lo Mismo”, donde la praxis guerrera es sustituida por una erótica, pedagógica, sociopolítica, económica mediante diversas instituciones y del dominio de los cuerpos. Sobre esta colonización se construye la América Latina posterior, no sólo la

---

<sup>51</sup> Quien, a casi diez minutos de comenzada la película, también aparece referenciado en un dibujo de De Bry.

relevada científicamente por Humboldt y Aimé Bonpland en su viaje, sino la de las posteriores repúblicas independientes.

En *Homo-Humus*, Acha sugiere, un poco como Mario Soffici en *Prisioneros de la tierra* (1939), el carácter decisivo del territorio colonizado en toda su *physis* respecto de la vida humana:

En el descampado que antecede a una choza maltrecha, Alexander y Aimé junto a Aucahan, se sorprenden por la escena que viven: dos mujeres blancas, pero vestidas como aborígenes, andrajosas y sucias. Casi desnudas, les muestran gran variedad de pieles de animales: jaguares, monos, zorros, ratones. Cuando una muestra un trofeo, la otra entra a la choza buscando algo nuevo.

Es un desfile de plumas, de patas, de cabezas cortadas. El olor es insoportable y no se distingue entre el de las piezas y el de las mujeres: una ronda los cincuenta; la otra, los treinta y cinco.

ALEXANDER (en off): *Doña Isabel y doña Manuela, mujer e hija de don Ignacio, estaban muy preocupadas por las novedades ocurridas en Madrid... sobre las guerras que parecían no tener fin y todas las cosas de allá...*

Doña Isabel sale de la choza con tres cabezas reducidas de seres humanos y doña Manuela con un óleo enmarcado de 80 x 60 cm. en el cual se ve a una dama de la nobleza con un vestido de seda y una sonrisa de placer eterno (podría ser un Velázquez auténtico).

*Gritos de un chancho salvaje.* (Acha, 2012: 116)

Lo alto y lo bajo se dan de consuno en esta escena barroca. El contraste entre las damas españolas ‘rebajadas’ a las propiedades del suelo y sus habitantes (desnudez, ropa india, cabezas reducidas<sup>52</sup>, pieles de animales) y la mujer del cuadro magnífico nos habla de

---

<sup>52</sup> Marta Penhos y María Alba Bovisio (2017) señalan la cantidad de objetos y atributos, de “citas etnográficas falsas” (115) que pueblan *Mburucuyá*, entre ellas las cabezas reducidas, propias de los jíbaros amazónicos y no de los pueblos del Orinoco.

una colonización desgastada, horadada, dividida entre la pertenencia europea y la realidad americana. Engullidas por su propio invento; mestizaje forzoso.

Casi a la hora de *Mburucuyá*, la cámara entrevé, con movimiento ondulante, entre las hojas. Vemos un rostro sucio con un parche en el ojo que parece incrustado de gemas verdes, coronado por un sombrero de paja. En primer plano, blande un crucifijo de oro. Corte. De nuevo, trémula entre las hojas, la cámara nos deja ver una entrepierna cubierta con un taparrabos, cadenas, arneses, piel sucia. El cuerpo ondula de un lado al otro, como si fingiera caminar. Vemos un rostro agachado, correas, una vincha. Corte. Plano fijo: un pie mugriento<sup>53</sup> calzado con sandalia pisa una alfombra. Lo sigue el otro pie. En la banda sonora, unos cánticos similares a los que profieren los soldados cuando corren en grupo reciben la voz de Alexander:

Son muy pocas las personas de rango acostumbradas a transitar a pie por estos caminos. Por esa razón, en estos lugares se habla de viajes sobre la espalda de un hombre: andar en carguero, como decir andar a caballo. Nos cuesta creer que la gente joven y fuerte acepte este oficio. No son indios sino mestizos los hombres que se dejan usar como bestias de carga. Se recomienda los de pies seguros y paso suave y parejo. Resulta muy doloroso oír hablar de las cualidades de un hombre con expresiones empleadas para ponderar las de las mulas.

*Homo-Humus* introduce mayor detalle. El misionero, tras bajarse del carguero, compara a los indios con jaguares: “*son indomables*”. Luego señala al mestizo: “...*éstos, en cambio, son mejores... éstos, calladitos...*” (Acha, 2012: 128). Podría decirse que señala el efecto de la colonización en los cuerpos: el indígena es incorregible, irredimible, sólo puede sometérselo por la fuerza. El mestizo, el producto puramente americano, en cambio, representa a la tierra ya sometida, es el hijo de ella; su subordinación es trágicamente ontológica y anticipa el futuro neocolonial del continente.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> La ‘mugre’ es una constante de la obra achiana, aparece también en la piel de los obreros de *Standard*, en la gomería de *San Michelin*, en la catacumba abyecta a la que es arrojado el detenido-desaparecido de *Habeas Corpus*. Quizás, la influencia venga de Rodolfo Kusch, quien insistía en el hedor como característica de la irredención de América.

<sup>54</sup> Se trata de una mirada sintética donde el elemento originario y el elemento europeo se disuelven y pasan a conformar un nuevo compuesto donde la historia de los componentes en partes se anula, en partes se retiene,





Figura 2. Primer plano del carguero mestizo.

Repasemos el movimiento figural propuesto al comienzo de Mburucuyá: el primero de los navegantes es Colón, inventor del ser-asiático de América, el iniciador. El segundo navegante es Vesputio, el primero en identificar a estas tierras como un ‘nuevo mundo’, cuyo nombre de pila fue adoptado y adaptado por los cartógrafos para designarlo. El tercer viajero es nuestro protagonista, Alexander von Humboldt, de acuerdo con Simón Bolívar, el descubridor científico de América.

No obstante, mientras los dos primeros eran enviados oficiales de los reinos de España y Portugal, respectivamente, y su objetivo central era comercial (con un innegable impulso religioso); Humboldt fue un expedicionario independiente movido por el ansia de saber y de construir una mirada holística de los fenómenos naturales (sin exclusión de las

---

en partes genera novedad. Acha, sin embargo, en líneas generales, parece preferir, en el despliegue que realiza del mestizaje, la miscibilidad, la mezcla en la que cada componente conserva sus propiedades. De ahí la bifrontalidad ya referida.

cosas humanas). En el fragmento del carguero antes citado notamos su pena ante la explotación de otro ser humano con independencia de su etnia. Y aún así, como recuerda Todorov, “el dar nombres equivale a una toma de posesión” (pos. 438). Y estos tres hombres vinieron a renombrar, a reclasificar, a reconfigurar las coordenadas simbólicas sobre las que se asientan las experiencias de sujetos concretos. Pero un principio de escisión es pronto marcado, en el apartado 10 de *Homo-Humus*:

Alexander ordena sus ideas sobre sus papeles de trabajo; dibujos y palabras, anotaciones desprolijas, desordenadas, enmiendas, tachaduras, relaciones: “indú – indio – nativo – yaruro”; “crista galli – ceibo” y otras.

AIMÉ (en off): *Todo cambia de nombre, todo va perdiendo identidad: el jaguar pasa a ser tigre; el puma, un león; Venezia se instala en Venezuela...*

Alexander no presta atención a las palabras de Aimé. Sigue trabajando con el impulso y la convicción que lo trajo desde tan lejos. No se detiene.

AIMÉ (en off): *...¿cómo será tu verdadero nombre, pájaro?... ¿qué mote te pusiste para sentir que estás vivo sobre la tierra?... yo soy Aimé, sólo para mí y alguno de mis congéneres... ¿cómo se llamarán los árboles?... ¿y el agua?... ¿y los lagartos?*

La actitud despreocupada de Alexander nos sugiere que conoce a Aimé, que sabe de sus meditaciones y que éstas son frecuentes. Indiferente, sigue escribiendo, tachando, corrigiendo con mucho entusiasmo.

AIMÉ (en off): *...tienen permiso, profanadas criaturas, de llamarse como ustedes quieran... griten por la selva que soy el “soberbio enano”, el “perverso escarbador” o el “ladrón de intimidades”... llamen a Alexander “picapedrero loco” o “sabelotodo erecto”...*

Alexander no mira a Aimé; sólo escribe. Pero una sonrisa demuestra que lo está escuchando. Disfruta (Acha, 2012: 112-113).

Se trata de una auténtica invocación pampsiquista de parte de Bonpland —digna del animismo indígena donde cada cosa del entorno posee una actividad anímica, psíquica, como parte de una trama mayor—,<sup>55</sup> que Humboldt sólo oye como si de una excentricidad se tratara. Pero esa curiosidad llevará al botánico francés por un camino distinto al del prusiano, el de una realización americana en lugar de una distancia rupturista respecto de la continuidad con lo Otro.

Asimismo, en *Homo-Humus* vemos cómo, a través de juegos, son siempre los indios yaruros los que transmiten sus conocimientos para engrosar las arcas de los europeos, quienes se dedican a tomar nota.

Aucahan simula ser un jaguar y Xinghua un cazador. Con la lanza se indican las partes apropiadas para dar muerte a la fiera. Aucahan dramatiza las diferentes formas de morir: estirando la pata con vibraciones, revolcándose por el suelo, atacando con las garras la lanza clavada en su pecho y otras formas más. Termina atacando a Xinghua y luchando con él por el suelo. (Acha, 2012: 126).

No hay reciprocidad. Lejos del estereotipo reverencial, los aborígenes de Acha toman confianza, buscan formas de comunicarse activamente, escudriñan las colecciones de los científicos. Pero no obtienen de ellos el conocimiento que sí aquellos consiguen de su parte. Su relación es forzosamente colonial, asimétrica. Toda una cosmovisión se encarna en Humboldt y Bonpland que envuelve las prácticas simbólicas de los indígenas (ya volveremos sobre este tema, relacionado de manera íntima con ‘el sueño’). Aún en su profundo humanismo, el polímata prusiano no puede dejar de tratar como ‘objetos de estudio’ a sus ‘informantes’. ¿No es este el conflicto de la antropología clásica y sus vínculos con el imperialismo?

---

<sup>55</sup> En *Mburucuyá*, la naturaleza mira: la cámara subjetiva, trémula entre los pastos, nos ofrece la mirada del jaguar. En *Homo-Humus* se agrega la mirada del camaleón, que divide la pantalla en dos lados con imágenes independientes, en un intento de emular la independencia de movimientos típica de los ojos de este reptil. También, la mirada del cocodrilo, que divide la imagen en arriba y abajo, medio sumergida.



Figura 3. Los yaruros inspeccionan la tienda de los naturalistas.

### **Círculo, línea recta, espiral**

Difícil encontrar la palabra exacta para definir el ‘contacto’ entre el conquistador europeo y los pueblos indígenas. ‘Choque’ puede resultar convincente en principio: no disimula la violencia implicada. Pero también remite al “choque de civilizaciones” teorizado por Samuel Huntington y su alineamiento con los supuestos valores exclusivos de occidente. ‘Encuentro’ suena demasiado amigable. Sin embargo, quizás incurramos en un error al prejuzgar todo encuentro como carente de conflicto.

Digamos, sí, que aquello en juego es una disputa de cosmovisiones. En su estudio acerca de la conquista en Mesoamérica, Todorov (2014) señala que, del lado de los indios primaba el orden y la circularidad. Eran, ante todo, interpretadores de mensajes: practicaban la adivinación cíclica (según el calendario), el presagio (nada se da por casualidad, lo que escapa a lo común es anuncio de otro acontecimiento que habrá de

ocurrir). Se trataba de un mundo sobredeterminado, sobreinterpretado. Todo estaba previsto. Esto es característico de las culturas orales: como el conocimiento no puede acumularse en inscripciones, se repite de generación en generación.

Los españoles, si continuamos con el relato de Todorov, vienen a poner en crisis esta cosmovisión cíclica: “La identidad de los españoles es tan diferente, su comportamiento es a tal punto imprevisible, que se sacude todo el sistema de comunicación, y los aztecas ya no tienen éxito ni en aquello en lo que antes eran excelentes: la recolección de información” (pos. 1187).

Introducimos aquí una segunda noción de comunicación, relacionada íntimamente a las concepciones del tiempo de europeos e indígenas. Los indios cultivaban sobre todo la comunicación humano-mundo, los españoles la comunicación humano-humano. Esto sugiere, en primer lugar, la relación más íntima del indígena respecto a su ambiente, la mejor interpretación de los usos y valores de los materiales de la naturaleza (razón por la cual las concepciones indígenas han influido tanto a los ambientalistas), la dependencia respecto de las construcciones simbólicas colectivas. El individuo es una parte de un todo, de una trama mayor que lo contiene y que genera sus ciclos y repeticiones. En cambio, el occidental cristiano del Renacimiento glorifica la improvisación antes que el ritual, y las palabras cuya razón de ser es la acción sobre el otro antes que la designación del mundo o la transmisión de tradiciones. “Y es la conquista (...) la que confirma la concepción cristiana del tiempo, que no es un retorno incesante, sino una progresión infinita hacia la victoria final del espíritu cristiano (...)” (pos. 1455).<sup>56</sup>

Tironeado entre dos concepciones del tiempo y la comunicación divergentes, ¿cómo desarrolla América esta contradicción? Es lógico que no de una sola forma, y en las ficciones de las grandes ciudades que miran a Europa prevalecerá la comunicación humano-humano y una concepción lineal del tiempo, mientras que en áreas más remotas, pobladas por indígenas y mestizos que han logrado conservar tradiciones, lo cíclico, lo comunitario y la imbricación en la ‘naturaleza’ aún serán fuertes.

Pero podemos conjeturar otra respuesta, una respuesta que nos devuelve al ethos barroco americano y que se simboliza en una forma de relato, en una forma de montaje

---

<sup>56</sup> Adolfo Colombres (2005) reafirma a la concepción lineal de la historia como creación del cristianismo, en el siglo III por Ireneo de Lyon, retomada por San Basilio, San Gregorio y San Agustín. En el siglo XVIII la linealidad se estableció con fuerza en el ámbito de la filosofía natural.

propuesto por Jorge Acha. El ‘contacto’ entre la linealidad europea y la circularidad aborígen hace que ésta se abisme y que aquella intuya su insuficiencia en el establecimiento de un continuum con el mundo.

La espiral implica una cuasi repetición, el acercamiento y alejamiento de puntos específicos en un ritmo respiratorio irregular. No es la constante repetición de lo mismo del círculo ni la novedad permanente de la recta. Símbolo panteísta y dialéctico, acerca a los presocráticos y a los aztecas, y estructura la estética barroca.

Acha genera un modelo espiralado en la yuxtaposición precisa de planos: el punto singular de arranque (el ‘centro’ de la obra) lo constituye dos escenas, al principio y al final de la película (y del guion), que funcionan en base a repetición de situación y diferencia de acto. En la primera, Salcaghua, el líder de los indios yaruros, despioja a Alexander von Humboldt. En la segunda, el despioje es mutuo entre indios y europeos: hay aprendizaje, hay un atisbo de reciprocidad antes negada (como sostuvimos con anterioridad).

Así, se alternan planos fijos de detalles naturales (flores, cursos de agua, hojas), de naturalezas muertas, con *tableaux vivants* más extensos donde la carpa de los dos naturalistas es el centro, con planos detalle de dibujos, con *tableaux* de historias anecdóticas o que se sostienen por sí mismas (el esclavo fugado, el campesino que produce leche de uno de sus pechos), con escenas que remedan el documental (cámara en mano, trémula). La disposición en el tiempo es tal que genera una figura *parabólica* a partir del movimiento rítmico de otras figuras.

Este tipo de montaje es aún más evidente en *Habeas Corpus*, película de la que hablaremos más tarde. Lo que compone esta figura en particular es mantener cierto carácter cíclico pero ‘roto’, no-degenerado.

Debemos traer de vuelta con nosotros la noción de *desgarro*. En la espiral hay no-degeneración pero sí desgarro respecto de la forma degenerada (el círculo). Y esto implica que no exista un binarismo fácil entre conquistador y conquistado, entre colonizador y colonizado. Con anterioridad hemos hablado de la mutua fagocitación de los códigos enfrentados, de cómo la cosmovisión que se impone es carcomida desde abajo por la cosmovisión derrotada que, así, sobrevive en una mutua transformación asimétrica. Eduardo Russo explica cómo la película y, por extensión, el guion, escapan a la confrontación binaria entre Viejo y Nuevo Continente: “las torsiones, las hibridaciones y

ciertos flujos como los de esa sangre de procedencia indiferente para el parásito que circula entre ellos, marcan un diseño mucho más intrincado que el de miradas enfrentadas entre conquistadores y conquistados” (2017: 152).

Debemos matizar, por tanto, nuestra primera caracterización. La América de Humboldt que Acha recrea sin intenciones realistas —y la América del propio Acha, que es a la que refiere en definitiva, no por nada el cine es arte del presente— está en un estadio de desarrollo más elaborado que en la época de Colón y Vesputio, por lo tanto, hay un *mestizaje* que niega la inconmensurabilidad total. Russo señala “esa relación destinada a girar y espiralarse que encarnan el científico europeo y su presunto objeto de conocimiento, atravesado por pasiones turbulentas, no siempre reconocidas (...) Lezama Lima destacaba en el científico su visión de una América en estado germinativo, como inacabada, abierta a la transformación y de donde estaba ausente una forma definida” (156). Y agrega: “la película de Acha no hace suyo el discurso indigenista, no toma las banderas que llevarían a una reivindicación política y, con no demasiados corrimientos, que harían de *Mburucuyá* un caso más de cine político. Sólo procede a filmar políticamente un cine crítico. Y esta crítica incluye una forma de distancia respecto de todo alineamiento con una posición preliminar a su puesta en escena” (159-160).

### **Sueño**

El primer plano de *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* es un retrato de Henriette Herz, “famosa por su salón literario en Berlín” (Bovisio y Penhos, 2017: 110). La voz de Humboldt (interpretada por Jorge Diez) lee una carta dirigida a ella: “Querida Henriette: la gente que no piensa, siente y habla como nosotros va a encontrar difícil la solución de este sueño, pero esto no ha sido escrito para esas personas.” Bovisio y Penhos se preguntan si “será entonces que el estudio de la historia natural y física del mundo acontece en los sueños de los científicos naturalistas” (ídem).

Los siguientes (primeros) planos nos muestran a un yaruro que gesticula y le habla a la cámara. La voz del propio Jorge Acha, en castellano, nos devela el sentido de sus palabras: “Jaguar, te estoy llamando. Soy Salcaghua, del pueblo yaruro, cazador de jaguares. Jaguar, tienes que venir en mi ayuda, estoy atrapado en el sueño de Alexander

Olor a Jabón. Jaguar, te estoy llamando, viaja rápido en el viento, búscame en el río Apure. Soy Salcaghua, cazador de jaguares, atrapado en el sueño de Alexander Olor a Jabón.”

Las autoras antes mencionadas definen con precisión el tema central de *Mburucuyá*: “los mecanismos de representación del mundo, las vías por medio de las cuales algo se da a ver, sus alcances y sus límites, en definitiva las fluctuantes fronteras entre realidad y ficción, entre conocimiento e imaginación” (107).

La “estética del sueño” achiana ya fue caracterizada con anterioridad. Habíamos dicho que la artificialidad de la puesta era uno de sus rasgos. Bovisio y Penhos explican que “Acha nos muestra que el dibujo, los textos científicos, la fotografía, el cine, las crónicas, todos ellos discursos que intervienen en la película, son construcciones de carácter ficcional” (111).

¿Qué nos quiere decir el ruego desesperado de Salcaghua? Humboldt

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 (Duarte, 2017: 136).

Volvemos al enfrentamiento de cosmovisiones. El sueño de Alexander, sus proyecciones simbólicas, hacen entrar en crisis el imaginario aborigen. La línea que rompe el círculo. Pero, antes de proseguir, quizás sea útil en el abordaje del onirismo inmanente a *Mburucuyá* y *Homo-Humus* efectuar una lectura de un cortometraje de Jean-Marie Straub basado en un cuento de Franz Kafka, *Chacales y Árabes* (*Schakale und Araber*, 2011). El realizador francés pone en crisis la indicialidad de la imagen cinematográfica, en primer lugar, mediante el empleo de la cámara digital (ya no hay conexión física como en el cine fotoquímico); en segundo lugar, al *traducir* el contexto y los personajes del cuento (el desierto, los árabes nómades, los animales) en un departamento citadino y en actores europeos no caracterizados.



El cuento nos presenta la historia de un viajero en el desierto, parte de una caravana que acampa en un oasis. Cuando todos duermen, el narrador-protagonista yace recostado en el pasto. De repente, se ve rodeado de una jauría de chacales. Quieren que corte los cuellos de sus acompañantes árabes con unas tijeras. Pero, con sigilo, el guía de la caravana logra acercarse y espanta con el látigo a los animales.

“Una vez más, una vez más, desterrado lejos”, deja oír el *Kafka-Fragmente* de György Kurtág. Un objeto que está en lugar de otro objeto que está en lugar de otro objeto. La actriz Barbara Ulrich, despojada, en lugar del chacal. El chacal en lugar del judío, o del asceta (forzoso), o de ambos (que son Kafka, aunque el chacal aún come carne).

La imagen pavonea su autenticidad. Hay que abismar la distancia con el objeto para resquebrajar la autenticidad histórica, pero aún más: es la similitud la que se destruye.

El carácter indicativo de la imagen se degenera. El nexo existencial entre el objeto y el signo se altera, la representación no se condice en el nivel de índice con el objeto (la imaginería de Kafka), la connotación se extrema hasta romper la relación física. El contexto se remueve para reforzar lo que se está diciendo: ni dónde (Europa en lugar de Arabia o de un símil equivalente, el departamento en lugar del oasis o su imitación, el espacio cerrado en lugar del espacio abierto), ni cómo (expresividad bressoniana), ni cuándo (ni 1919 — fecha de la publicación de *Un médico de campo*, que incluye este cuento—, ni la época indefinida —tan cara a la temporalidad típica de toda una obra: ¿cuál es el momento histórico exacto de *El proceso*, de *El castillo*, incluso de *América?*— del encuentro del explorador), sino qué.

Pero aún lo dicho entra en crisis, ya sea respetando la cesura en los poemas de Pavese, como en otras de las obras de Straub-Huillet, o creándola en la prosa de Kafka, como en este caso. El habla sólo retiene los diálogos. Las descripciones del narrador se nos niegan, a través de la ausencia de su palabra mediante la distorsión de la semejanza y la referencia respecto de los objetos introducidos (en el cuento) por él y quitados en la imagen de la película. Un signo se relaciona con otro signo y logra otro signo más para el vínculo: entra en crisis la interpretación misma (del espectador luego de la de los autores-intérpretes) por el abismo (de)generado entre signo y objeto. El chacal, el árabe, el explorador; el desierto, el oasis, están ahí pero no los vemos, no, al menos, como esperamos verlos: con una conexión física o similitud con sus referentes históricos —porque aún los

objetos imaginados se anclan en la Historia, sólo puedo escribir acerca de (sólo puedo pensar en) aquello que conozco (aquello para lo que tengo signos), más allá de la originalidad de las combinaciones mentales—; aún cuando esa conexión debele su propio carácter de construcción —la montaña de papel madera, la pileta de agua y la vegetación de la reserva ecológica de Buenos Aires en *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* aún se conecta físicamente, más allá de su ingenuidad, de su falta de pretensión, de su admisión como ficción, con la montaña real (referencial), con el río Orinoco, con la selva tropical; aún hay semejanza aunque no imitación.

“Montañas, desierto, una vasta tierra para vagar.” El carácter indicativo de la imagen cinematográfica pasa a ser simbólico (no hay arbitrariedad, quizás sí inmotivación): la conexión entre el objeto y el signo pasa a depender de la mente (la actriz no nos muestra al chacal sino en virtud de la mente interpretadora de signos, no hay vínculo físico sino en forma degenerada). Es también, entonces, la semejanza icónica contenida en la correspondencia indicativa la que se ve alterada. Algunos verán en ello un procedimiento teatral, el ensayo para una obra de teatro experimental. El teatro no exige la semejanza con el objeto y el vínculo con lo histórico de la forma convencional cinematográfica. La propia sustancia del cine (se supone) reclama una semejanza icónica y una relación entre signo y referente de alto grado. Esa sería su particularidad, su carácter ontológico.

Sólo podemos percibir al objeto en situación, inmediatamente, pero tendemos a querer dar cuenta del él en todo su dinamismo (nos surca como un rayo, o más bien, como un enlace de rayos, todas las ramificaciones del objeto en la historia) debido al carácter en esencia metafórico del lenguaje que permite que el signo sea inescindible de los extremos más dinámicos del objeto. “Por desgracia corrió la vieja criada” se (re) materializa en el fragmento de Kurtág y en “Chacales y árabes”, el relato y el video.

Straub no fabrica una indicatividad que implique semejanza con el mundo ficcional de Kafka, busca destruir el fundamento del prestigio de la imagen fílmica, su garantía de veracidad. Y sin recurrir a efectos especiales computarizados (los cuales, de todos modos, suelen emplearse para imitar al mundo histórico antes que para señalar su condición de inevitable representación), esto es, manteniéndose en la lógica del registro. Quizás sea

casualidad, pero es significativo que la materia del cortometraje sea la digital, oxímoron mediante.<sup>57</sup>

Es claro que, a diferencia del cortometraje de Straub, Acha emplea filmico para sus trabajos, lo que implica el mantenimiento del nexo físico entre real e imagen-cine. Y si bien las diferencias de procedimientos han sido señaladas, ambos, en conclusión, buscan “destruir el fundamento del prestigio de la imagen filmica”. No obstante, donde Straub quita y despoja de referencialidad al texto de Kafka (la mujer en lugar del chacal, la habitación de un departamento en lugar de un oasis), Acha lo que hace es enrarecer (un estudio con plantas como campamento en la selva, sobreimpresiones de la Reserva Ecológica de Costanera Sur como cuenca del Orinoco, idioma y vestimenta inventados para los yaruros, relatos en español e inglés en lugar de alemán y francés,<sup>58</sup> atributos y objetos de procedencias diversas). Se trata de un enrarecimiento con un detalle de importancia: la puesta en forma nos *indica* la cuenca del Río de la Plata a fines del siglo XX. Incluso los breves planos de animales que se intercalan en el montaje dejan ver las rejas de sus jaulas en el zoológico de Buenos Aires.

Acha, en el fondo, nos habla de un aquí y ahora: el sueño de Europa continúa, es un movimiento sígnico que se reinterpreta y vuelve sobre sí mismo en actitud crítica en el guion y la película del miramarense. Además, explican Bovisio y Penhos, se coloca en oposición al modelo representacional mimético de los pintores influidos por Humboldt, grandes paisajistas. Sigue, más bien, la tradición holandesa y flamenca de las naturalezas muertas, asediadas en su caso por una amenaza de putrefacción que contradice la visión vitalista respecto de América que tenía el prusiano. El artificio es evidente: las cosas no son así, el artista las ha dispuesto de esa manera. Acha se aleja de la pretensión de verosimilitud de los pintores decimonónicos y también de sus paisajes, prefiere la claustrofobia del estudio de grabación.<sup>59</sup> También respecto de los personajes: “hace evidente el lado opaco, reflexivo, de toda representación, que se presenta a sí misma como algo distinto a aquello

---

<sup>57</sup> Este análisis de “Chacales y árabes” fue publicado, con algunos cambios, en el blog El Zapato de Herzog (Duarte, 2014).

<sup>58</sup> Porque el cine es arte del presente y el idioma de la hegemonía y del poder internacionales en la actualidad es el inglés, no ya, como en época de Humboldt, el francés.

<sup>59</sup> Podría pensarse en el lugar de la obra pictórica de Jorge Acha. Fue un paisajista, no obstante sus cuadros apelan a referencias de lo real (médanos, el mar) no en la búsqueda de mimesis sino de la expresión de un estado del alma.

ausente que pretende reemplazar” (Bovisio y Penhos, 2017: 124-125). Como afirma Russo, la selva de *Mburucuyá* es un laberinto de imágenes y sonidos disímiles entre sí.



Figura 4. La rana muerta y su doble dibujada (como si aún viviese). El naturalista introduce la muerte y la degradación en la relación humano-ambiente, inaugura una comunicación *representacionalista* desconocida para los indígenas.

Otro detalle que notan Bovisio y Penhos es cómo los dibujos de De Bry incorporan criaturas marinas fantásticas, reflejo de la visión ensoñada de América que predominó en los siglos XVI y XVII y hasta el siglo XVIII. Humboldt y Bonpland podrían ser vistos, así, como quienes viene a romper con esas ficciones —y recordemos lo que decía Saer, que la verdad es lo contrario de la mentira pero la ficción no es lo contrario de la verdad—. Sin embargo, Acha sugiere que los científicos son responsables de otra ficción, de otro sueño, un poco como él mismo, artista.

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 efébo de Reinhard [von Haeften, a quien Humboldt dirigió una carta de amor referida en una escena anterior] 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 cual separa los verdes tejidos celulares de las plantas, aquello por lo que navega en la savia de los árboles (Duarte, 2017: 139).

Además de *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, Acha, desde el subtítulo de la película, hace ingresar otro de los libros de Humboldt, *Cuadros de la naturaleza*. “Se trata de la escena del sueño del hijo del cacique Astorpilco, que se inicia con la toma de una máscara chiriguano-chané propia del este salteño, que Humboldt recoge en el Cuzco, y se desarrolla como relato, a través del cual irrumpe el espacio de los Andes Centrales en el ambiente amazónico [sic]” (Bovisio y Penhos, 2017: 117).

En el film, un paneo descendente nos muestra el dibujo de un niño con sombrero de paja. Luego, vemos al niño de carne y hueso: le arroja migas de pan a un grupo de cotorras, incluidas en un plano aparte, probablemente rodado en la Reserva Ecológica. Alexander relata:

El hijo del cacique Astorpilco ha llenado su fantasía con las imágenes de la magnificencia de un tesoro inca.

Estos sueños se basan en recuerdos de la prehistoria. Todo es oro: huertas de oro, árboles de oro, frutos y animales de oro; el gran tesoro de Atahualpa.

De inmediato, otro paneo descendente nos ubica en un plano cerrado bajo tierra de una miniatura, como la entrada a un templo incaico de oro puro. Corte a otro paneo descendente: de la citada máscara al niño. Un nuevo corte nos reintroduce en el templo de

oropel. Por intermedio de una truca de cámara, en la puerta aparece un príncipe lujosamente ataviado. El oro resplandece mientras la voz del propio Acha pronuncia palabras en la apócrifa lengua yarura. Mientras tanto, admiramos de cerca objetos dorados y las propias ropas del príncipe. Continúa Alexander:

—Dado que creéis en la existencia de tantas riquezas, ¿no sentís deseos de desenterrar estos tesoros?

Me miró con desprecio y me dijo:

—No me vienen tales antojos. Nuestros vecinos europeos nos perjudicarían.

En su intervención erudita, Bovisio y Penhos advierten que “Acha elige citar un objeto, el disco de Chincana Grande, que remite fuertemente a la leyenda de El Dorado, a los tesoros escondidos, esa dimensión ineludible del imaginario de América como una tierra de oro, con la que soñaron tantos viajeros y exploradores desde Colón en adelante” (119).



Figura 5. La fantasía del oro inca.

El sueño de Alexander que aprisiona a Salcaghua excede, entonces, el caso particular. De nuevo, y de manera anticanónica, Humboldt es puesto en relación con la ocupación imperial. Dijimos antes que el suyo fue un viaje autofinanciado: Humboldt no era un enviado oficial de gobierno o iglesia alguna. Aún más, con el ejemplo del carguero, tuvimos un viso de su humanismo. En él, de algún modo, terminaremos de ver a continuación, se encarna el desgarramiento originario de lo americano. ¿Cuál es su posición en el cambio de episteme de fines del siglo XVIII? ¿Cómo conviven en su sola figura la ciencia cuantitativa ilustrada y el impulso romántico? ¿Qué nos deja entrever Acha en el guion y la película?

Pero antes de continuar, y ya que hacemos referencia a la ocupación imperial, es necesario detenerse en la inclusión de un personaje en *Mburucuyá* ausente en *Homo-Humus*: Simón Bolívar. Mencionado en los créditos finales apenas como “El General”, el

monólogo que pronuncia consiste en fragmentos de su mensaje al Congreso Constituyente de Colombia de 1830, lo que no deja lugar a dudas sobre 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 (Duarte, 2017: 142).

Es decir, es Bolívar parte de la imagen canónica de Humboldt y, podría decirse que, junto a la puesta en trance de la figura del prusiano, Acha hace lo propio con la del venezolano. Bolívar nos aparece mayormente de perfil, en primer plano, con bicornio, oscurecido por un resplandor anaranjado que constituye el único fondo. Suena en versión instrumental “La cabalgata de las Valquirias”, que, originalmente, marca el comienzo del acto tercero de la ópera *La Valquiria* de Richard Wagner. En el ámbito cinematográfico, su uso más famoso se da en *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, cuando los helicópteros estadounidenses reproducen la pieza por medio de altavoces como forma de intimidar a los vietnamitas. Podría decirse, entonces, que coadyuva a asociar la figura de Bolívar con el poder castrense. A esto hay que sumarle las carcajadas intermitentes del personaje. Todas las capas de signos se acumulan para dar la imagen de lo tremebundo, temible, no sin un dejo de oscuridad. La magnificencia esconde algo.

Esta aparición se trata, claro está, de un anacronismo fantasmático. El discurso pronunciado, dijimos, es de 1830, y Humboldt viajó por América entre 1799 y 1804. Conocería al futuro libertador a su vuelta a Europa, en París, donde entablaron una relación que continuaría de manera epistolar por mucho tiempo. En carta de 1815 —momento de ebullición de los procesos independentistas— a Henry Cullen en Jamaica —Bolívar buscaba apoyo inglés, dato no menor—, Bolívar plantea algunas consideraciones que merecen tenerse en cuenta para explicar su extraña figuración en *Mburucuyá*. Explica Dardo Scavino que



los habitantes de las Indias, según este relato [el de Bolívar a Cullen], habían sido vencidos y dominados por el Imperio español tras el desembarco de Colón, de modo que las revoluciones revertirían esta situación derrotando a los opresores y emancipando a los oprimidos. ‘Nosotros’, los ‘americanos meridionales’, fuimos dominados por los españoles y ahora estamos a punto de liberarnos. Bolívar no juzga necesario destacar, a esta altura de su carta, el hecho de que el conjunto de esos ‘americanos meridionales’ esté compuesto, entre otras minorías, por los descendientes de los indios conquistados pero también por los herederos de los conquistadores españoles (2010: 31-32).

Parte de este enredo tiene que ver con una equivocada caracterización de qué es lo americano. Es claro que los descendientes de los europeos, como el propio Bolívar, no fueron oprimidos por los conquistadores y colonizadores, siendo en realidad sus descendientes. Sí fueron oprimidos, si el término es válido, por las trabas comerciales impuestas por la Corona tiempo después. Vemos entonces una identidad fluyente del criollo, que tan pronto se acopla a la del indígena como se separa de ser necesario: “hacían valer ante los indígenas el derecho de conquista pero a su vez se oponían a la nación conquistadora” (Scavino, 2010: 33).

Bolívar es así caracterizado por el autor como heredero de una discrepancia —de un desgarró fundamental, diríamos aquí—, de lo que él denomina como dos narraciones, la que denuncia a la conquista y la que busca restituir los derechos de la minoría criolla. Es ésta posición, implícita en el film, la que lo vuelve ‘sospechoso’, digno de ser temido.

### **Humboldt ecólogo/comunicólogo**

Malcolm Nicolson (1987) explica que, de acuerdo con Michel Foucault, a fines del siglo XVIII se produce un cambio en el carácter de la historia natural. De la nominación de lo visible, la taxonomía, como en Linnaeus, que implicaba la descripción de los rasgos externos de los objetos, se pasó al estudio de los procesos y características internas. Foucault señala a Immanuel Kant como uno de los iniciadores de la nueva episteme. En este sentido, Andrea Wulf, en su biografía de Humboldt, advierte que durante cuarenta años

Kant impartió un curso de geografía física en la Universidad de Königsberg, en el que afirmaba que “el conocimiento era una construcción sistemática en la que unos hechos individuales debían encajar en un marco más amplio para tener sentido (...) Este concepto de sistema se convirtió en el eje del pensamiento posterior de Humboldt” (2016: 61). Del mismo modo, el pensamiento kantiano inspiró la idea de una profunda interrelación comunicativa entre el espacio de la subjetividad y el mundo externo que Alexander sostendría.

Para el filósofo, “el arreglo sistemático de las cosas en taxonomías de acuerdo con una selección de rasgos visibles, como el hecho por Linnaeus, era meramente la agregación de divisiones arbitrarias y artificiales en la naturaleza” (Nicolson, 1987: 170); se perdía la idea del Todo. Los fenómenos debían describirse de la forma en que suceden y se interrelacionan en el mundo.

Este movimiento integraba uno mayor en el que comenzaba a cuestionarse la visión mecanicista del universo. Wulf explica que para Johann Wolfgang von Goethe —quien mantuvo una relación de amistad y mutua admiración con Humboldt y que además encarnó el arquetipo del sujeto capaz de conciliar en su persona al hombre de letras con el científico—, “mientras una máquina se podía dismantelar y luego volver a montar, las partes de un organismo vivo solo funcionaban cuando estaban conectadas unas con otras. En un sistema mecánico, las piezas daban forma al conjunto, y en un sistema orgánico, el conjunto daba forma a las piezas” (2016: 57). Humboldt amplió esta idea.

Alexander fue el gran polímata previo a la división en dos culturas del saber: ciencias y humanidades (o letras). Buscó construir una ‘física general’, una ciencia de la unidad fundamental de la naturaleza sin exclusión del ser humano. “Su vida fue un fracaso. Sus ambiciones fueron frustradas. Su magnum opus [*Cosmos*] quedó sin terminar al momento de su muerte. Fue un compilador y sintetizador antes que un innovador de la ciencia”, nos dice el profesor de historia Felipe Fernández-Armesto (2012: 4). Por su parte, Michael Robinson (2012) indica que para Humboldt el ser humano no era ni podía ser apenas un testigo de la naturaleza, sino su co-creador, el encargado de poner en relación la disparidad de fenómenos observados y experimentados.

Michael Reidy y Daniel Zizzamia lo presentan de la siguiente manera:

Alexander von Humboldt es una figura profundamente paradójica. Educado ampliamente en filosofía natural, se hizo de un nombre gracias a sus viajes a través de América del Sur, documentando su riqueza mineral y mapeando sus contornos. Luego, publicó treinta volúmenes en igual cantidad de años para las élites europeas ansiosas que se salivaban ante la riqueza aún no explotada del continente. Aún así, fue un fuerte defensor de la justicia social, influenciado por los valores republicanos de la Revolución Francesa. Hasta el día de su muerte, despreció a aquellos que participaron del proyecto imperial. De su extraordinaria vida surge una paradoja: Humboldt fue un hombre abiertamente antiimperialista que viajó a través de redes imperiales y ayudó a marcar el “destino manifiesto” de América, galvanizando a toda una generación de naturalistas que vieron al mundo con ojos imperiales (2012: 10).

Los autores señalan aún otra paradoja que se hace carne en el prusiano: él fue un generalista romántico y, sin embargo, su influencia contribuyó a la separación entre ciencia y humanidades.

El concepto de ‘ecología’ fue acuñado en 1866 por Ernst Haeckel, uno de los seguidores de Alexander, que había muerto en 1859. La ciencia holística de Humboldt, que buscó, más allá de cualquier especialización, interconectar en una trama universal los hallazgos en distintos niveles del conocimiento, constituye una ecología *avant-la-lettre* no limitada a la biología o a las ciencias naturales y físicas, sino incluyendo a las humanidades.<sup>60</sup> Y la noción de comunicación es central para un pensamiento ecológico. Asimismo

Humboldt escribió acerca de la devastación causada por los humanos en términos sorprendentemente modernos. Sus pasajes concernientes a los sentimientos de los árboles y la manipulación del agua a través de la irrigación posicionaron a los humanos en el centro de las relaciones entre los reinos físico y biológico. De hecho, la principal diferencia entre la visión ecológica de Humboldt y la nuestra es que Humboldt había integrado por completo a los humanos en la confluencia de fuerzas

---

<sup>60</sup> Piénsese en el *Ensayo político sobre la isla de Cuba* y en el *Ensayo político sobre la Nueva España*.

involucradas. Esta confluencia, aún más, era para Humboldt una cuestión de justicia social, un vínculo que apenas comenzamos a reinventar en los campos de la justicia ambiental y de la historia ambiental (Reidy y Zizzamia, 2012: 11)

Reidy y Zizzamia tratan de desenmarañar la paradoja de Humboldt como antiimperialista por un lado y sujeto funcional al imperialismo por otro. Señalan que para Mary Louise Pratt, Humboldt fue el epítome del viajero imperial. La especialista Laura Dassow Walls parece sostener, en cambio, la posición contraria. Por su parte, los autores advierten que Humboldt había sido entrenado como inspector de minas para el Estado prusiano.

Sus talentos atrajeron el afecto de Carlos IV de España, quien entonces le ofreció a Humboldt vía libre en las colonias americanas de España junto con asistencia garantizada de oficiales españoles y criollos. Ya sea directamente financiado por la Corona o no, Humboldt estuvo vinculado de forma directa a la colonización y el expansionismo europeos. España había intentado por largo tiempo asegurar su control sobre las lejanas colonias, y los actos de exploración, recolección, medición y conexión de Humboldt fueron partes poderosas del proceso. Reportó todo lo que vio, particularmente en lo que concierne a recursos naturales extraíbles, y ofreció sus mapas libremente a hombres de Estado influyentes (Reidy y Zizzamia, 2012: 15).

Los autores se alinean, así, con la posición crítica de Pratt. Pero en su libro *The Passage to Cosmos*, Dassow Walls desarrolla un argumento más favorable al polímata prusiano:

Negarle [a Humboldt] la agencia para reconocer, protestar, y en ocasiones incluso subvertir esas redes [de poder imperial] es negar el alcance moral de sus argumentos: peor, de los argumentos de cualquiera. Todo razonamiento se vuelve cómplice del interés meramente estratégico, toda agencia la reproducción pasiva de ideología. A diferencia de Pratt, sí me gustaría otorgarle agencia moral activa a

Humboldt y, por extensión, a cualquiera que, como él, se da cuenta de que está luchando dentro de, y penetrado por, estructuras de poder (2009: 20).

En una respuesta a las críticas de los académicos antes citados a su libro, agrega:

El hecho es que Humboldt, a diferencia en principio de Bonpland, no se extrajo a sí mismo de esas estructuras que lo limitaron, comprometieron y que también hicieron posibles sus trabajos; y hasta ese punto es culpable; pero sostengo que él sí protestó cuando pudo y, aún más, si lo culpamos por sus silencios —mientras nos enorgullecemos de tener el diario del lunes— me preocupo entonces por cómo las generaciones futuras juzgarán nuestra propia complicidad con las versiones actuales de esas mismas estructuras de poder (2012: 22).

Queda claro de estas reflexiones que Humboldt era un sujeto *desgarrado*: entre su amor a la ciencia cuantitativa y una visión romántica de la naturaleza, entre sus valores de justicia social y su relación con los imperios.<sup>61</sup> También, agregamos, respecto de su propia (homo) sexualidad: el propio Acha incluye la carta de amor (no correspondido) del científico a Reinhard von Haeften. Es entonces que su fascinación por la riqueza natural de los trópicos sudamericanos puede entenderse mejor. Hay una proyección figural entre las trágicas turbulencias internas de Alexander y las de América. Adolfo Colombres comenta que “la tragedia, elemento fundamental de la cultura griega clásica, suele faltar en muchas culturas americanas, en las que los cambios se producen en forma gradual y hasta imperceptible, sin verdaderas fracturas” (33). Ahora bien, cuando Colombres dice “culturas americanas” se refiere a las culturas preexistentes a la conquista. Ergo, aquí diremos que la institución de América implica, en nacimiento, la introducción de la tragedia.

Retomemos el caso de Bonpland, mencionado al pasar por Walls. Tanto en *Mburucuyá* como en *Homo-Humus*, su figura se despega, apropiadamente, de la de Humboldt. Dos escenas son claves. En el apartado 16 de *Homo-Humus*, una joven india emerge de las aguas al tiempo que la voz en off de Alexander nos informa acerca del

---

<sup>61</sup> Bernstein recuerda que Thomas Jefferson obtuvo de Humboldt datos estratégicos para la conquista de México, incluida la utilización de su mapa de la Nueva España (Acha, 2012).

manatí, lo que establece un juego de dobles típicamente achiano entre ella y el sirénido. A continuación, copula con los yaruros. Una vez que terminan, Salcaghua la ofrece a Aimé.

Aimé carga en sus brazos a la india y camina hasta Alexander, que baja de la canoa. Se la muestra. Alexander acaricia la cabeza de la joven como si fuera un escultor mientras ella le dice algo con suavidad.

LA JOVEN INDIA: *Nunú*.<sup>62</sup>

Un camarón de río apresado en un frasco patalea iluminado por las velas titilantes. No sabe cómo salir del encierro. Aimé y Nunú no lo perciben porque están ocupados en ellos mismos. Los han dejado solos en la tienda.

En la tranquilidad del refugio, Nunú ama a Aimé y éste la deja hacer sorprendido por la costumbre de olfatear a la pareja como si fuesen dos animales que se encuentran en el bosque y lamerlo dulcemente como queriendo lavarlo de agresiones y furias dolorosas. **Nunú le enseña a Aimé una manera diferente de manifestar amor y Aimé lo disfruta.** Lentamente el francés le quita a la muchacha las piedras azulinas que le cuelgan entre el pelo negro o le rodean el cuello.

*Silencio y por momentos el sonido del camarón raspando el vidrio.*

Nunú sigue olfateando y lamiendo a Aimé... **y éste comienza a hacer lo mismo. El camarón incansable quiere salir de su encierro.**

*Cantos de Aucahan.*

Las manos de Aimé comienzan a recorrer el cuerpo firme y brillante de la joven pero las manos del hombre saben que esa noche se amará **como lo disponga la mujer.**

---

<sup>62</sup> Homenaje a Juan Gelman por su poema "El botánico" (Aclaración de Gustavo Bernstein).

El camarón circula y circula detrás del vidrio, junto a las piedras azules que antes adornaban el rostro de Nunú y que ahora lanzan destellos, como si fueran parte de una constelación que está en los mapas celestes de Alexander.

*Silencio total.*

Las estrellas de la carta astronómica lentamente se funden con las reales que brillan en el cielo negro.

*Silencio total.*

La luna plena ilumina la **solitaria** figura de Alexander que en una playa descampada **se apronta con sus instrumentos a estudiar el cielo** (Acha, 2012: 118-119, énfasis en negrita mía).

La estructura de la escena es en contrapunto.<sup>63</sup> La animalidad, que Nunú contagia a Bonpland en un movimiento barroco abajo-arriba, expresa la metamorfosis del sentir, la búsqueda de experimentar por fuera de los estrechos márgenes humanos. La opresión de los ‘corchetes’ culturales del científico se simboliza en el camarón reducido a muestra. A diferencia de Humboldt —demasiado enamorado de la naturaleza pero sin la intención de experimentar con nuevas formas del conocer, convencido de la potencia universal de sus instrumentos—, Bonpland se deja guiar en nuevo territorio y configura así una alternativa americana. Conocer por la piel es una obsesión achiana, una forma de comunicación capaz de permitir la in-mediatez y, por tanto, la cópula enriquecedora entre Otros enfrentados. Entonces, tenemos a Aimé acompañado y a Alexander solo. ¿Quién ‘conoce’ más? ¿Qué actitud, qué disposición es más productiva?

Otro apartado, el 32, desarrolla un contrapunto similar:

---

<sup>63</sup> Toda la obra literaria y cinematográfica de Acha se mueve de esta forma, generando sujetos bifrontes, juegos de dobles permanentes.

Xinghua y Aucahan están prontos con sus lanzas y redes. Bien pertrechados, se disponen a ir de cacería. Esperan. **Se les incorpora Aimé, casi desnudo, como un yaruro más**, salvo que su vestimenta es improvisada.

*Festejos y risas.*

Unos monos presienten la acción y se alarman en lo alto del bosque.

*Chillidos de monos.*

Aucahan los imita.

*Monos y gritos de Aucahan. La selva se alborota.*

Los tres cazadores sigilosos caminan buscando una presa. Xinghua y Aucahan, compenetrados en la cacería, revisan los altos árboles y el suelo; olfatean. **Aimé los imita**. Algunos animales, quietos, siguen sin ser vistos. Cazadores y presas se acechan. Los ojos vivaces penetran la espesura. Alguien huye.

*Movimientos bruscos y calma.*

Los muchachos, muy tensos y estimulados por el ruido.

*Casi un silencio total.*

**En el campamento, dentro de la tienda, Alexander trabaja con sus anotaciones.** Proyectada sobre la tela, la sombra de Salcaghua, que se hace más definida hasta convertirse en la propia imagen del indio abriéndose paso en la entrada.

*Gritos de animales.*



Los tres cazadores agazapados, tensos, siguen la pista de un animal.

*Algunos pájaros quiebran el silencio.*

En el campamento también hay tensión. Salcaghua y Alexander no se hablan. El gringo, turbado, **sigue escribiendo** mientras trata de no mirar la figura del yaruro que se para frente a él. Los ojos de ambos están atentos y brillantes. **Parecen cazadores.**

*Algo se mueve entre las ramas.*

Los tres cazadores están prontos a actuar; se hacen señas en silencio.

*Silencio.*

**La mano de Alexander continúa escribiendo pero es interrumpida por la de Salcaghua que le quita el lápiz y dibuja un brazo sosteniendo una pierna.**<sup>64</sup>

Alexander, turbado, lo contempla y se para. Salcaghua se anima y empieza a desvestirlo.

SALCAGHUA: *Canibal... canibal...*<sup>65</sup>

Alexander deja por un instante su seriedad y responde.

ALEXANDER: *Yana... yana...*<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Referencia a un contacto homosexual entre Humboldt y Bonpland entrevistado por Salcaghua.

<sup>65</sup> Referencia al contacto homosexual antes comentado. Por una confusión, Humboldt y Bonpland creyeron entonces que Salcaghua les hacía una referencia al canibalismo y no al contacto carnal de tipo sexual. Es bien conocida la asociación histórica entre el canibalismo y América, desde las descripciones en el diario de Colón hasta su reapropiación e irrisión en textos de intención emancipadora como el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade o el *Calibán* de Roberto Fernández Retamar.

<sup>66</sup> En el apartado 22, Salcaghua señala y va nombrando los elementos que configuran el atavío de los yaruros. Al mencionar la palabra “yana”, ríe. Luego toma el objeto que lo hizo reír, señala el pene de Xinghua y exclama “¡Yana...! ¡Yana...!”. Mientras tanto, Alexander traduce. Al llegar al “yana” dice “para levantar” (Acha, 2012: 124-125).

Aimé, Xinghua y Aucahan se lanzan sobre el animal herido.

*Gritos del jaguar.*

**Subjetiva del jaguar.** Corre con dificultad. Escapa. Salta ramas o las pasa por debajo. Cada tanto voltea y mira a sus perseguidores. Ya están cerca. Ya divisa sus redes. No debe quedarse quieto, tiene que saltar. Pero cuando lo hace, el espacio se cuadrícula. La red detuvo su carrera. **Pronto morirá** (Acha, 2012:32-133, énfasis en negrita mía).

Bonpland termina de forjar su americanidad, su mestizaje espiritual. Al mismo tiempo, Alexander, lejos de la experiencia física de su colega, realiza un trabajo intelectual (si se nos permite la separación analítica entre lo físico y lo mental). Pero Salcaghua busca satisfacer su deseo. La problemática sexualidad de Humboldt, parte de su desgarró, como hemos dicho, es puesta en el tapete. ¿Estará dispuesto o se atreverá a conocer al Otro de una manera que Acha nos presenta como más profunda, la manera carnal, epidérmica, háptica? La escena nos deja con una especie de *cliffhanger*. Salcaghua desviste a Humboldt, o, mejor dicho, “empieza a desvestirlo”. En paralelo, el jaguar es atrapado.

Ahora bien, en el film esto último no sucede. De hecho, la última escena nos muestra la subjetiva del jaguar entre los pastos, avanza hasta un espejo de agua en el que se refleja (vemos el dibujo de la cara del animal en el agua ondulante) y ruge. En un relato, el jaguar muere. En el otro, vive. ¿Qué hizo cambiar de opinión al autor entre la escritura del guion y la realización de la película? Quizás la búsqueda de indeterminación, la misma que lo llevó a quitar los intertítulos de *Habeas Corpus* que designaban los días del cautiverio del detenido-desaparecido.

La caída del jaguar en *Homo-Humus* remite al incipiente encuentro sexual entre Alexander y Salcaghua, de alguna manera nos señala su desenlace. En *Mburucuyá*, la posición ambigua de deidad y objeto de caza al mismo tiempo que ostenta el felino para los yaruros es más clara. Pero si la traspolamos al guion, podría decirse que ‘la caída’ del indio en las manos del europeo —porque el que desea la carne, el que la busca activamente es

Salcaghua, no el prusiano, por lo que la posición más vulnerable es la de aquél— constituye un punto de no retorno: el jaguar es atrapado de manera definitiva, Salcaghua queda ontológicamente transfigurado por la situación. Ahora sí la ‘ciencia’ de Humboldt deja su marca en la constitución del ‘ser americano’.

En el film, en cambio, se produce un despliegue menos contradictorio. El jaguar vive porque perdura el germen pre-americano que encarna. Así otra de las escenas cercanas al final, tanto del guion como de la película, cobra un sentido más satisfactorio: los hombres se comen mutuamente los piojos. Como hemos establecido con anterioridad, ahora hay reciprocidad. Acha nos plantea una alternativa, telúrica, hedionda, baja, ¡hemática! que es uno de los centros ideológicos de su obra: otra americanidad posible, basada en el reconocimiento mutuo de la otredad a partir de la fisicidad. Desde allí, las cosmovisiones podrán coexistir.

Respecto de Bonpland, su caracterización parece inspirarse en el rumbo que tomó su vida tras la expedición conjunta con Humboldt. A diferencia del alemán, Aimé sí regresaría a América del Sur: en 1816 llegó a Buenos Aires. Simpatizó con las causas independentistas de la región. Pronto se instaló en el interior del país, en una zona en disputa entre la Argentina y Paraguay, para comerciar con yerba mate. El Estado paraguayo reclamaba el monopolio de la explotación de la yerba, por lo que la colonia de Bonpland fue destruida y él detenido. Para ese entonces ya había dejado a su esposa, que retornó a Francia. En sus años de cautiverio, Bonpland aprendió guaraní y tuvo varios hijos. Cuando fue liberado, pese a que lo esperaban con honores en su país, decidió instalarse definitivamente en la Argentina. Su obsesión por la yerba mate continuaba. Murió en 1858 cerca de Paso de los Libres

Ahora, volvamos a la caracterización de Humboldt como científico y explorador. Hemos visto que la ciencia de Humboldt está constituida por un movimiento cuádruple: explorar, recolectar, medir, conectar.

Vemos en primer plano, con algunas pocas florecillas amarillas encima, una carta manuscrita de Don Josef Antonio Caballero Campo, “Caballero Pensionado de la Real y distinguida Orden de Carlos Tercero”. En ella informa que el Rey ha concedido licencia a Humboldt y Bonpland para explorar los territorios de la América española. En el siguiente plano, también fijo, tomado al ras, vemos la mano de Humboldt escribiendo en segundo

plano (detrás de unas flores anaranjadas). Corte. Un nenúfar. Corte. Otro nenúfar. Corte. Más nenúfares en estado natural.

Mientras tanto, Alexander lee:

Vuestra excelencia ha querido que yo mismo dé las indicaciones que constan en mi pasaporte, el nombre de mi secretario y amigo Bonpland, que me sea permitido hacer todo tipo de observaciones útiles a la historia natural y la física del mundo, que pueda recoger libremente plantas, animales y minerales, medir la altura de las montañas, examinar su naturaleza, hacer observaciones astrológicas, que he sido invitado para reunir objetos de historia natural para mis colecciones de París, Londres, Berlín y personal. Que debo figurar como Alexander von Humboldt.

Esta secuencia al comienzo de Mburucuyá anticipa los tres primeros movimientos, que serán los efectivamente abordados. El trabajo de conexión sería posterior a la labor de campo. De cualquier forma, está ausente del film. Acha privilegia marcar el ansia de posesión de la polimática ciencia humboldtiana. Explorar, conectar, medir, pero sin acceder, en principio, a la cosmovisión del Otro y, por lo tanto, como acciones ‘violentas’ respecto de ese Otro (tanto de la tierra como de sus habitantes).

En la escena 30 de *Homo-Humus*, previa a la del paralelismo entre la caza del jaguar y el contacto íntimo entre Salcaghua y Humboldt, esta ‘violencia’ científica, esta inconmensurabilidad de cosmovisiones se materializa en un diálogo cándido entre el alemán y Xinghua:

XINGHUA: *¿Qué busca en la tierra?*

ALEXANDER: *Todo, ver todo.*

XINGHUA: *¿Por qué se llevan las hojas?*

ALEXANDER: *Porque en la tierra de Alexander no están estas hojas.*

XINGHUA: *¿Alexander tiene casa de hojas?*

ALEXANDER: *No.*

XINGHUA: *¿Alexander se va a llevar muchas hojas? Xinghua tiene miedo de quedarse sin hojas... ¿Xinghua puede ir a la tierra de Alexander?*

Alexander piensa y asiente.

XINGHUA: *¿Xinghua puede traer la casa de Alexander?*

ALEXANDER: *No.*

XINGHUA: *Las hojas son la casa de Xinghua... Alexander se lleva la casa de Xinghua... ¿Para qué Alexander quiere dos casas?* (Acha, 2012: 131).

Nuevamente, no hay reciprocidad. Humboldt puede coleccionar especímenes sin atender al lugar que ocupan en la trama vital de los pobladores originarios. Aún más: Gustavo Bernstein considera que el texto de *Homo-Humus* profundiza más en la apropiación simbólica antes que en la material, en el carácter del científico como portador de una fe antes que como mero recolector de información. “Para eso pone a gravitar la potencia del verbo, el desprendimiento preeminente de esa nueva nomenclatura. Porque el obsesivo afán de catalogar la realidad, de diseccionarla y clasificarla, trasunta ante todo el acto de nombrar el nuevo mundo” (Bernstein, 2012: 17). Y más adelante: “Colonización y evangelización convergen indisolublemente en esa imposición verbal: ambas introducen un nuevo sistema lingüístico al que suscribir la fe. Ambas confluyen en el derrotero del prusiano” (18).

Como también señala Bernstein, el guion (y, agregamos aquí, la película) no cuestiona la teofanía indígena sino la empresa occidental. Es, de este modo, una *autocrítica*. Acha simpatiza con Salcaghua, propone la experiencia de Bonpland como alternativa, pero se identifica con el desgarró humboldtiano. Estas tres coordenadas hacen a la configuración de una mirada particular sobre lo americano. El hecho americano, parece decirnos el miramarensé, es el trágico desgarró provocado por la inconmensurabilidad de cosmovisiones. Así, Salcaghua se siente atrapado en el sueño de Alexander; y Alexander no encuentra solución a su propio sueño, su posición filosófica le impide restablecer el continuum con la naturaleza, es decir, su comunicación con el mundo adolece de una falla en la raíz. Bonpland es quien comprende que la alternativa americana a su propio desgarró es la comunión carnal. Es una propuesta erótica.

El final, como hemos sugerido, es esperanzador: los indios y los europeos se comen mutuamente los piojos y, sólo en la película, el jaguar se salva. En el texto, el agua lo ha invadido todo: las descripciones y las marcas de la banda de sonido. Como en *Habeas Corpus*, el líquido primordial nos devuelve a la matriz, al corazón donde la fusión y la redención son posibles.



Figura 6. Humboldt le come los piojos a Salcagua.

## ***Blancos: la ‘conquista del desierto’ como prolongación de la(s) conquista(s) de América***

La contradicción originaria de las naciones de América Latina enunciada por Dubin vuelve a nosotros. Borramiento de la negritud, de lo cobrizo. “Los indios, ¿fueron los desaparecidos de 1879?” (Viñas, 2013: 16). María Rosa Lojo nota un quiebre luego de la batalla de Caseros:

Los aborígenes han sido en la historia argentina una presencia continua y multiforme, fuera como pueblos conquistados, cristianizados e incorporados a una sociedad mestiza o bien como etnias resistentes que se negaron a la asimilación cultural y a la subordinación e invadieron recurrentemente el territorio ocupado por los blancos; también lucharon en las invasiones inglesas, apoyaron la independencia o participaron en uno y otro bando de las guerras civiles. Sin embargo, tanto la literatura de ficción como el ensayo o la misma historiografía han sido tenazmente refractarios a incluir la raíz aborígen como elemento fundador de la nacionalidad, al lado del elemento hispánico y de la inmigración europea. Hubo algunos conatos efímeros de reconocimiento oficial en los albores de la independencia, cuando hasta se pensó en colocar en el trono a un descendiente de los incas, y el Incario fue rememorado en el mismo Himno Nacional. Pero desde que la Argentina posterior a Caseros se lanzó, con altibajos y retrocesos, hacia la modernización orquestada dentro de un proyecto liberal-burgués, el destino de las comunidades aborígenes estuvo sellado. Serían borradas, no sólo físicamente, en tanto se opusiesen a los “beneficios” de una civilización que necesitaba sus tierras, sino también simbólicamente, en el imaginario colectivo, donde quedarían asociadas como fuerzas disolventes, demoníacas, inhumanas, destructivas, a las salvajes figuras de nuestros poemas inaugurales, desde *La cautiva* a *Martín Fierro* (2004: 311-312).

En nuestro reordenamiento figural en recepción de las películas y de los guiones de Jorge Acha, a *Homo-Humus* y *Mburucuyá* les sigue *Blancos*. Y así como aquellas introducían textos de Alexander von Humboldt como columna vertebral, éste referirá y se

espejará en una famosa novela humboldtiana, *Moby-Dick* de Herman Melville, para narrar una historia situada en la Patagonia en el año 1883, en las postrimerías de la ‘conquista del desierto’. Aquí, el enfrentamiento entre blancos e indios adquirirá matices proteicos: los segundos estarán tan pronto aliados, tan pronto antagonizando con los primeros. El cruce de la barrera cosmovisual —esto es, el cruce de una perspectiva acerca del mundo a otra— constituirá un posible mito americano alternativo y minoritario, basado en una fraternidad negada por las prácticas políticas de la época, cuyo arrastre es absolutamente contemporáneo.

La relación de Acha con la novela de Melville es explicitada por él mismo en el documental *Thálassa* (2017), donde confiesa leerla una vez por año. Para comenzar y establecer una conexión con las obras vistas en el apartado anterior, debemos explorar los vínculos entre Alexander von Humboldt y la obra maestra del escritor de Nueva York.

### **Literatura humboldtiana**

Humboldt y su trabajo final incompleto *Cosmos* ejercieron gran influencia entre los poetas norteamericanos de la segunda mitad del siglo XIX. La interconexión de saberes de distintos campos en la conformación de una unidad en la diversidad —junto con la convicción de que todas las razas humanas fueron diseñadas en el mismo grado para la libertad— inspiró a Walt Whitman la idea de ‘Democracia Espiritual’ y llevó a Ralph Waldo Emerson y a Henry David Thoreau a dirigir sus miradas hacia lo que comúnmente denominamos ‘naturaleza’ en una búsqueda por combinar el estudio de los hechos naturales con la expresión poética que les hiciera justicia (Herrmann, 2014).

Rodolfo Kusch (2007), por su parte, señala que la cultura occidental se diferencia de la indígena americana en que suprime, de todos los opuestos, el lado malo. El indio, en cambio, consideraba a Cristo y al diablo como hermanos, equilibrando la tensión. En él, el ser alguien es hijo del estar aquí, es transitorio, no inmutable y eterno.<sup>67</sup> Y de acuerdo con Steven Herrmann, Melville sugirió que “no podemos tener un Dios basado solamente en el amor, la compasión y la luz. Simplemente, no va a ocurrir. Dos mil años de represión de la sombra en Europa y América [*the Americas*], del exterminio de incontables tribus

---

<sup>67</sup> Pensemos, en consecuencia, en los juegos de dobles opuestos que formalmente se despliegan en la obra achiana.



indígenas, de sobrepoblación y deforestación alrededor del globo, de jihads, guerras santas y cruzadas han mostrado al mundo que la religión humana es buena y mala” (23).

Vemos, entonces, cómo la combinación de una ciencia del cosmos humboldtiana y una mirada de sospecha ante el despliegue del bien y del mal en la cultura occidental — cuyo origen bien puede asociarse a los pueblos indígenas preexistentes en América— informan el opus magnum del escritor neoyorkino.

De acuerdo con Herrmann, la concepción democratizadora del polímata prusiano, encuentra expresión en los aspectos de denuncia de *Moby-Dick*, en su condena de “las atrocidades de la esclavitud, el odio al indio, la islamofobia, la homofobia, la avaricia en Estados Unidos [*America*] y en el mundo, y la matanza de cantidad de especies salvajes de animales” (22). Así, “Melville se nutrió de aquello que aún es especialmente indigerible para la mayoría de los humanos, y digirió la *realidad* del mal por medio de una deconstrucción radical del mythos judeo-cristiano-islámico, creando un nuevo mito para complementar y completarlo” (ídem).

Es que *Moby-Dick* aspira a la significancia universal de los grandes mitos. Es, en este sentido, un libro religioso. Así, podemos comprender el rito achiano de lectura anual. Y Herrmann se encarga de enumerar los elementos de la historia que darían cuenta de cuestiones cuya actualidad, cuya vigencia serían ostensibles.

Estos incluyen temas de:

1. Separación de la naturaleza y el mundo animal, y los esfuerzos actuales para revivir la base ecológica de nuestra existencia;
  2. Cambio de los mitos de dominación patriarcales de arriba hacia abajo hacia aserciones de la sabiduría de la interdependencia más horizontales, femeninas y basadas en la tierra;
  3. Movimiento religioso de alejamiento del fundamentalismo y de la teología de los credos hacia una Democracia Espiritual más unificadora;
  4. Iluminación de la oscuridad inevitable en la humanidad para proveer de una base para integrar el bien y el mal en nuestras propias nociones de la divinidad;
- y

5. La necesidad de que las dictaduras caigan, a la luz de los peligros gemelos de la hibris y de la destrucción masiva de la naturaleza, al igual que el colapso resultante de la libertad que producen de forma invariable (226).

Uno puede notar en estos temas puntos de contacto con aquello que la obra achiana realiza. ¿No se problematizaba acaso la posición filosófica de Humboldt respecto del entorno natural, incluidos los sujetos Otros encarnados por los indios yaruros? ¿No se proponía al final de *Homo-Humus* y de *Mburucuyá* una salida horizontal (epidérmica) a la imposición vertical de una cosmovisión?

*Moby-Dick* se erige como la respuesta de Melville al problema de la separación entre el bien y el mal en los tres monoteísmos abrahámicos. Continuando con la relación de Steven Herrmann, la ballena blanca sería un símbolo del ‘Dios de la Naturaleza’ (*Nature’s God*) del que habla la Declaración de Independencia de los Estados Unidos en su introducción: “Cuando en el curso de los acontecimientos humanos se hace necesario para un pueblo disolver los vínculos políticos que lo han ligado a otro y tomar entre las naciones de la tierra el puesto separado e igual a que las leyes de la naturaleza y el Dios de esa naturaleza le dan derecho, un justo respeto al juicio de la humanidad exige que declare las causas que lo impulsan a la separación” (“Declaración de Independencia de los Estados Unidos”, *Wikipedia*).

Esta divinidad implica una trascendencia tanto del bien como del mal, que quedan así hermanados como planetas gemelos que se dan la cara mientras se mueven. Esto separa a Melville de Emerson, quien veía en la naturaleza el constante despliegue de la bondad. En *Moby-Dick*, en cambio, el autor enfatiza el carácter bifronte que requiere una concepción apropiada de lo espiritual: “El mal, la esclavitud, el odio al indio, la homofobia, la islamofobia, el prejuicio y la crueldad de los blancos para con las razas oscuras, la matanza masiva de ballenas, y la destrucción general del ambiente no son parte del ‘bien’ en la visión de Melville (...) En su visión, el bien y el mal permanecen juntos, lado a lado” (Herrmann, 2014: 47).

El carácter multiétnico y multireligioso de la novela, ya veremos, se replica en el guion de Acha, al igual que el avance dialéctico entre dobles complementarios y opuestos. Asimismo, el entusiasmo romántico de Humboldt por las ‘nuevas’ tierras tropicales

americanas, su admiración extática —escena notable en *Mburucuyá* cuando Alexander mira un eclipse, bañado por la luz azul, acompañado por “Liebestod” (“muerte de amor”), la pieza musical final de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner—, demuestra un regocijo por las maravillas del viaje, por la continuidad de la vida, que Laura Dassow Walls (2009) identifica con Ismael, el narrador y protagonista de *Moby-Dick*.

Ismael es el contraste del asesino Ahab, cuya monomanía respecto de un objetivo trascendente, la muerte de la ballena blanca, lleva al barco y a su tripulación a la destrucción. Donde Ahab se hunde, Ismael flota, abierto a todo. Es por supuesto Ismael el que sale como un corcho del vórtice del *Pequod* que se hunde, aferrándose al ataúd de Queequeg, único sobreviviente y toda redención que Melville tiene para ofrecer. En la secuencia de apertura del libro, Ismael se horroriza ante su compañero de cama caníbal, sólo para decidir, después de pensarlo bien, que “el hombre es un ser humano igual que yo; tiene tanta razón para temer de mí como yo para temer de él. Mejor dormir con un caníbal sobrio que con un cristiano ebrio.” Queequeg y él conforman de ahí en más una “tierna pareja amorosa”, mientras que Ismael, el tolerante relativista cultural, absorbe todo, desde el caníbal hasta el capitán, reflexivo, sin mostrar resistencia pero siempre alerta ante las corrientes profundas que están llevando al *Pequod* a su destrucción (161).

Podemos ver en la relación de Ismael con Queequeg indicios homoafectivos que se replican en el Humboldt de Acha, tanto en su relación con Bonpland como con Salcaghua. A su vez, Ismael representa cierto ansia de conocimiento experiencial de tipo innegablemente humboldtiano, cuya ciencia llamaba a dejar la biblioteca por la vida al aire libre (Dassow Walls, 2009).

Sostuvimos, por otra parte, que sin renegar de la taxonomía —en uso aún hoy en día—, la ciencia encarnada en el prusiano y parte del cambio de episteme de fines del siglo XVIII fue crítica de las subdivisiones linneanas. Algo de esta crítica se filtra en el capítulo XXXII de *Moby-Dick*, titulado “Cetología”, donde Dassow Walls cree ver una parodia del sistema de clasificación del naturalista sueco. Luego de hacer mención de la categorización de las ballenas de Linneaus, Ismael cuenta que, al explicársela a dos amigos, éstos

expusieron que las razones para tal taxonomía eran insuficientes, cuando no puras tonterías. A continuación, ensaya una clasificación propia regida por los tamaños de las ballenas, para lo que emplea conceptos librescos: folio, octavo y dozavo. El cachalote, la especie a la que pertenece Moby-Dick tiene reservado el primer capítulo del folio.

### **Metatextualidad**

Pero, a todo esto, ¿cómo aparece puntualmente *Moby-Dick* en *Blancos*? El capítulo tercero del guion de Acha arranca con la descripción de dos soldados que, salvo por los uniformes militares deshilachados, “parecen niños atrapados por una fantasía” (2012: 153). También parece un niño un tercer soldado, el que les está leyendo, pero en su caso “por la literal lozanía de su rostro” (ídem). Se oyen grillos y caballos. Los pelos parados y el gesto boquiabierto de uno de los soldados “le da un aspecto de hombre congelado por un frío sorpresivo y fulminante” (ídem). Esta breve descripción, como al pasar, prefigura la catástrofe por venir, cuando los hombres se encuentren sepultados en las nieves andinas, y también anticipa de forma térmica la fijación por el color acromático que es, desde el título, la columna vertebral simbólica de la obra.

“El que lee es de mayor rango que los otros” se nos explica en la columna izquierda, destinada, como ya vimos, a las descripciones visuales. Luego, agrega “Y de mayor cultura: el libro en sus manos tiene caracteres en inglés, pero sus palabras afloran en español, en una suerte de lectura y traducción simultánea” (ídem). La columna derecha nos entrega, a continuación, la narración del oficial: “¿Cómo llegó a ser todo esto? ¿Qué representaba para ellos la ballena blanca? ¿De qué manera poco clara y sorpresiva les llegó a parecer la encarnación de un grande y deslizante demonio en los mares de la vida...?” (ídem).

Se trata del final del capítulo XLI de *Moby-Dick*, de título epónimo. Tras una breve interrupción, el teniente Olmos retoma la lectura-traducción-síntesis en voz alta, ya en el capítulo XLII de la novela, titulado “La blancura de la ballena”, donde Ismael hace un repaso por los distintos significados míticos del blanco en diferentes culturas: “...*emergía en mí otro pensamiento, o más bien otro vago horror indefinible, cada vez que se la mencionaba: era la blancura de la ballena lo que me aterraba...*” (ídem, énfasis en negrita mía). Y más adelante: “...*pero ni aun con eso queda resuelto el problema de la brujería de lo blanco ni aprendido por qué atrae con tanta fuerza al alma. ¿Será porque su falta de*

*límite proyecta la sombra sin corazón de los vacíos e inmensidades del universo y por eso nos apuñala por la espalda, con intención de aniquilarnos, en el momento en que se contemplan las blancas honduras de la vía láctea?”* (ídem, énfasis en negrita mío).

La síntesis que realiza Acha/Olmos elige particularmente los momentos del relato en los que se conjura el paradójico carácter terrible del blanco en toda su inmensidad abismal y cósmica. Si los mitos son arquetipos que ayudan a aprehender la realidad, el signo de la blancura tendrá un rol práctico tanto en la novela de Melville como en *Blancos*. Explica Adolfo Colombres que “el mito proyecta la existencia a lo sagrado. Por él se deja de vivir en el orden cotidiano y se penetra en un mundo transfigurado, modulado por la imaginación y el deseo, de los que conforma su más depurada expresión. Pero esto no implica que traicione a la realidad, propiciando la evasión, ya que, por el contrario, enseña al hombre no sólo a soportarla, sino también a maravillarse de ella, a amarla y comprometerse” (21).

Así, se genera un juego de espejos complejo entre lo real y lo ficcional. *Moby-Dick*, la novela de Melville basada en parte en la historia real de *Mocha Dick*, la ballena blanca del Pacífico chileno, tal como fue vertida por el explorador Jeremiah N. Reynolds, es introducida como ficción dentro de la ficción en *Blancos*, donde a su vez “la brujería de lo blanco” conjurada por Ismael en su relato, se hace carne no, en este caso, en una ballena, sino en una tropilla de caballos y en la relación de los indios con ella, inspirada también en un hecho histórico.

Acha omite de forma directa en su narración el fragmento del capítulo XLII que dialoga de manera profética con su propia historia; es más, con los elementos históricos de esa historia ficcional.

**Harto famosa en nuestros anales del oeste y entre las tradiciones indias es la del Caballo Blanco de las Praderas:** un magnífico corcel, blanco como la leche, de ojos grandes, cabeza pequeña, ancho pecho y con la dignidad de mil reyes en su porte altivo y desdeñoso. Era el Jerjes elegido por vastas tropas de caballos salvajes, cuyas praderas, en aquellos tiempos, sólo tenían por límite las Montañas Rocosas y los Alleghanies. Lleno de ímpetu iba a su vanguardia, conduciéndolos hacia el oeste, como esa estrella elegida que todas las noches guía en el cielo a las huestes de

la luz. La llameante cascada de sus crines, el curvo cometa de su cola lo investían de ornamentos más resplandecientes que los que hubiesen podido hacerle los orfebres del oro y de la plata. Una imperial, angélica visión de ese mundo del oeste aún en pie que ante los ojos de aquellos cazadores revivía las glorias de los tiempos primordiales, cuando Adán caminaba majestuoso como un Dios, con la frente altiva y sin miedo, como este magnífico corcel. Ya marchara entre sus ayudantes y mariscales a la vanguardia de innumerables cohortes que se esparcían incesantemente sobre las llanuras, como un Ohio, ya pasara revista a sus súbditos al galope, mientras éstos ramoneaban en torno al horizonte entero, bajo cualquiera de esos aspectos **el Caballo Blanco era para los indígenas más valientes un objeto de adoración y temor que los hacía temblar**. Y por lo que nos transmite la leyenda acerca de este noble caballo no puede dudarse que **era sobre todo su espiritual blancura el rasgo que le confería tal divinidad y que esta divinidad tenía algo que, aun obligando a la adoración, imponía al mismo tiempo una especie de terror sin nombre** (Melville, 2015: pos. 3743, énfasis en negrita mía).

En *La guerra al malón*, relato de sus memorias en el ejército durante la ‘conquista del desierto’, el comandante Manuel Prado (s/f) recuerda que el coronel Villegas había reunido para el Regimiento 3° de Caballería de Línea “seiscientos caballos blancos, tordillos o bayos claros, destinados a servir de reserva o para el combate”, los que de lejos parecían “una bandada de fantasmas” y que “infundían terror en el aduar del salvaje” (65). Es la reiteración de este mito referido en *Moby-Dick* en las pampas de América del Sur lo que sin dudas fascinó al autor.

En el apartado segundo del guión, “El fantasma blanco”, cuando el joven indígena Pichi-Necol-Curá intenta hacerse con su primer caballo, rito de pasaje a la adultez, bajo la supervisión de Antucurá, el personaje principal, al menos entre los indios, un corcel blanco los interrumpe. Hasta el propio caballo tierra-siena de Antucurá se aterriza. El mayor le grita “¡Lincún! ¡Lincún!” (“¡Blanco! ¡Blanco!”) al más joven, que se encuentra cautivado por un caballo negro destinado, en principio, a transformarse en su doble anímico.

Es entonces cuando irrumpe, como un **brioso torbellino**, un **caballo blanco**, **totalmente blanco**, **impetuoso**, **imponente**, **fantasmal**, corriendo desbocado por el arroyo, dejando a su paso un **resplandor de luz**.

(...)

Pichi-Necol reacciona de golpe e intenta atolondradamente salir del cañadón trepando una roca casi vertical. El caballo negro también huye espantado.

Todo es pánico, vértigo y agitación.

Pichi-Necol resbala y cae al arroyo desde la roca. Sobre él pasan las patas negras de su deseado corcel y luego las blancas del **equino fantasmal**.

(...)

Ambos caballos, el blanco y el negro,<sup>68</sup> galopan hacia los dos marrones que, en el fondo del cañadón, buscan el descampado.

(...)

Antucurá corre sobre las piedras en dirección a Pichi-Necol, caído en el arroyo con el pie sangrante.

(...)

El rostro del joven no refleja tanto el dolor físico como otro más profundo y misterioso que le brota del pecho, de las tripas, del corazón...

Y cuando las manos seguras de su iniciador lo acomodan sobre una piedra para poder revisarle el pie herido, murmura absorto las palabras que le gritara Antucurá (Acha, 2012: 152, énfasis en negrita mío).

---

<sup>68</sup> Juego de dobles opuestos.

*Lincún*. El Caballo Blanco de las Praderas representa una constante histórica, un símbolo multitópico. Su relación con los pueblos indígenas americanos, de adoración y terror, debe remontarse a la llegada de los conquistadores europeos, que lo introdujeron. La relación del aborigen con el equino fluctuó del temor inicial a, en ciertos lugares como las praderas de América del Norte, los llanos del Apure —en la región donde estuvo Humboldt— o las pampas del Cono Sur, una comunión, comunicación hombre-animal desconocida para los europeos.

La alegoría del centauro marca la permanente animalidad de los hombres en Acha. Gustavo Bernstein (2012) muestra que el rito de pasaje a la adultez implica una consustanciación hombre-caballo que es una conjuración del mito: el indio se reapropia del animal introducido por los conquistadores, lo que lo lleva a mudar de identidad: se constituye así como americano. El indio, a diferencia del blanco, explica Bernstein, no ve en el caballo un objeto sino que fraterniza con él. Ello lo lleva a perfeccionar el adiestramiento del animal o, más bien, el proceso de conocimiento recíproco.

Aún así, en el relato, el caballo blanco todavía constituye un límite, una superstición invencible. Incluso para Antucurá, “de los toldos del Capitanejo Alvarito Namuncurá” (Acha, 2012: 163), como explica el baqueano Quintuy,<sup>69</sup> indio bajo el gobierno de Buenos Aires, no parte de la resistencia.

¿En qué otra forma aparece *Moby-Dick* en *Blancos*? Pues en la trama multiétnica y multireligiosa que se teje. En el apartado cuarto del guion, hace su aparición un esclavo negro fugitivo, musulmán, que viene escapando del Brasil, Ibn Almanzor Abderamán Calila. Olmos y sus tres soldados alcanzan a Antucurá y Pichi-Necol en un arroyo. Se desnudan y comparten un baño: otra vez, la comunión de los cuerpos, el contacto háptico como forma de comunicación y (re)conocimiento. Hasta que Quintuy detecta por las huellas del suelo que un extraño ha estado bailando en ese lugar. Empiezan a mirar en todas direcciones, hasta que divisan una roca.

---

<sup>69</sup> Personaje clave, indígena en las filas del ejército argentino, parte de la tropa de Olmos, al que retornaremos más adelante.



De allí asoma la cabeza de un hombre moreno de pelos plateados como la piel de un zorro,<sup>70</sup> quien, descubierto, deja su escondite y desciende por la arena y las rocas para acercarse al grupo.

Sobre sus espaldas carga una mochila repleta de cosas. Sus ropas son un canto al sincretismo: restos de encajes portugueses, telas paraguayas, botones de carey o madera, paños de finas sedas o cinturón de cuero repujado, y un sombrero doblado y complejo que ahora lleva plegado en la parte de arriba.

Y, claro, no lleva zapatos.

Su andar es rítmico, cadencioso, pero a la vez muy seguro y firme (Acha, 2012: 162).

Ibn ha viajado tan lejos porque espera embarcarse. Busca incluso cruzar el estrecho de Magallanes. Su afición al baile con cascabeles recuerda a Pip, el pequeño marinero de *Moby-Dick* quien, en el capítulo XL, toca el pandero y baila en el castillo de proa junto al resto de la tripulación. Ambos, a su modo, son víctimas de los blancos: uno fue esclavizado, el otro siente aversión hacia los hombres claros —a quienes define en un momento, de manera tormentosa, como “ráfagas blancas”— y su monomaniaca búsqueda de la ballena blanca.

Sentados junto al fuego, a la noche, y antes de que Ibn cuente su historia, Miranda y Díaz, los dos subordinados de Olmos que escuchaban hipnotizados el relato de la novela de Melville, comentan el objetivo de la expedición de la que forman parte:

Miranda aviva un poco el fuego.

MIRANDA: *Vamos a llevar blancos...*

El centro de la reunión es Ibn, el forastero. Los ojos ágiles como sus manos y su sonrisa siempre pronta.

MIRANDA: *...hay seis que nos esperan en el trazado de Limén Mahida...*<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Repetición de un motivo: al principio del texto, Antucurá caza un zorro gris y lo ata a las crines de su caballo.

Miranda señala para arriba como si el lugar estuviera en el cielo.

MIRANDA: *...y después nos vamos por el camino de Colo-Colo para juntar la tropilla a los blancos de Villegas que están cerca de la cordillera...*

Antucurá y Pichi-Necol se miran cuando el soldado dice *blancos*.

MIRANDA: *Están corriendo a los Panza-verde para Chile...*

Ibn espera más claridad en el relato; es un recién llegado y nada sabe sobre los blancos de Villegas.

DÍAZ: *¡Son como mil! ¡Todos blancos como la leche!... los indios les tienen miedo..., no los montan... para ellos son más que caballos, son espíritus... ¡Les tienen cagazo!*

Antucurá y Pichi-Necol vuelven a mirarse.

MIRANDA: *...se le ocurrió a Villegas, el General...; mejor largarles los blancos que meterles bala... con las balas no los parás...*

Sólo se puede apelar al mito para detener a los indios rebeldes. Melville (2015) ensaya algunas posibles respuestas al terror que infunde el acromatismo. En principio, recuerda casos donde lo blanco simboliza la pureza, la paz, la bondad, la magnificencia.

---

<sup>71</sup> Quizás Acha quiso decir 'Limeñ-Mahuida'.

Si bien en muchos objetos naturales la blancura destaca con refinamiento la belleza, como si le impartiese una virtud especial —así ocurre con los mármoles, las camelias o las perlas—; si bien varias naciones han admitido, de algún modo, cierta supremacía real de este color, ya que hasta los fastuosos y bárbaros reyes antiguos de Pegu ponían el título de «Señor de los Elefantes Blancos» por encima de todas las demás grandilocuentes atribuciones de dominio, y los modernos reyes de Siam despliegan el mismo cuadrúpedo blanco en su pendón real, y la bandera de Hannover tiene la figura de un corcel níveo y el grande, cesáreo imperio austríaco, heredero de la omnipotente Roma, tiene como color imperial ese mismo color; **si bien esta supremacía se verifica en la raza humana misma, que atribuye al hombre blanco un dominio ideal sobre cualquier tribu oscura**; y si bien la blancura, además de todo esto, ha sido el símbolo de la alegría, ya que entre los romanos una piedra blanca conmemoraba un día dichoso; si bien en otras simpatías y símbolos humanos este mismo color es emblema de muchas cosas conmovedoras y nobles —la inocencia de las novias, la benignidad de la vejez—; si bien, entre los Pieles Rojas de Norteamérica, dar un cinturón de conchillas blancas era la muestra de honor más elevada; si bien en varios climas la blancura representa la majestad de la Justicia en el armiño del juez y contribuye a la pompa cotidiana de los reyes y las reinas, conducidos por corceles níveos; si bien en los más altos misterios de las religiones más augustas el blanco es el símbolo de la pureza y el poder divinos (de allí que la blanca llama bifurcada de los persas adoradores del fuego fuera considerada la más santa en los altares, y que en los mitos de Grecia el gran Jove en Persona se encarnara en un toro níveo); si bien para los nobles iroqueses el sacrificio invernal del sagrado Perro Blanco era la solemnidad más santa de su teología —puesto que esa inmaculada y fiel criatura se consideraba como el mensajero más puro que pudieran enviar al Gran Espíritu con sus anuales protestas de fidelidad—; si bien todos los sacerdotes cristianos derivan directamente de la palabra latina que significa blanco el nombre de una parte de su sagrada vestidura, el alba o túnica, llevada sobre la sotana; si bien entre las sacras ceremonias de la fe romana el blanco se emplea especialmente en la celebración de la Pasión de Nuestro Señor; si bien en el Apocalipsis de San Juan las túnicas blancas son atributo de los

redimidos y los veinticuatro ancianos están vestidos de blanco ante el gran trono blanco y el Único que allí se sienta, blanco como la lana; a pesar de todas estas acumuladas asociaciones con todo lo que es dulce, venerable y sublime, siempre se esconde algo elusivo en la íntima idea de este color, algo que infunde más pánico al alma que el rojo que nos aterroriza en la sangre ( pos. 3716, énfasis en negrita mío).

### **Tensiones telúricas y cromáticas**

Uno de los juegos que plantea *Blancos* desde su mismo título estriba en el fragmento arriba marcado en negrita. El indio teme al caballo blanco, que es un doble símbolo del europeo y de sus descendientes americanos: un animal fundamental en la conquista y una atribución, la de la blancura, que aplicada al ser humano, ha servido de justificación para establecer violentas jerarquías y superioridades. Notamos así un corrimiento, un movimiento figural del temor al caballo blanco hacia el hombre ‘blanco’ y viceversa. El color, aún en su impureza metafórica,<sup>72</sup> condensa, concretiza una historia, en este caso, una historia de sometimiento y violencia.

Si bien la toldería de Alvarito y los indios Piedra, a la que pertenecen Antucurá y Pichi-Necol, es aliada del ejército, eso no implica que no existan tensiones y rencores producto de la humillación de tener que ceder para poder sobrevivir. En el capítulo 6, “Loncotear”, los soldados forman un círculo junto a los indios. “Con extraños gestos y desafíos, dos hombres se enfrentan en el centro del círculo dando vueltas de estudio primero y luego tomando la cabeza del adversario con las dos manos, enredando los pelos con los dedos, alejando hacia atrás los torsos y abriendo bien firmes las piernas para acomodar el equilibrio” (Acha, 2012: 174). Mientras tanto, Quintuy explica que “antes del asado van a loncotear un rato” y que “toda la bronca se la sacan antes de la fiesta” (ídem).

Este ritual de expulsión violenta de las frustraciones previo al festejo vuelve a los soldados de Olmos particularmente vulnerables a transformarse en objetivos de algún luchador. La lucha ha sido un tema de interés para Acha. Así, tenemos los juegos de tomas y revolcones entre los dos muchachos de *Habeas Corpus*. Pero donde más ha desarrollado

---

<sup>72</sup> Wittgenstein (1994) recuerda el señalamiento de Georg Christoph Lichtenberg: poca gente ha visto el blanco puro. Se trataría, más bien de una abstracción. De ahí que la atribución de blancura (y de negritud) a los seres humanos constituya un extremismo mítico pero fundamentado en el uso.

el tema es en *Versus*, un guion publicado en el segundo volumen de *Escritos Póstumos*. En el prólogo, Gustavo Bernstein comienza por referir la visión negativa del pugilismo que tenía Luciano de Samosata, para luego enfocarse en la respuesta de Spinoza y la exacerbación de Nietzsche: “si el cuerpo es una máquina de pensar, explorar sus límites sería indagar en los confines de las ideas. Dos hombres que se enfrentan son, por tanto, dos cuerpos que piensan, dos usinas metafísicas punzadas por el dolor que infringe el argumento de su oponente. Ese acicate es la materia filosófica que los nutre: el cuerpo ajeno como vector que interpela el pensamiento propio” (Bernstein, 2014: 63-64).

Claro que en *Blancos* el tema de la lucha no presenta el desarrollo teórico de *Versus*, sino que se limita a ser un episodio ilustrativo. Como era de esperarse, el teniente Olmos es desafiado a luchar. Negarse implicaría una afrenta a sus huéspedes. La lucha será el enfrentamiento solapado de dos cosmovisiones, una de raíz europea occidental, dominante, y otra sometida, indígena, presionada a funcionar dentro de un sistema ajeno.

El teniente recibe una golpiza. Y si él pierde, “todos perderán”, explica el narrador, refiriéndose a la pequeña tropilla de soldados. La pelea es, afortunadamente, detenida por Antucurá. Olmos, exhausto, exclama para sí: “*¡Demasiado rencor acumulado... y yo lo estaba pagando...!*” (Acha, 2012: 179). Fue salvado por la campana: Pichi-Necol irrumpe: monta un caballo negro y gris que ha logrado atraer para sí. El ritual de pasaje ha sido completado. La toltería festeja.

Mencionamos con anterioridad la relación homoafectiva de Ismael y Queequeg en *Moby-Dick*, y cómo Steven Herrmann veía en la novela una suerte de aceptación de ese tipo de relación. *Blancos*, por su parte, plantea una relación lésbica entre una india panza-verde y una cautiva rubia, con notoriedad en el apartado séptimo. Ibn ha seguido el rastro de las dos mujeres en busca de un poco de amor carnal, pero es recibido con desconfianza por la india, que le ordena de inmediato a su cautiva ocultarse en el toldo: tiene terror de perder a su *Huincalvú*.

En el capítulo 18 aprendemos que la cautiva la ha abandonado. La india, infinitamente triste entre las hojas doradas del otoño, canta oscuros presagios que hacen temer a Antucurá, presente en el lugar presto a reunirse con un grupo de panza-verdes.

LA INDIA (cantando):

*Blanca hincalvú mancurú*  
*Blanca hincalvú mancurú*  
*Llancúln caballo, perro y mujer.*  
*Llancúln carúqué huinca galluín*  
*¡Huinca-filú!*  
*¡Huinca-filú!*  
*Carúqué rapin-nammqué*  
*Lan*  
*¡Pichi-Huincá-filú!*

(...)

LA INDIA: *¡Huenchecurá-nagún!*

(...)

LA INDIA: *¡Mancurú, huinca! ¡Mancurú, caruqué!*  
*¡Llancunmmá melimán!* (Acha, 2012: 206)

Traduce Gustavo Bernstein: “Blanca suerte negra/Perder caballo, perro, mujer/Perder Panza-verde cristiana de ojos azules/Cristiana víbora/India Panza-verde dolor en la panza/Muerta/Pequeña víbora cristiana/**Caerán piedras del cielo/Suerte negra para los cristianos/Suerte negra para los Panza-verde/Perderán la suerte**” (idem, énfasis en negrita mía). Como buena novela<sup>73</sup> dialógica (véase Viñas Piquer, 2002), la inclusión de parlamentos en mapudungún intensifica la pluralidad de voces del texto; la polifonía permite el dialogismo: los personajes se presentan a sí mismos con sus actos y sus palabras.

Al terminar la escena, la mujer continúa quejándose mientras se oyen truenos ominosos a la distancia. En su canto, la “hechicera”, tal y como nos la presenta ahora el narrador, anticipa no sólo el final del relato sino también el de la propia ‘conquista’.

---

<sup>73</sup> En el sentido amplio, bajtiniano, de novela como “cualquier enunciado que refleje lo inadecuado de las imposiciones canónicas y que incorpore el tesoro lingüístico de una época (...) un texto abierto a la riqueza social” (Viñas Piquer, 2002: 462).

Otros dos episodios del guion terminan por dar cuenta de los cruces étnicos y nacionales equiparables a los de *Moby-Dick* (sólo que aquí, el ‘desierto’ es el propio barco). En el apartado 15, durante un franco higiénico, Olmos tiene un encuentro inesperado con una muchacha vasca. Su comportamiento, como el de Nunú en *Homo-Humus* y *Mburucuyá*, será descrito en términos animales, signo de la americanización de la extranjera. En lugar de la caza del jaguar, ahora tenemos la caza del puma.

**Como una hembra en celo**, inexperta pero voraz, la muchacha se abalanza sobre el cuerpo del teniente buscando liberarlo de tiradores, botones y camisa.

**Como una hembra de puma joven**, carece de paciencia para cazar y eso a su presa lo incomoda..., pero también lo enloquece.

(...)

El teniente, que hasta hace un rato buscaba retardar el tiempo, **se ve sumido en el vértigo violento del felino y se deja hacer. Deja que la hembra le apriete la cabeza para desgarrarlo y le muerda el cuello para desangrarlo.**

(...)

Olmos deja que **el puma** lo escale como si fuera un árbol y lo **lama** como si fuera agua fresca de una laguna. Deja que le **muerda** la boca y le **rasgue** la espalda con huellas que, en un instante, mutan **del blanco al rojo.**

(...)

Olmos se deja inundar por **la pelambre ocre de la hembra.** Deja que **el puma** se **queeje en sus orejas** y le **moje la cara con lágrimas.**

El teniente no va a domar **la fiera**; la va a acompañar en su **cacería desenfrenada**, tratando de que acierte en el golpe final y quede saciada de **carne caliente** (Acha, 2012: 198-199, énfasis en negrita mío).

El empleo de isotopías es, una vez más, evidente. Tenemos un grupo de términos asociados a la violencia de la caza, por contexto asociada al erotismo: morder, rasgar, cacería, carne caliente. Otras palabras matizan y denotan la contradicción y ambigüedad de sensaciones puestas en juego: lamer, quejarse, mojar con lágrimas.

Es notable que, a la hora del sexo, las mujeres achianas tomen siempre la iniciativa, que sus comportamientos sean primigenios, animales; mientras que los hombres se dejan hacer, admiten ser guiados a nuevos territorios. Para el hombre es un aprendizaje, y es la mujer la portadora de una sabiduría corporal. El nahualismo se forja así como un elemento indígena que, por ósmosis desde la tierra, al conjugarse, en este caso, con lo europeo, configura una alternativa comunicacional americana que es, forzosamente y como hemos dicho, epidérmica. Similar es el paralelismo trazado, en otra escena, entre el correteo de los ñandúes y los bailes de Ibn, conseguido mediante la asociación del sonido de los cascabeles del nubio con las imágenes de las aves.

En el capítulo 20, la historia, en otra viñeta o *tableau*, nos introduce al agrimensor Schultz, un alemán encargado de trazar el pueblo de Limén-Mahida, en tierras ganadas a los panza-verdes. Éstos, de acuerdo con el técnico, no están interesados en el progreso: borran durante la noche las marcas que él hace durante el día. Al comienzo del apartado siguiente, titulado “Los mapas”, Acha se enfoca en la variedad de instrumentos del agrimensor como antes lo había hecho con los de Humboldt y Bonpland.<sup>74</sup> Hay fascinación crítica —¡vaya concepto humboldtiano!— en su mirada. La ficción del progreso europeo en América se evidencia en el carácter efímero del pueblo de Schultz, que no puede materializarse más allá de unas líneas en papel (los mapas) y en el terreno. Cual Sisifo, el alemán se ve forzado a recomenzar cada día su plan. La ‘conquista’ parece llevar a ninguna parte. Pero Olmos muestra un atisbo de lo que ha de ocurrir: “*Es una empresa grande, pero esperamos que sea la última... está todo el 3 de Caballería comprometido en esto, señor Schultz... los vamos a correr para el otro lado de la cordillera*” (Acha, 2012: 212).

Sin mencionarlo de forma directa, Acha hace referencia a la visión de la chilenidad de los mapuches que habría de penetrar los discursos oficiales hasta entrado el siglo XXI.

---

<sup>74</sup> Es común que Acha decida comenzar cada capítulo con descripciones de pequeños detalles, como la actividad de un animal, por ejemplo.



Es interesante que el autor omita hablar directamente de ‘mapuches’ o ‘araucanos’ y prefiera aludir a los indios de acuerdo a su pertenencia a un grupo menor, sean los Piedra (*Curá*), sean los Panza-verde (*Carú-qué*). Tiene que ver con el procedimiento de reserva, ocultamiento y sugerencia que emplea en el texto. Como bien señala Bernstein, uno de los dos artilugios narrativos identificables, junto al inserto de *Moby-Dick*, es el “operar por reflejo, delatando el acontecimiento menos por su acción que por sus consecuencias” (Acha, 2012: 35).

La última aparición directa de la novela de Melville en *Blancos* se da en el apartado 22, “El robo de los caballos”. Tiempo antes, en el episodio 16, Antucurá había logrado vencer el miedo a los caballos blancos. Éstos brillaban “como fantasmas en las tinieblas”, de sus cuerpos subía “un humo suave y liviano”; parecían “espíritus del mismísimo infierno” (Acha, 2012: 200), como si se tratara de la ballena blanca. Acha describía a Antucurá como un cazador paradójicamente temeroso de su presa, transformada ésta en animal mítico, en “dragón”. Paralelismos con el ataque de un puma. Juegos de dobles entre cazador y presa: énfasis en los ojos muy abiertos de los equinos seguido de énfasis en los ojos muy abiertos del indio. Antucurá se acercaba: “está a centímetros del pelo, del color del miedo, del mito, de lo intocable” (Acha, 2012: 202). La banda sonora se concentraba en pocos pero dicentes detalles: resoplidos y latidos intensos. Cuando el contacto piel a piel se concretó, nada ocurrió en apariencia. Para el muchacho fue como tocar a su propio caballo tierra-siena; “... y después de un instante de caricias y rascadas, el joven atraviesa los maderos, pasa al otro lado del corral, pasa al otro lado del mito...” (ídem).

Más adelante en el relato y, de forma importante, antes del robo de la tropilla nívea, Antucurá se había reunido con un grupo de guerreros panza-verdes, que estaban con la rubia cautiva. Acha nos lo muestra a la distancia, como al pasar. Hay que volver sobre el texto para advertir, o para recordar, que Antucurá es un Piedra, aliados del ejército argentino, y que los panza-verdes son rebeldes. Algo se entrevé, una complejidad de lealtades donde el indio sabe en última instancia qué lugar le corresponde.

Volvamos al capítulo 22. “Miranda y Díaz escuchan absortos y boquiabiertos, con sus cabezas juntas. El teniente lee a la luz del candil. Cuando da vuelta la página, **la luz del libro** pasa como una brisa por la carpa y todo vuelve a la **penumbra**” (Acha, 2012: 215, énfasis en negrita mío). El bien y el mal, sólo que no se sabe cuál es cuál. Las referencias al

brillo, la luz y la blancura abundan, siempre ambiguas. Olmos lee el capítulo LI de la novela, “El chorro fantasma”, que narra el momento en que la ballena es avistada. Justo cuando Olmos lee un fragmento sobre lo impresionante del grito “¡Hela ahí!” (“There she blows!”) y la “delirante excitación” que causó entre los marinos del *Pequod*, aparece Quintuy al grito de “¡Los caballos...! ¡Los caballos...! ¡Los blancos...!” (217). “Más que a los caballos, se ve el polvo que fueron dejando en la noche. A lo lejos, apenas unas chispas blancas titilan por el campo cuando la luna ilumina el lomo de los blancos” (ídem).

Gustavo Bernstein enseña que el robo de los caballos blancos en el guion está inspirado en un acontecimiento histórico: el robo por parte del cacique Pincén, líder de los pampas, de la caballada blanca el 21 de octubre de 1877 en Trenque Lauquen.

### **Geografías**

*Moby-Dick* hará aún una aparición más en el relato, aunque de forma indirecta pero decisiva. Sin embargo, antes de llegar allí, conviene volver a Humboldt. ¿De qué podría servirnos atender a la influencia del polímata prusiano en el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento? Ya vimos que el magnum opus de Herman Melville puede ser catalogado como ‘novela humboldtiana’ y que, por lo tanto, la influencia del científico penetra en *Blancos*. Ahora bien, si seguimos a David Viñas (2013), la ‘conquista del desierto’ puede leerse como la concreción tanto del *Facundo* como de las *Bases* de Alberdi, pero alterados. Lo más negativo de la oligarquía victoriosa residirá en la doble variación del programa liberal romántico tanto respecto de la distribución y colonización de la tierra como de la federalización de Buenos Aires. En resumen: las tierras se reparten entre unos pocos oligarcas en lugar de entre colonos europeos, Buenos Aires continúa controlando con mano de hierro al resto del territorio nacional.

Pero aun considerando esta alteración, la influencia sarmientina es innegable, tanto en el proceso mismo de guerra contra el indio como en cualquier relato que se proponga dar cuenta del paisaje del ‘desierto’ y de sus gentes.

Aarti Madan (2011) explora el costado de geógrafo de Sarmiento. Para éste, “la geografía puede curar los males de la Nación: tanto la palabra como la imagen proveen la clave para el ‘beneficio’ nacional, como lo describe Humboldt. La geografía institucionalizada resguarda a la Argentina del conocimiento territorial innato del baqueano

(y, con eso, de la potencial dominación) al mismo tiempo que impide la invasión por parte de vecinos antagonistas” (260).

La figura del baqueano indio Quintuy es clave en *Blancos*. Cabe decir que en 1873 Sarmiento contrata al cartógrafo italiano Pompeyo Moneta para que trace el primer mapa nacional de la Argentina. Sin embargo, los territorios explorados en el guion de Acha, todavía en disputa entre indígenas y criollos, requieren aún de los conocimientos del baqueano: vemos cómo el agrimensor Schultz no cuenta con las garantías de ‘pacificación’ del terreno para poder realizar sus trazados y medidas.

Si vamos en lo específico a la influencia de Humboldt en el *Facundo*, cabe mencionar que los dos primeros capítulos del ensayo de Sarmiento se abren con epígrafes del alemán, aunque en el primer caso el texto es atribuido de forma errónea a Sir Francis Bond Head.

El primer epígrafe reza: “La extensión de las pampas es tan prodigiosa, que al norte ellas están limitadas por bosques de palmeras y al mediodía, por nieves eternas” (Sarmiento, 2012: 29). El segundo también hace referencia a la inmensidad de las llanuras sudamericanas: “Así como el océano, las estepas llenan al espíritu del sentimiento de lo infinito” (47).<sup>75</sup>

Estas ideas humboldtianas sobre las praderas penetran hondo en el escrito de Sarmiento, en cierto modo lo configuran. Afirma éste que

Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y

---

<sup>75</sup> Arturo Jauretche ha calificado al ‘problema de la extensión’ como una de las ‘zonceras’ argentinas. El (falso) ‘desierto’ requería, de acuerdo al modelo sarmientino, de la inyección de inmigrantes del norte de Europa para ‘civilizar’ las tierras. Al hablar de ‘desierto’ se le negaba existencia a los pobladores originarios de la pampa. “Para comprender nuestra historia, hay que entender que el grupo que se llamaba ‘civilizador’ sólo consideraba importante construir un país europeo en América, construir Europa en las orillas del Plata. ¿Qué estorbaba ese calco del proceso europeo en el Plata? La preexistencia de la población con sus propios elementos de cultura, que entonces fueron llamados barbarie, es decir, la preexistencia de una cultura, la propia. En este caso, la inmigración era la solución. Este país difícilmente accesible para el europeo, donde había indios, mestizos y españoles, era un obstáculo; en tanto las amplias llanuras sobre el Plata, sin población o con población muy reducida, podían ser transformadas con la simple inyección de masas inmigrantes” (Jauretche, 1973: párr. 18).

que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, y originales los caracteres (ídem).

El paisaje y el conflicto entre las culturas, que implica una distinción hilemórfica donde la forma pura divina se espeja en el pensamiento europeo. Es claro que la influencia de Alexander von Humboldt se limita al relevamiento geográfico en sentido puramente territorial. Sus ideas de igualdad y su posición contraria a la brutalidad lo alejan de un Sarmiento más bien sanguinario, bien representado por la carta que en 1844 dirigiera al escritor chileno José Victorino Lastarria, uno de cuyos fragmentos es reproducido por Madan: “Porque es preciso que seamos justos con los españoles; al exterminar a un pueblo salvaje cuyo territorio iban a ocupar, hacían simplemente lo que todos los pueblos civilizados hacen con los salvajes, lo que la colonia efectúa deliberada o indeliberadamente con los indígenas: absorbe, destruye, extermina” (citado en Madan, 2011: 286).

Varias décadas antes del movimiento central de la ‘conquista del desierto’, absorber, destruir y exterminar continuaban siendo “una solución viable para resolver el ‘problema del indio’” (ídem). Y, por supuesto, así será hacia 1880. Viñas parece tener razón: la ‘conquista del desierto’ es una prolongación de la conquista de América.

Respecto del paisaje, Acha opta por una estrategia contraria a la de Humboldt y Sarmiento: no se deja fascinar por la extensión oceánica de las pampas. Su narración encierra el plano, nos obliga a enfocarnos en detalles de un todo más extenso. Fijémonos como comienza el guion:

Las primeras luces de la mañana  
iluminan las rocas partidas por la añeja  
raíz de un caldén.

*Canto de un pájaro. Agua.*

En uno de los huecos, entre piedras,  
tierra y árbol, se asoma un alerta zorro  
interrumpido en su sueño por algún ruido

imperceptible.

*Canto del pájaro.*

El zorro entra y vuelve a salir de su madriguera. Su pelambre plateada brilla al sol como una joya. Se lo advierte preocupado y nervioso por algo que sus ojos intentan identificar en el paisaje.

*El pájaro; agua.*

La visión panorámica del zorro es un cañadón angosto de barrancas polvorientas, que se reflejan en un arroyo limpio y azul. Otros caldenes se juntan cerca del agua que llega en forma de cascada y se pierde en un corte horizontal para confirmar que la pampa seca es una línea rojiza sin variaciones (Acha, 2012: 145).

En lugar de comenzar por la panorámica, Acha se concentra en planos detalle: luces, rocas partidas, una raíz, un hueco, un zorro, el canto de un solo pájaro. Y aún cuando nos ofrece la panorámica, ocurren dos cosas: en primer lugar, se trata de la subjetiva de un animal (vimos varias de estas en *Homo-Humus*), se intenta emular una percepción no humana y simbolizar, de este modo, una búsqueda no antropocéntrica por medio de un antropomorfismo (porque la mirada de la cámara siempre será humana, aunque tenga pretensiones de zorro; pero la naturaleza observa). En segundo lugar, la descripción de la panorámica enfatiza apenas en tres elementos: las barrancas, el arroyo y los caldenes. Y, aún más, termina con una abstracción pictórica: “la pampa seca es una línea rojiza sin variaciones.” Si, como sostiene Martínez Estrada (2011), “la extensión no es grandeza; es la idea de la grandeza” (18), Acha hace lo posible por minar esa idea mediante la reducción del espacio abierto, sea el de la selva (*Homo-Humus, Mburucuyá*), sea el del ‘desierto’ (*Blancos*). Lo consigue, en el film, gracias a la locación cerrada, el primer plano y el plano

detalle; en los guiones, por la descripción, ante todo, de elementos, visuales y sonoros, singulares aislados.

Mencionamos antes que las búsquedas geográficas de Sarmiento apuntaban, entre otras cosas, a desafiar los conocimientos del terreno de los baqueanos. Quintuy, el baqueano de la tropa de Olmos en *Blancos*, se encuentra en un lugar de tensión. Como indígena en las filas del ejército, se trata de “un hombre corroído por el sino de su asimilación, acuciado por la fricción de lealtades contrapuestas, atormentado por una escisión interior” (Acha, 2012: 54), explica Gustavo Bernstein. Es empleado por los blancos para realizar una labor que éstos esperan ya no necesitar una vez que puedan trazar mapas confiables. Sin embargo, Acha deja en claro que las capacidades de Quintuy son de una naturaleza inalcanzable para cualquier lego o experto muñido de cartografías: él puede leer las huellas físicas del pasado en el terreno y, como un historiador telúrico, dar cuenta de lo ya sucedido a partir de esos documentos de naturaleza. Repacemos el comienzo del apartado cuarto:

Los cuatro jinetes cabalgan siguiendo el rastro que el día anterior dejara el caballo manchado que ahora marcha atado al del soldado Miranda y ya sin el zorro plateado en su cogote. El primero de la fila es el baqueano Quintuy, **que ve lo que nadie puede ver.**

QUINTUY: *Vino doblando del este... del cañadón...*

Todos lo siguen y por más que miren el horizonte despejado no pueden distinguir el camino al cañadón; **pero confían.** El soldado Díaz reparte agua sin detenerse y todos beben de la bota de cuero. Todos menos Quintuy, **inspirado y ajeno al presente, rastreando en el pasado**

**reciente.**

QUINTUY: *...salió del cañadón... de la parte del roquerío... allí cazaron al guorpainé ...pero ellos estaban en otra cosa...*

El cañadón ya aparece profundo en el paisaje plano. Los jinetes lo ladean sin bajar hasta el arroyo.

QUINTUY: *...ellos iban por abajo detrás de algún potro... y al manchado lo tenían de carnada...*

**Los jinetes siguen sin ver lo que el baqueano les cuenta.** Quintuy se detiene.

QUINTUY: *...se espantó; algo lo asustó y corrió hacia el oeste...*

Quintuy enfila hacia abajo. Su caballo procura no caerse en la empinada barranca.

QUINTUY: *Sigan, nomás... sigan...*

Quintuy rastrea el arroyo y dice “sí” con la cabeza. Unos metros y otra vez “sí”. Se detiene y ahora dice “no”, mirando hacia atrás, por donde escaparon primero los marrones, y vuelve a decir “sí” cuando llega al rescoldo de piedras y caldenes. Se baja del caballo, salta de un lado al otro hasta que toca las rocas de donde intentó aferrarse Pichi-Necol. Vuelve a gesticular en “no” y mira hacia atrás, hacia donde escaparon el negro y

el blanco después.

El baqueano sigue un poco más.  
Desde arriba del cañadón los otros  
hombres lo acompañan. Quintuy vuelve  
a subir.

QUINTUY: *Lo pisó un caballo y le  
lastimó el pie...; el mayor lo subió...*

**Todos galopan detrás del hombre que  
lee el pasado, quien rápidamente va  
deshilachando la historia.**

QUINTUY: *...lo cargó en la espalda; lo  
llevó, lo llevó...*

Galopan.

*Relincho del manchado.*

Se detienen.

QUINTUY: *...lo llevó... y lo bajó... no  
está tan mal herido... y deben estar  
tomando agua... (Acha, 2012: 157-159,  
énfasis en negrita mío).*

La ajenidad que muestra Quintuy en este fragmento se extiende por todo el relato. Cuando sus compañeros leen *Moby-Dick*, él permanece fuera de la carpa. Cuando todos se desnudan y comparten un baño comunitario en el arroyo, él no lo hace, permanece en la orilla interpretando huellas. Sin embargo, como bien nota Bernstein, es un descuido de Quintuy el que permite el robo de los caballos blancos colectados por Olmos y su tropilla: “Que el hombre cuya virtud consistía en estar alerta ante cada signo del paisaje haya defecionado justo en ese instante medular de la obra, sobrepasa así la ligereza de un retruécano narrativo. Esconde, por el contrario, un entramado cuya complejidad ontológica repercute en la interpretación del acto de arrojo que emprenderá en consecuencia” (Acha, 2012: 54).



Bernstein se refiere a los acontecimientos del episodio 23, “El Río Negro”. Tras percatarse del robo de los blancos (y de sus caballos personales), Olmos y los suyos llegan a pie hasta el río. Saben que los panza-verdes buscarán cruzar a Chile. Al detectarlos, Quintuy intenta recuperar uno de los caballos, en posesión de un indio que ha quedado rezagado. Olmos grita: “¡No, Quintuy, déjelo!”, pero el baqueano, quizás movido por un sentimiento de culpa, desoye el mandato. Así, se trenza en lucha por el equino en medio del río. “Entre la blancura de la espuma y la blancura del animal, Quintuy parece una sombra mojada, amarrado al lomo del animal, como a una piedra” (221).

En el fragor, el indio rezagado atraviesa con su lanza al soldado y lo mata. Al gritar en son de victoria, Olmos y los suyos advierten que no se trata de un indio sino de “una mujer rubia, de ojos claros y pendientes de perdiz y plata”. La *Huincalvú*. La cautiva. Se concreta así una espiral pluriforme de entidades solapadas entre sí. En palabras de Bernstein, “todas las fronteras identitarias han sido trasvasadas y el destino de cada facción se ve inficionado por el de su alteridad” (55). La identidad es, de este modo, completamente relacional y no substancial.

El personaje de la mujer rubia quizás esté inspirado en el cuento de Jorge Luis Borges “Historia del guerrero y de la cautiva”. Allí, el escritor recuerda una anécdota familiar: hacia 1872, su abuelo era jefe de frontera, con base en Junín. Su esposa —la abuela inglesa de Borges— conoció a una cautiva, también inglesa. “Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto” (2005: 59).

Sobre el final del relato, Borges refiere al último encuentro entre ambas mujeres: “Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo” (idem).

Es una de las contribuciones borgeanas tardías a la literatura de frontera, como *Blancos* es la de Acha. Literatura que, en su etapa original, siguiendo a David Viñas, se remonta al *Diario de Colón* y llega hasta el *Facundo* y su epílogo, el discurso roquista. Así, la campaña al desierto se configura como un “necesario cierre”, “perfeccionamiento natural”, “ineludible culminación” de la conquista de América. Dijo Eduardo Wilde que

“desde el Río Negro, cuatrocientos años de historia nos contemplan” (citado en Viñas: 46). Decimos nosotros: desde el Río de la Plata, quinientos años de historia nos contemplan.

### **El océano nival**

Queda repasar el desenlace de la obra, donde Moby-Dick se hace presente aunque de forma indirecta. En el penúltimo apartado, “La tormenta de nieve”, “Olmos, Miranda y Díaz cabalgan muy juntos, a paso lento, entre piedras y laderas escarpadas que ya lucen manchas de nieve fresca y pura. Cada uno lleva otro caballo blanco a su lado” (Acha, 2012: 224). Se dirigen hacia donde está el Regimiento 3° de Caballería. La descripción de Acha se concentra en los relumbres y reflejos, en las luces y sombras que van juntas, a la par, en un claroscuro constante, comunidad oximorónica de los contrarios:

Están entrando a las altas y fastuosas montañas de los Andes para unirse a *los blancos de Villegas*, abocados a empujar a los Panza-verde hacia Chile.

**El sol pega fuerte y cuando toca los caballos o los manchones de nieve explota como los disparos de un cañón.** Las profundas **sombras** de ese valle encajonado pegan también en los soldados, que aparecen y desaparecen entre las piedras y los llanos, como si hubieran emprendido **un derrotero por la luz y la oscuridad** (ídem, énfasis en negrita mío).

A continuación, una progresión cromática nos ofrece ambientación y, como indicios, nos va develando los acontecimientos. Un soldado del 3° de Caballería los intercepta en el camino: “El cielo oscuro a espaldas del soldado lo contrasta resaltando los dos colores del emblema patrio (azul y blanco)/El soldado se acerca haciendo señas sin sentido y ahora se puede advertir un tercer color, el rojo, apareciendo entre las vendas de su cabeza” (ídem: 225).

En sus palabras, el blanco se manifiesta como monstruo, como maldición: “*¡Nos agarró la nieve! ¡Un desastre! ¡Ni para atrás ni para adelante! ¡Un desastre!*” (ídem). Y luego informa: “*¡A los blancos se los traga la nieve! ¡Hasta arriba!*” (ídem). El milico continúa su retroceso y Olmos y los suyos deciden avanzar un poco más.

El sol se asoma y se oculta entre nubes rápidas y alocadas. Olmos, sus soldados y sus caballos descienden a un terreno más llano desde donde observan la parte más profunda del valle cubierta de nieve.

MIRANDA: *¡Teniente!*

Olmos y sus soldados miran atónitos el **impresionante cuadro de caballos blancos naufragando en un mar de nieve blanda...**

*Silencio. Viento.*

**...agonizando en ese océano blanco que los devora...**

*Viento.*

...girando y pateando el aire sin lograr levantarse...

*Viento.*

...alzando desesperados las cabezas por sobre **la nieve que los sepulta...**

*Viento.*

...mordiendo la nada para salvarse de la muerte.

*Viento.*

Entre tanto blanco, **las imágenes parecen fragmentos mudos de un monumento alegórico destruido por un cataclismo.**

La última visión que tiene Olmos de *los blancos de Villegas* es dantesca, aunque se trate de un **infierno gélido y pálido** (226-227).

El motivo del monumento y la estatua es recurrente en el cine experimental, y Acha lo explora en profundidad en *Standard*. Aquí, en *Blancos*, el horror se materializa en el único sonido, el viento, que se nos señala, y su contraste con las imágenes de sufrimiento y desesperación de los animales. El ‘monumento infernal’ que conforman concretiza el destino de la empresa civilizatoria; el blanqueamiento cultural se devela en todo su horror. Pero, como toda hermenéutica, ésta es una visión en terceridad. La imagen en sí misma, en su primeridad, en su grosor, en el espectáculo que ofrece apela a nuestra afectividad aún antes que a nuestro raciocinio.

Casi de inmediato, cuando la tropa decide retroceder, la tormenta de nieve se desata. La brujería de lo blanco adquiere definitivamente un valor ternario asociado a la destrucción: en la tormenta, en el caballo, en el hombre. “La tormenta de nieve y viento es ya una cortina densa que les cierra el camino y la nieve una muralla blanda pero infinita. No se ve nada más que el blanco” (228). El clímax acromático, donde toda la ‘pantalla’ se vuelve nívea, coincide con el momento de mayor terror. Es *Moby-Dick* desmaterializada y esparcida. La asociación de una cualidad como lo blando a una superficie normalmente dura como una muralla sugiere una metáfora repulsiva.

El episodio termina con el siguiente párrafo:

Si bien siempre que se mencionó el blanco, se lo percibió en una variedad de tintes que siempre lo desaturan (azulinos, por ejemplo, por ser la nieve), en este caso la desaparición de las formas se va produciendo poco a poco, hasta que el blanco deja de ser un color y pasa a ser ausencia de color, en la que no se distingue nada, ni la nieve. Y el sonido deja, poco a poco, la espacialidad para reducirse a un mínimo y encajonado zumbido que se pierde hasta el silencio total (230).

No es el procedimiento que seguiría un cineasta clásico. Aquí se va detrás de la ausencia pura, de una anulación del espacio-tiempo. El espectador imaginario mismo (y, a su modo, el lector real) es sepultado en la nieve, en el blanco terrible. El último capítulo se titula, justamente, “El terror blanco”. Un fundido encadenado conecta el final del apartado anterior con el comienzo de éste. Se oye sólo un resuello. Acha no identifica si se trata del

aliento de un hombre o de un caballo. “La nieve iluminada por el sol se mueve como si un leve temblor de la tierra la sacudiera. El temblor se acrecienta cada vez más pareciendo inminente la erupción de volcán de lava blanca” (ídem).

Más adelante, “Una mano aparece y libera el rostro del teniente Olmos, que respira por primera vez aire puro desde que se desató la tormenta” (ídem). Nótese como la descripción no dice ‘el teniente Olmos libera su rostro con una de sus manos’ o similar, sino que desconecta, descoyunta la mano del cuerpo al que pertenece; la mano y el rostro se vuelven pedazos, detalles aislados y sobresalientes en el “océano de nieve” (232), como se lo llama más tarde.

Acha construye un mundo donde lo material sofoca y parte a los seres vivos. Por allá, la cabeza ensangrentada de un caballo, que ha golpeado muchas veces una piedra al tratar de levantarse. En otra parte, una avalancha de nieve cae sobre las patas de un caballo dado vuelta y termina de enterrarlo. Más acá, en un pequeño hueco, un equino boquea. “Todo está blanco y, lo que es peor, todo está quieto” (231).

Olmos llama a sus soldados pero nadie responde. Se arrastra, “una mano y otra; una mano y la otra que lo adelanta; una mano, otra mano... y la mano de un soldado, tiesa y fría con el uniforme descolorido duro como una roca” (ídem). Detalles, indicios. Detención y retención. Después, “la cabeza del soldado aparece al sol con un gesto parecido al que ponía cuando escuchaba la historia de la ballena” (232). El *Pequod* ha sido hundido por la amenaza blanca, su propia blancura —su civilización, su europeidad— como teleología ha colapsado. La naturaleza implosiona y *americaniza*.

En su desesperación, agotado, perdido, sin referencias en la homogeneidad blanca, el teniente clama por “la persona que encontraba siempre el rumbo y leía las piedras como él los libros”: “¡*Quintuuuuuy!*” (233). Y entonces lo ve, o cree verlo: “¡*Quintuy?*”. El soldado de pelo largo y estampa de indio se acerca montando un caballo blanco y le tiende la mano/Es Antucurá, con las ropas de Quintuy, que se atrevió a entrar al valle frío en busca del teniente” (ídem). El indio reapropiándose de lo blanco, sobrepasándolo, convirtiéndose en su salvador. Barroquismo puro.

La narración en off de Olmos cierra el relato:

OLMOS (en off): *Terminé de leer Moby*

*Dick en un hospital de Bahía Blanca...  
Después dejé el ejército... me dediqué a  
la enseñanza en Nahuel-Mapú, un  
pueblo trazado por Schultz...*

El paisaje patagónico es inabarcable y el horizonte, una veladura donde se mezclan el ocre y el azul.

*OLMOS (en off): ...con Antucurá  
solemos salir al campo a correr  
ñandúes...*

Olmos y Antucurá se pierden poco a poco en el panorama infinito.

*OLMOS (en off): ...del africano Ibn,  
supimos que hace poco llegó a Tierra  
del Fuego... y espera un barco  
ballenero.*

El paisaje se nos termina de abrir, pero en lugar de presentarlo de forma convencional, con precisiones exactas sobre qué es lo que debemos ver, como ocurriría en un guion convencional, Acha elige la adjetivación inaprehensible: “inabarcable”, “infinito”, una “veladura” —una tinta transparente que se da para suavizar el tono de lo pintado, según el diccionario de la RAE— en la que el personaje bifronte, el dúo de opuestos complementarios que integran Olmos y Antucurá, no puede hacer más que ‘perderse’.

Ambos han pasado por el rito *natural* de metamorfosis hacia la americanidad alternativa propuesta por Acha. Es lógico que el teniente no tenga más remedio que dejar el ejército, y no sólo por el final de la campaña al desierto. Olmos era un sujeto descolocado, un hombre de rostro lozano, un hombre de letras metido en la cruda y cruel vida del soldado durante este proceso histórico —bien descrita por Manuel Prado a partir de sus experiencias personales—. Antucurá demostró su escisión desde el momento en que venció el miedo a los caballos blancos y colaboró con los de su raza, aunque contrariara al bando escogido por su toldería. El rescate de Olmos, del definitivamente Otro tras el acto de

colaboración con el ‘enemigo’,<sup>76</sup> montado en uno de esos emblemas del malón blanco, inverso, ideado por Villegas, aún más, vestido con las ropas oficiales de otro indio, asimilado sólo en apariencia y muerto por su doble opuesta, marca el inicio de una relación blanco-indígena sostenida en el traspaso de cosmovisiones.

---

<sup>76</sup> Pero, ¿cuál podía ser el auténtico enemigo de un indio en semejantes circunstancias, más allá de las alianzas políticas de cada toldería en particular? ¿Ser aliado de los blancos implicaba algún tipo de comunión comunicacional con ellos? Por supuesto que no. Las lealtades son un problema complejo: tan pronto responden a razones mezquinas, circunstanciales o lamentables, como a una auténtica afectividad.





### ***Standard: la historia y la ruina***

Comencemos por recordar la tesis IX sobre la historia de Walter Benjamin, como nos sugiere Jorge Sala (2017a):

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que lo tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 2011: 9-10).

Si me permito citar el fragmento en su totalidad es porque expresa y conecta profundamente con el segundo largometraje de Jorge Acha, *Standard* (1989). La película despliega dos temporalidades superpuestas: una suerte de tiempo total, donde pasado, presente y futuro se nos dan en fragmentos físicos —concepto caro, como veremos, al romanticismo alemán de Jena— en una oximorónica *stasis* procesual; y un tiempo histórico preciso, que proviene de la información extra-diegética disponible sobre el film, y que remite al año 1974 en la Argentina y, en lo específico, a la construcción (fallida) del así llamado Altar de la Patria ideado por José López Rega. Dice Sala que “en *Standard* todo lo que ha sobrevivido está inevitablemente desmoronado” (2017a: 48).

Como el ángel benjaminiano, Acha parece ver en el pasado condensado y materializado en la construcción del Altar “una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina”. Pero la ausencia en la diégesis de marcas epocales claras sugiere un movimiento figural pasado-presente y la latencia de un futuro posible. El

proyecto de Altar de la Patria funciona así como plataforma de despegue para una narración crítica y arquetípica de los basamentos de la historia.

Sin embargo, la monumentalidad implicada en la ‘ruina en construcción’ y en la estatuaria intercalada en contrapunto en brevísimos planos fijos, no se condice por completo con una búsqueda arqueológica en el sentido de Michel Foucault. No son las reglas que configuran los discursos (en sentido amplio) sino las alegorías, las figuraciones, las imágenes las que importan aquí. La arqueología, en todo caso, es la que tiende a la historia.

Luego del preludio, *Standard* comienza con planos de alambres, escombros, ladrillos rotos, un techo agujereado, latas amarillas tiradas, un tacho pintado con los colores de la bandera argentina, cosas y sustancias blancas y rojizas. La música que acompaña es percusiva y vocal, algo etérea, como traída por la brisa. Todo remite al fragmento, a la ruina. A la urbanidad, tanto de la ficción europea en América —imagen— como de la ruina andina —sonido—. Porque, en nuestro ordenamiento analítico-figural en recepción de los guiones y películas, empezamos por la selva virgen que fascinó a Humboldt y seguimos por el ‘desierto’ patagónico, donde los primeros trazos urbanos —a cargo del agrimensor Schultz— luchaban con la borradura que propinaba la resistencia indígena. Ahora pegamos un salto a la edificación humana, a la arquitectura, pero en estado de indefinición, “ruina en construcción” como dijimos antes, espiral de temporalidades. El llamado a la resistencia indígena, realizado por el personaje de Juan Palomino, revestido de atributos incaicos, no tendrá efecto en el morochaje de los albañiles, personajes centrales de la obra. Un herrero arrastrará con negligencia una enorme bandera argentina: ¿a qué nos hemos reducido a nosotros mismos?



Figura 7. Ruinas, desechos. El estilo de Acha tiende a lo inductivo (de lo particular a lo general) y a la sinécdoque.



Figura 8. Otro de los planos iniciales de la película.



Figura 9. El techo agujereado del Spinetto.

### **El fantasma de la ciudad**

Mencionamos que el fragmento y la ruina son ideas centrales del Romanticismo alemán temprano o Romanticismo de Jena. Ésta última es una ciudad universitaria donde supieron residir los hermanos Humboldt y donde se trasladaba Goethe desde la cercana Weimar para estar con su amigo Alexander. Es así como, sin proponérselo nos volvemos a encontrar en la estela del polímata prusiano. De todas formas, las figuras centrales del Romanticismo de Jena, que fue, ante todo, un movimiento literario, fueron los hermanos August y Friedrich Schlegel.

Stella Sandford (2016) explica que “en la medida en que la idea romántica del fragmento se desarrolló a partir de una fascinación más general por las ruinas, está también atada en sus orígenes a la apreciación cultural de la arqueología, de la arquitectura y de todas las formas de cultura artística y material antigua que sobreviven como ‘fragmentos’ de cosas (manuscritos, jarrones, ollas, etc.) o de esas culturas en sí mismas” (25).

Aquí introduce una diferencia entre el fragmento y el mero pedazo desprendido de un todo mayor, lo que los alemanes denominaron *Bruchstück*. La diferencia radica en que el fragmento “es en sí mismo completo como forma, mientras que, al mismo tiempo, invoca una incompletitud esencial” (26).

El carácter fragmentario de la obra de Acha, sobre todo de sus películas, ha sido sugerido en la descripción de los tipos de plano y de montaje que la caracterizan. En *Standard*, este efecto se ve exacerbado en tanto que el propio film trata, desde su tema y desde su locación, con ruinas y fragmentos, que conforman una completitud estética pero una incompletitud en esencia, desde que la historia (así, con minúscula, en tanto que relato) nos es presentada como un conjunto inacabado e incluso malformado.

El método inductivo empleado por el director nos lleva de lo particular, el fragmento, a lo general, la vista de la ‘mónada con ventanas’ que constituye la ruina en construcción. Ya mencionamos el comienzo de la primera escena en el Spinetto, que conforma la locación principal. Planos detalle de alambres. Corte. Escombros, ladrillos rotos. Corte. Techo roto. Corte. Latas amarillas tiradas. Corte. Objeto azul pintarrajeado de blanco. Corte. Tacho pintado con los colores de la bandera argentina, tirado y sucio. Corte. Elementos blancos y rojizos. Corte. Basura, escombros, vidrio. Corte. Escombros. Corte. Cables anudados, enredados. Dos piernas se entrevén pasando por delante en primerísimo primer plano. Corte. Plano casi cenital que permite ver una estructura de alambres, dos columnas por las que entra un personaje, ladrillos blancos desparramados. El personaje, uno de los albañiles, llega hasta los ladrillos, extiende los brazos, se arrodilla y junta los brazos en oración.

Este último plano descripto ‘abre’ el mundo de la ruina en construcción. Pero habrá que esperar a la escena siguiente para encontrar un plano de establecimiento más general. Comienza con la visión de un ladrillo blanco en posición vertical. Luego de un corte, otro ladrillo ha sido colocado encima de este, en posición horizontal y apoyado en uno de los extremos, lo que le da una forma de L invertida al conjunto. Fundido a negro. Plano detalle de un altavoz. Corte. Plano general, picado, del lugar. Entran y salen los cinco protagonistas. Dada la brevedad de estos planos generales y de su posicionamiento en las respectivas escenas en relación a los planos detalle y cerrados que las inician, es lógico

concluir que la visión de conjunto del lugar se debe más que nada a la acumulación de fragmentos en un orden preciso que al empleo de tomas de establecimiento generales.

¿Cómo entender esta arquitectura peculiar que el film despliega inductivamente? “Hasta nuestros días”, explican François Penz y Andong Lu, “la ciudad ha sido objeto de fascinación por largo tiempo para los cineastas. Nanni Moretti, manejando su Vespa a través de Roma (*Caro Diario*, 1993), contempla la idea de hacer una película ‘sólo de casas, paneos de casas, Garbatella 1927, Villa Olímpica 1960...’” (2011: 9). El encuadre y la posterior proyección convierten a cualquier rincón urbano de un “espacio registrado inconscientemente —o espacio ingenuo— a un espacio conscientemente registrado que se vuelve un espacio expresivo” (ídem).

El cine *underground* y experimental tiene una fuerte historia de composición del espacio urbano. Allí tenemos las sinfonías de ciudad de la década del 20, poemas visuales sobre la dinámica citadina como *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) y *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929); o algunos trabajos del *New American Cinema*, como el retrato de la Alhambra en *Arabesque for Kenneth Anger* (1961) de Marie Menken o los fragmentos de la ciudad de Florencia en Italia de *From the notebook of...* (Robert Beavers, 1971-2000). También podríamos recordar el ensayo de Alexander Kluge y Peter Schamoni acerca de la arquitectura nazi en *Brutalität in Stein* (1961).

En *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, los editores Penz y Lu plantean la revisión de los mecanismos por medio de los que el cine contribuye al entendimiento de las ciudades, tanto desde cómo los cineastas utilizan las ciudades como del uso que las ciudades hacen de la imagen en movimiento. A partir de allí, consideran cinco sub-temas, de los cuales hay uno que nos interesa en particular: “las geografías del paisaje urbano cinematográfico” (14). Así, explican que “el cine puede utilizar a las ciudades de formas creativas para reorganizar los espacios citadinos en geografías narrativas donde los fragmentos urbanos son hechos collage en episodios espaciales” (ídem). Un ejemplo claro lo constituiría el cine de Jacques Rivette, que juega con la geografía real para crear falsas topografías y viceversa.

Pensemos un minuto en *Standard* por fuera de toda información extra-diegética. Lo que tenemos es un espacio en principio urbano cerrado o semi-cerrado derruido —prima el

cemento, el metal, el vidrio—, pero sin referencias específicas que, de la sola visión de la película, nos permita decir ‘se trata de un lugar en la ciudad de Buenos Aires, el viejo mercado conocido como Spinetto’, salvo, por supuesto, que se conociera el lugar de antemano. La aparición de la bandera argentina en un par de ocasiones, así como la irrupción del personaje de Juan Palomino y sus atributos andinos, nos permiten inducir un contexto latinoamericano, argentino en particular. Pero el espacio, más que como un sitio concreto, el sitio de edificación del Altar de la Patria, se arma como un lugar simbólico, una expresión geomórfica del relato histórico nacional.

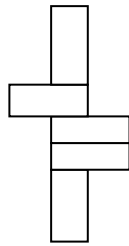
Se trata de una zona con cuatro niveles principales: un patio abierto hacia el cielo, los techos en los que danza el personaje de Palomino, un sector cerrado (galpón semiabierto por uno de sus lados y por los agujeros de la techumbre) y un subsuelo oscuro en el que se filtran rayos de luz intensos por aberturas en el piso del patio. El conjunto remite a lo que Jonathan Raban denomina “*soft city*”, “ciudad blanda”: “La ciudad tal como la imaginamos, entonces, ciudad blanda de ilusión, mito, aspiración y pesadilla, es tan real, quizás más real, que la ciudad dura que uno puede localizar en los mapas, en las estadísticas, en las monografías de sociología urbana, demografía y arquitectura” (citado en Penz y Lu, 2011: 8).

La ficción (nunca en sentido peyorativo) citadina realizada por Acha se limita monádicamente a una ruina en construcción desconectada de un afuera tangible salvo por la apertura hacia el cielo y por un misterioso paneo aproximadamente a los diez minutos de película: la cámara enfoca unas plantas en primerísimo primer plano que crecen entre el cemento. Tras un corte, un paneo hacia la derecha nos dirige de las plantas —se trata de hecho de otras plantas localizadas fuera del Spinetto, de allí que un corte preceda al movimiento de cámara; el emparejamiento gráfico, de todas formas, sugiere interpretarlas narrativamente como las mismas plantas— a un conjunto de casillas precarias en un área semirrural; luego la cámara desanda el camino hacia la izquierda y, mediante un corte, nos deposita nuevamente con las plantas del viejo mercado.

La única visión del afuera, descontando el prólogo y las apariciones de Libertad Leblanc de las que hablaremos más adelante, nos remite a un contexto de pobreza, precariedad, ruina, urbanidad entremezclada de vegetalidad. Esto, sumado a la

imposibilidad de los obreros de seguir las indicaciones de los planos de la construcción, tiene implicancias jerárquicas que develan una historia contradictoria.

Cerca de la media hora del film, un dibujo técnico de ladrillos bien apilados ocupa todo el encuadre. Corte. Vemos al capataz con el torso desnudo. Corte. Ahora, el albañil más joven, el benjamín, agachado. Corte. El capataz entra en cuadro y para un ladrillo en posición vertical. Corte. Dibujo de ladrillos apilados correctamente. Corte. El capataz para otro ladrillo. Corte. Dibujo de ortoedro conformado por varios ladrillos. Corte. Para otro ladrillo. Corte. Dibujo de una especie de cruz de ladrillos. Corte. El capataz posa un ladrillo de forma horizontal sobre uno en posición vertical, de modo tal que el conjunto forma una L invertida. Corte. Dibujo de otra estructura sólida de ladrillos. Corte. Apila un tercer ladrillo de forma horizontal sobre el anterior. Corte. Dibujo de estructura de ladrillos en escalera. Corte. Apila un cuarto ladrillo, también de forma horizontal pero de modo tal que queda apoyado sólo por uno de los extremos. Corte. Dibujo de ladrillos acomodados en orden. Corte. Ahora apila un quinto ladrillo, de forma vertical. El conjunto adquiere esta forma aproximada:



La escena continúa de esta manera, siempre con un contrapunto entre el orden y la solidez de los apilamientos en los dibujos y la fragilidad de la estructura incoherente armada por el albañil en la obra. Los planos de la historia, podríamos decir, revelan edificios sólidos, ordenados, racionales. La realidad, aún cuando se trate de una realidad abstraída y simbolizante como la construida por el film, demuestra unos edificios de la historia contruidos sin rigor posible por sus auténticos hacedores, los habitantes de las chabolas, pobres, mestizos, morochos. No se trata del conocimiento ingenieril superior y de la ignorancia incompetente de las clases populares, sino de la fragilidad de una historia blanca, tan blanca como los ladrillos utilizados en la construcción, fundamentada en los



cuerpos olvidados del morochaje. Acha pone en primer plano estos cuerpos, que son los cuerpos de los indios de la mita y el yanaconazgo, de los patagones esclavizados por el positivismo de la generación del 80, de los gauchos forzados al trabajo en las estancias y a la guerra contra el aborigen. De ahí el llamado del personaje de Palomino, la arenga quechua desde los techos de la ruina en construcción.

Pero no nos adelantemos. Sigamos del lado de la arquitectura y el urbanismo. Vito Adriaensens y Steven Jacobs (2015) señalan la fascinación del cine temprano por la *stasis* y la quietud. Era común que los personajes interactuaran con pinturas y esculturas. También era frecuente el motivo de la estatua que cobra vida, en un florecimiento del *quid* del arte cinematográfico, el movimiento. La escultura, así, en el cine de fines del siglo XIX, principios del XX, aparece como entidad que contiene la posibilidad de la vida.



Figura 10. Las estatuas miran, expresan; a su modo, son subjetividades.

En *Standard* son notables los *inserts* de detalles de estatuas. Podríamos sugerir que se dan en dos niveles: por un lado, las estatuas ‘reales’, apropiadas de monumentos porteños; por otro lado, la estatuaria de la maqueta que sirve de modelo al Altar. Los *inserts* propiamente dichos corresponden a las primeras, pero las segundas juegan un rol especial.

Al comienzo de la película, nos encontramos con un plano abierto oscuro, azulado, en el que apenas vislumbramos pastos y arbustos. ¿El momento previo al amanecer? ¿O el momento posterior a la puesta del sol, cuando aún se percibe una claridad, aunque desprovista de los tintes rojizos del atardecer? Entre hojas y ramas se vislumbra la maqueta blanquísima<sup>77</sup> de un monumento —el Altar, si atendemos a la información extra-diegética disponible—. Es curioso que la veamos entre plantas. Hay una relación de significación particular. La maqueta *es* el monumento: en la puesta en forma achiana, típicamente irrisoria y artificializante, es factible pensar que se produzca este movimiento metonímico. Mediante fundidos encadenados, se nos muestran distintos detalles del modelo: una estatua ecuestre, unos soldados, pastores con ovejas. Intercalados, planos de un hombre vestido como cartero, según la descripción de Magalí Mariano (2017),<sup>78</sup> un ángel exterminador, que enciende la dinamita para hacer estallar la maqueta/monumento. Aquí aparecerá el motivo de la estrella, que se repetirá en resonancia a lo largo del film: las estrellas de colores que simbolizan la explosión, las luces navideñas que adornan una de las encarnaciones de Libertad Leblanc, la estrella que cuelga del cuello del albañil religioso, el molinete de colores.

Apelar a esta maqueta, con sus figurillas como juguetes, rodeada, en el obrador de la ruina en construcción, más adelante en la película, de ilustraciones históricas tipo Billiken o manual de estudio escolar, remite a la visión estandarizada e infantilizante de la historia que propugna el relato oficial. Hacerla estallar por los aires en el comienzo mismo de la película es una forma de sentar posición ante cualquier intento de reducir una historia construida en base a sangre derramada, sufrimiento y avasallamientos a la blancura impoluta del mármol (y a la no tan impoluta del ‘hombre blanco’).

---

<sup>77</sup> Es un blanco gélido por lo azulado.

<sup>78</sup> La autora especula con que este personaje “Podría aludir a una suerte de ángel exterminador, el personaje apocalíptico conocido en hebreo como *Abaddon* (vocablo que parece provenir de la raíz hebrea ‘*ABD*’ y que significaría ‘echar a perder, arruinar’) o en griego como *Apollyon* (del griego *apollymi* o *apollyo*: ‘destruir’) aparece al anochecer trayendo sus *buenas nuevas*. Lo que vendrá después será una gran explosión: todo se derrumbará. Y Acha derrumbará los discursos aprehendidos, las lógicas discursivas, narrativas y estéticas. Todo lo estandarizado se desmoronará” (Mariano, 2017: 98).

En este sentido, Pablo Piedras (2017) explica que “Jorge Acha exploraba los territorios de lo estándar, de lo mediano de la cultura nacional, de aquello que constituye los frágiles cimientos de ese edificio en ruinas, de ese altar inconcluso y caprichoso que es la patria” (39), y agrega que “la puesta en escena carece de dinamismo y nuevamente acude a la estructura de cuadros, de *tableau vivant*” (ídem).

Por su parte, Adriaensens y Jacobs recuerdan que Denis Diderot teorizó sobre la posibilidad de incluir en las obras de teatro *tableaux* como forma de suspender el tiempo, detener el desarrollo narrativo de la historia, lo que se trasladó a la puesta en forma de los inicios del cine. Los *tableaux* de Acha incorporan el movimiento en su interior, la acción de suspender el tiempo recae más bien en la fijación detallista por los fragmentos inanimados, donde destaca la gestualidad petrificada de las estatuas. Son puntualizaciones específicas en su brevedad, que se distribuyen a lo largo del despliegue y repliegue filmico.

El diálogo funciona en dos niveles: las estatuas espejan a sus equivalentes en la miniatura de la maqueta y contrapuntean con los cuerpos vivientes de los obreros. Las estatuas, así, conforman una condensación histórica en alto grado simbólica y, al mismo tiempo, su gestualidad humana detenida resulta monstruosa —en su radical diferencia y en su parecido antropomórfico— en relación con los cuerpos deseantes y anárquicos de los albañiles.

## Los obreros



Figura 11. Los obreros comienzan a acarrear los ladrillos de la construcción.

“¿Existe una forma más original y acabada —se pregunta Magalí Mariano (2017)— de poner en jaque todos los discursos aprehendidos históricamente sobre nuestra argentinísima identidad, que la de presentar a *obreros* bien diferenciados entre sí, pero que se mueven como hormigas en masa, intentando construir algo en el medio de un espacio en ruinas poblado de estatuas de bronce y de yeso?” (102).

La autora define a *Standard* como una “remake” de *Habeas Corpus* pero inserta en lo social: todos son prisioneros de algo. ¿Es *Standard* un film histórico en sentido genérico? Mariano responde que sí y que no. Sí porque ancla su fundamento en el pasado. No porque la poética de la película trasciende la descripción del hecho histórico: busca deconstruir los discursos aprehendidos y naturalizados sobre nuestra identidad nacional pero no busca reproducir situaciones, personajes o hacer una lectura acabada de los hechos.

La obra nos presenta un conjunto de cinco albañiles que, siempre según el análisis de Magalí Mariano, conforman tipos diferenciados pero que, al mismo tiempo, actúan de forma no diferente a las de otros animales sociales. Tenemos así al capataz; al laborioso y fuerte, cuyo elemento es el fuego; al dionisiaco, asociado a la tierra; al místico, relacionado con el aire; y al joven o benjamín, cuyo elemento es el agua. “En Acha, los personajes, más que individuos son personajes-tipo que —retomando el modelo brechtiano y su herencia marxista— encarnan tipos sociales” (Caresani, 2017: 60).

Como explica Ludo de Roo (2016), los cuatro elementos son centrales en la concepción de mundo ya para los presocráticos; los mitos asociados a ellos configuran cosmogonías, esto es, refieren al origen y constitución del mundo y, en consecuencia, a su Historia.

El autor explica que Tales se enfocó en el agua como principal elemento: es la única sustancia que da vida. Luego, Anaxímenes teorizó al aire como sustancia principal del mundo. Pero Heráclito dirigió su atención al fuego. Uno de los últimos presocráticos, Empédocles, “imaginó a cada uno de los cuatro elementos (...) como cuatro *rizomas* o ‘raíces’ eternas del mundo, cada una gobernada por diferentes dioses mayores o menores” (20).

La asociación *elemental* de cuatro de los cinco albañiles, reunidos en un quinto, el capataz, expresa la posición de Acha del lado de los “Hijos de la Materia”, por contraposición a los “Amigos de las Ideas”, en la clasificación de Gilbert Simondon. La perspectiva filosófica achiana, así, es una enfocada en las cualidades, el devenir, la manipulación, la transformación, la labor de artesano, la génesis. Los fisiólogos jónicos, con su búsqueda del elemento primordial o de la combinación de elementos que diera sustentación al cosmos, preparan el camino a los epicúreos, los atomistas, “en fuga hacia el orden microfísico de magnitud, por debajo de toda sensación posible, en los átomos, más pequeños que las partículas de polvo” (Simondon, 2012: 34). De ahí la obsesión por el fragmento, por el detalle, por la molecularidad. De ahí, también, el despliegue de los cuatro elementos.

El primero en manifestarse en su asociación con uno de los trabajadores es el fuego. Pasada la media hora de película, Acha nos enseña el trabajo de dos soldadores. Chispas en primer plano. El obrero laborioso se acerca y enciende un papel con la soldadora. En la

siguiente escena, entra en cuadro y prende fuego sobre unas chapas. Intercalados por planos fijos de estatuas, vemos al fuego en primerísimo primer plano y, por detrás, al albañil soplándolo. Acha incorpora ráfagas de viento en la banda sonora, marcando la interdependencia de estos dos elementos. En un momento, las estatuas intercaladas representan a granaderos con rifles. Se oyen disparos. La animación de la estatuaria mediante sonidos a los que remiten es una constante. En la escena anterior, la de los soldados, se alzan unas cabezas blancas de caballos por medio de unas poleas al tiempo que se dejan oír relinchos. Parece un guiño irrisorio al representacionalismo: de forma fantasmática, el sonido vivifica la mimética estatuaria y, en el proceso, reactualiza de manera original el motivo de la pintura o de la escultura que cobra vida, tan caro al cine temprano.

Más adelante tenemos la tierra. El albañil dionisiaco realiza una *performance* donde libera una gran cantidad de energía libidinal. Baila, salta, se cuelga de una soga y patalea en el aire, se toca, saca la lengua, hace como si se *chamuyara* a una mujer. Aquí, Acha introduce planos de estatuas femeninas desnudas. Al final, se arroja boca abajo sobre un montón de grava y realiza movimientos sexuales con la cadera mientras se toca a sí mismo hasta bajarse los pantalones y quedar con la cola al aire; podríamos decir que penetra y se compenetra con la tierra.

El agua, algo hemos sugerido, es posiblemente *el* elemento en la obra de Acha. Omnipresente en sus acuarelas y acrílicos, sobre todo bajo la forma del mar, es un canal de comunicación y purificación. En *Standard*, el benjamín acomoda unos ladrillos cuando el albañil laborioso entra en cuadro y se lo lleva cargando. Un poco antes, vimos al capataz llenar un balde con el contenido de una carretilla. Luego, lo vemos arrojar agua de ese balde desde una plataforma elevada. Un corte nos conduce a un plano pecho del benjamín. Desnudo, recibe el baldazo. Corte. El capataz sigue arrojando agua. Corte. Ahora en un plano abierto que permite contemplar su desnudez, el albañil joven recibe el agua y se friega con las manos, se baña. El montaje se repite. Acompaña el ruido del agua, de truenos, de lluvia. Es un ritual: el muchacho queda listo para ser ofrecido a la arquitecta, la encarnación misma de la materia, personaje interpretado por Libertad Leblanc. Volveremos a esto después.

El último elemento, el aire, se presenta por intermedio del albañil religioso. Sobre la última parte de la película, el personaje interpretado por Jorge Diez —actor predilecto de Acha, le puso el cuerpo a Salcaghua y la voz a Humboldt en *Mburucuyá*, e interpretó al detenido-desaparecido en *Habeas Corpus*— asciende por una escalera de madera. Justo antes, la estampa de María y el Niño había cubierto el plano. Se escucha al viento mientras el obrero sube hasta el cielo azul. Se repite el plano contrapicado que recorta el cuerpo contra el cielo. Incluso pasa un avión, con estruendo. El albañil queda expuesto en la fragilidad de la altura, ‘en el aire’, lo que le da una visión de conjunto (planos picados) del patio. Su obsesión con la virgen y las estampitas cristianas también puede entenderse desde lo etéreo, lo espiritual. En varias ocasiones lo vemos babeándose extático mientras contempla las figuras.

Román Gubern (2016) explica que la Iglesia supo monopolizar la producción, promoción e inspiración de los íconos. “La imagen fue instrumentalizada como arma de persuasión, de legitimación o de glorificación, dando lugar desde la Edad Media a un enorme caudal de imágenes devotas, apologéticas, didácticas, hagiográficas, ejemplaristas y glorificadoras” (pos. 916).



Figura 12. Estampa de la Virgen con efectos especiales lumínicos para acrecentar el *pathos*.

Puede verse un juego de correspondencias entre la insistencia de las imágenes devotas del obrero religioso y las imágenes históricas —diríamos, no menos devotas— del obrador donde descansa la maqueta del Altar. El lema de la Iglesia en la promoción de las estampas, señala Gubern, era “*Pictura est laicorum literatura* (las imágenes son la literatura de los laicos)”, y agrega que “aquellas ilustraciones sagradas de artistas anónimos en la *Biblia Pauperum* irían consolidando una tradición iconográfica, unos estereotipos figurativos, unos modelos de representación estables que acabarían por convertirse en canónicos y que llegarían hasta nuestro siglo, a través de la difusión masiva de la cromolitografía y luego de la industria cinematográfica” (pos. 925).

Ante el desafío del subjetivismo luterano y su énfasis en la interpretación individual de las Sagradas Escrituras, la Contrarreforma católica decidió destacar lo ritual, lo espectacular, lo icónico, por qué no lo que podríamos denominar como pre-cinematográfico:

La curia romana tuvo que crear un “arte popular” para la propaganda eficaz de la fe católica amenazada. No en vano es durante este período, y concretamente en 1622, cuando Gregorio XV acuña también la palabra *propaganda* (del latín, *propagare*), al fundar la Congregatio de Propaganda Fide, aunque orientada a la actividad misionera colonial, otro gran reto expansionista para el poder eclesiástico de la época. El carácter aparatoso y triunfalista de la iconografía religiosa barroca respondió, por lo tanto, a las orientaciones de la Iglesia católica a raíz de la Contrarreforma (pos. 944).

Gubern recuerda que “los efectistas estilemas del arte religioso del barroco tienden a alcanzar esa ‘composición patética’ a la que Eisenstein dedicó tanta atención” (pos. 1059). El patetismo es lo que, según el director ruso, hace salir de sí mismo al espectador hasta llegar al éxtasis. Pero el éxtasis del albañil religioso en *Standard* parece reducirse a un babearse constante, un trance estólido que no le impide, sobre el final, ‘elevado en el aire’, contemplar con desesperación la rencilla sangrienta entre sus compañeros, pero alejado de ella, involucrado apenas como espectador que ha huido del lugar. Si los éxtasis místico y



erótico suelen representarse de forma similar, Acha asocia el místico a la alienación, a la hipnosis paralizante.

### **El Pueblo**<sup>79</sup>

La penetración de la ficción en la realidad interesaba más a Borges que su opuesta, esto es, que la influencia de la realidad en la ficción. Como deja ver *327 cuadernos* (2015) de Andrés Di Tella, en Ricardo Piglia el solapamiento intenta ser más parejo, difuminar los límites que separan al autor de su alter ego Emilio Renzi. En el fondo, se discute el status mismo de lo real-histórico, donde el cine tiene mucho para decir dada la dificultad de dividir en forma tajante lo documental de lo ficcional. Alexander Kluge (2014) define la realidad como “ficción histórica”, no hay separación absoluta, ontológica entre experiencia y significación. El origen de todos los malentendidos se encuentra aquí, la contradicción es inescindible de lo real, siempre habrá diferencias de significación. A lo que hay que escaparle es a la diferencia absoluta, maniquea, sesgada. Volvamos a Eugène Green y el oxímoron barroco: dos cosas opuestas pueden ser verdaderas al mismo tiempo.

La memoria, constitutiva de la identidad, decantada en el presente, arrojada hacia el futuro, es una forma de relato ficcional, imaginativa, selectiva, asediada por el olvido, pero basada en lo real. Deleuze retoma a Kafka interesado por cómo los films del “tercer mundo” invocan permanentemente la memoria:<sup>80</sup> “comunicación del mundo y del yo, en un mundo parcelado y en un yo roto que no cesan de intercambiarse. Se diría que toda la memoria del mundo se posa sobre cada pueblo oprimido, y que toda la memoria del yo se juega en una crisis orgánica” (1985: 292). Deleuze apunta al borramiento de la frontera entre lo público y lo privado, lo privado que se vuelve político, que ve como característica de las minorías y del cine moderno. El pueblo se multiplica, sólo existen pueblos en estado de minoría: “el pueblo que falta y el yo que se ausenta”.

Nicolás Prividera retoma al filósofo francés en diálogo polémico con Gonzalo Aguilar: “Para Aguilar, pensar en términos de ‘pueblo’ parece implicar el peligro de

---

<sup>79</sup> Un fragmento de este apartado fue publicado en el blog El Zapato de Herzog bajo el título “Imágenes: política y experiencia”. Disponible en: <https://elzapatodeherzog.wordpress.com/2016/04/05/imagenes-politica-y-experiencia/>

<sup>80</sup> Gonzalo Aguilar señala que Deleuze asocia al cine del “tercer mundo” —agrupamiento éste excesivo en su simplificación— con la “literatura menor”, que se define “por una lengua desterritorializada (Kafka escribiendo en alemán), por su indiferenciación entre lo individual y lo político y por la construcción de dispositivos colectivos de enunciación” (2015: 32).

cualquier totalización. Para quien esto escribe, simplemente es (siguiendo a Deleuze) aquello que falta, pero en lo que no se puede dejar de pensar” (2014: 73). Efectivamente, Aguilar cuestiona que falte el pueblo y propone, en cambio, “pensar agrupamientos alternativos que ya no responden al núcleo voluntarista, nacional y hegemónico que supone la idea de pueblo (sobre todo en la tradición latinoamericana)” (2015: 10).

Como suele suceder, ambos están en lo cierto. La idea de pueblo con facilidad se vuelve fetiche, nos oculta su carácter excluyente, las divisiones jerárquicas brutales que impone y, sobre todo, cuál es la génesis de esa selectividad ineluctable. Pero si el pueblo “estalla en minorías” (Deleuze, 1985: 292), se recupera la conciencia acerca de su pluralidad constitutiva, es decir, el yo como (germen del) pueblo.

Una idea que reaparece es la de complejidad, aún la de contradicción que he intentado conjurar cobijándome en el oxímoron barroco. Es necesario pensar las contradicciones históricas, y pueblos como los nuestros, en estado de minoría, en estado de subalternidad, están en condiciones inmejorables para advertirlo. El historiador Milciades Peña señala como característica de los países atrasados “el desarrollo combinado”, “la coexistencia de etapas distintas del desarrollo histórico, la trasposición de tareas y clases, la realización de tareas ‘progresivas’ por clases reaccionarias que dejan su sello de reacción en todos los elementos de progreso y la temprana ordenación reaccionaria de las clases ‘progresistas’” (2013: 60). Quizás, antes que del intelectual pueda hablarse de lo intelectual, forma de concebir el mundo que abrace la contradicción más allá de los maniqueísmos y que exceda a la razón como dogma ilustrado a favor de una inteligencia iluminada no sólo por la capacidad de raciocinio sino también de intuición, en cuya acción se manifiesta el propio funcionamiento del pensamiento en su variante más difícil de aprehender, aquella que nos permite recuperar nuestros cuerpos en su ligazón con el mundo, mundo que rechazamos por cruel e injusto pero del que no podríamos desprendernos: “¡Pero reflexionen, reflexionen, están en la tierra, es irremediable!” (Beckett, 2015: pos. 762). Es, por lo tanto, imperioso el desarrollo político, la sutura del abismo, el tender puentes no para confirmar lo dado sino para (re) construir al pueblo.

No es difícil ver que los cinco albañiles de *Standard* funcionan como una suerte de concrecencia del pueblo. Aquí es pertinente hacer mención al apogeo del *cine*

*latinoamericano* en tanto corriente que encontró su clímax en el festival de cine de Viña del Mar en noviembre de 1969. Tomemos la explicación de Gonzalo Aguilar:<sup>81</sup>

Desde los inicios de su historia, el cine se definió a sí mismo por sus relaciones con la masa y el pueblo, pero lo que sucedió en esos años en el cine latinoamericano fue totalmente diferente a todo lo que se había conocido con anterioridad. Lo que irrumpía en varias películas exhibidas en Viña del Mar no era el pueblo melodramático retratado en los filmes de la llamada “edad de oro” ni tampoco (...) el pueblo del cine denunciante (...). No había en el cine militante, ni un retrato piadoso de los sectores populares ni una apelación a la conciencia del espectador; lo que se buscaba era algo mucho más ambicioso porque llegaba a cuestionar el cine mismo como institución: lo que se proponía el cine político era ligar imagen y acción. No se apuntaba al corazón ni a la inteligencia, sino a mover la voluntad, sobre todo la voluntad política de cambiar la realidad. El cine político de los años sesenta, entonces, no es un dispositivo para representar al pueblo ni para denunciar su estado, sino para *hacerlo* (...) No hay representación porque esta se mantiene en el terreno de la conciencia y de la contemplación, cuando lo que se busca es transformar la realidad (y por lo tanto nuestra relación con la imagen) por medio de la acción (2015: 180).

Ya hemos analizado la posición del cine *underground*, en el que hemos inscripto a Acha, en relación con el cine militante o lo que Aguilar denomina, de manera problemática, “cine político”. En esta conceptualización, nuestra afirmación anterior merece cuestionarse: *Standard*, ¿figura al pueblo? Aguilar propone tres principios para analizar la relación de la imagen cinematográfica con “los muchos”. En primer lugar, cómo nombrar a esos muchos. “La diferencia del ‘pueblo’ en relación con los otros conceptos [masa, turba, multitud, comunidad, pandilla, público] es que pone a esos muchos en montaje con un uno, a menudo

---

<sup>81</sup> Es cierto que la posición política de Aguilar es refractaria a la del *cine latinoamericano* de fines de los años 60. Sin embargo, la caracterización que hace en el fragmento citado resulta precisa y explicativa, por lo que la retomo. Es interesante, a raíz de la idea de oximoron barroco, entablar un diálogo complejo con el texto de Aguilar, tratar de ver cómo va de la mano, en ocasiones, con nuestro análisis; cómo, otras veces, requerimos la intervención de voces opuestas —Prividera, Tabarozzi— para articular con mayor precisión nuestra propuesta. Por ello decido incorporar la voz del ‘liberal’ Aguilar, por las posibilidades dialógicas —y oximorónicas— que conlleva.

líder, para configurar una fuerza homogénea, una voluntad de captura del Estado” (182). En la película de Acha, esto no es claro: la figura de Leblanc podría verse, quizás, como una especie de líder —el capataz definitivamente no lo es—, pero no hay fuerza homogénea y cada albañil parece presa de sus impulsos individuales arquetípicos. Eso sin mencionar la cuestión de la cantidad: ¿cuántos personajes hacen un pueblo?

En segundo lugar, Aguilar sostiene que la aparición de los muchos en la pantalla responde a un orden que caracteriza como “*coreografía de los cuerpos*. Para recibir el nombre de pueblo, esta coreografía debe moverse según direcciones orgánicas, preferentemente en dirección al palacio” (ídem). Los movimientos de los albañiles en *Standard* son erráticos y ellos mismos son los encargados de montar —infructuosamente— el “palacio”, aunque más no sea el palacio del pasado.

Por último, el autor señala que “los muchos se articulan en una dimensión político-audiovisual a través del *enunciado mayestático*, que combina la imagen con el habla” (182-183). En cierto sentido, el personaje de Leblanc asume esa enunciación mayestática al aparecer intermitentemente con atributos de vestuario que la relacionan de manera maternal con los distintos caracteres. Sin embargo, no logra esto a un mismo tiempo, sino que cada vez comparte un atributo distinto, por lo que hay fragmentación antes que cohesión u homogeneización.

Atentos a estas insuficiencias señaladas de la caracterización de Aguilar respecto de nuestra visión, no debemos olvidar la crítica privideriana referida más arriba a la concepción de Aguilar, que por ‘liberal’ no alcanza para comprender el estatus del pueblo en Acha. Para el autor de *Más allá del pueblo*, no habría pueblo en una película como *Standard*. Pero más que la ausencia de pueblo, lo que Acha parece cuestionar es la organicidad del mismo (es lo que hace Deleuze en su teoría), cuestionamiento que comparte con el Glauber Rocha de la “*eztýyka del sueño*”.

El pueblo está, en acto y en potencia. En acto, como conjunto de fragmentos heterogéneos sin posibilidad de correcta dirección de parte de la figura materna —Leblanc—, pero arrojado figuralmente a una potencia en el llamado del personaje de Palomino y en la interpelación final al espectador con la que termina el film, el gesto acusatorio que señala Luciana Caresani y que coloca el destino de la patria en la audiencia, aunque más como un llamado a la reflexión que a la movilización.

Conviene, entonces, además de la mención a Prividera, introducir una visión del pueblo de corte más marxiana, de la mano de Marcos Tabarrozzi, para matizar las caracterizaciones de Gonzalo Aguilar. Tabarrozzi (2016) recuerda que Antonio Gramsci identifica al pueblo con lo subalterno, lo opuesto al poder hegemónico, la resistencia al neocolonialismo. Y hay algo indomable en los arquetipos populares de *Standard* que va en este sentido:

En Latinoamérica, el discutible proyecto de naciones modernas “a la europea”, inviable por la desigualdad sustancial con los centros políticos y económicos del Primer Mundo —que necesitaban una lógica colonial en sus relaciones con la región— articuló una retórica similar a la de otros procesos en Occidente, pero “vacía” e ineficaz en su propósito fundamental de generar lealtades con el poder. La postulación de una Nación soberana en los discursos pero dependiente en la praxis resultó ser, políticamente, irracional, y los símbolos estéticos no pudieron ocultar esa falacia. Ante esta paradoja no resultó extraño que la racionalidad crítica en ese momento de constitución se hiciera propiedad, no tanto de estadistas, sino de escritores, intelectuales, poetas y, finalmente, cineastas (25).

Acha sin dudas participa de este movimiento. Así, “si el Estado Nación es una construcción ficcional que, desde los *pre-textos* de la lengua, el territorio geográfico y la religión, quiere generar una fidelidad general hacia el poder político, esa condición formal habilitó respuestas estéticas de los sectores excluidos, disidentes u opositores, que vieron en la ficción nacional un espacio a ocupar, una trama de luchas simbólicas plausible de apropiaciones complejas” (ídem).

Tabarrozzi se enfoca en la centralidad de los fenómenos estéticos, en las concepciones latinoamericanistas críticas de la colonialidad, respecto de “la constelación de representaciones identitarias-colectivas” (26). “Las obras ficcionales son particularmente efectivas al evidenciar el carácter imaginario de la concepción de lo nacional que impone ese Estado Nación, estableciendo una confrontación de las ficciones estéticas con las políticas” (ídem).

## La vida de las hormigas

A los *inserts* de estatuas ya descriptos deben sumárseles breves planos detalle de hormigas, distribuidos a lo largo de la película como contrapunto de los albañiles. Magalí Mariano explica que Acha fue fuertemente influido por un libro de Maurice Maeterlinck, *La vida de las hormigas*, última parte de una trilogía sobre los insectos sociales que comenzó con *La vida de las abejas* y continuó con *La vida de los termes*. El interés por la mirmecología está en consonancia con la atención por el fragmento, por el detalle pequeño, aislado, por el rasgo.

Desde cierto punto de vista, el más humilde hormiguero, abreviado por nuestros propios destinos, es más interesante que el más formidable conjunto globular de nebulosas extragalácticas en el cual bullen millones de mundos miles de veces mayores que nuestro sol. El hormiguero nos ayudará más pronto y más eficazmente a descifrar el pensamiento y la intención oculta de la Naturaleza, y algunos de sus secretos que, en la tierra y en el cielo, son, en todos los casos, idénticos (Maeterlinck, 2014: 17).

Si bien está atento a las diferencias, el escritor belga no rehúye de los paralelismos entre los formícidos y los humanos: “No llevemos más lejos de lo razonable el temor al antropocentrismo, pues todo se reduciría a mecánica y a química, y no quedaría sitio para la vida propiamente dicha, para la vida que da mentís insospechados al determinismo mejor presentado” (39). En cierto sentido, Maeterlinck parece confundir el biomorfismo con el antropomorfismo y a este último con el antropocentrismo. De ahí que “la vida propiamente dicha” se reduzca a su faceta humanoide. El caso de Acha presenta un matiz distinto: el paralelismo constante entre hombre y animal, y el intento de figurar la visión de este último, configuran un antropomorfismo necesario para rehuir del antropocentrismo. Lo que estos paralelismos generan es la asimilación del ser humano como otro animal *de* la naturaleza, sin privilegios ontológicos respecto de una hormiga, o de un pez (*Habeas Corpus*), o de un caballo (*Blancos*). Asimismo, la búsqueda de capturar la mirada de diferentes especies (el jaguar y el camaleón en *Homo-Humus* y *Mburucuyá*, el zorro en *Blancos*, la paloma en *San Michelín*) implica un antropomorfismo insalvable, en el sentido

de que siempre será la mirada humana mediada mecánicamente por la cámara o simbólicamente por la descripción escrita la que subyazca a los intentos de figuración de las miradas no humanas.

En su rico análisis de *Standard* y de la obra de Maeterlinck, Magalí Mariano señala que la película

indaga en la sociedad y la hormiga es esencialmente un ser social. Incluso lo es anatómicamente: tiene en el abdomen una especie de bolsillo extraordinario que carece de función digestiva y que explica toda su psicología y toda su moral, permitiéndole realizar una regurgitación o vómito que se manifiesta como el acto fundamental del cual deriva la vida social. Si *Standard* se expresa a través de un grupo de obreros, la hormiga asoma como el paradigma de la clase trabajadora (2017: 100).

Sin embargo, aquí el premio Nobel belga indica una diferencia. Porque el ser humano carece de órgano de la regurgitación que suprima el egoísmo y que conduzca al compartir con el otro a la mayor satisfacción social. A punto tal que el nivel de organización de una colonia aumenta con el incremento en la cantidad de individuos mientras que, en el caso humano, a mayor cantidad menor cohesión.



Figura 13. Uno de los tantos *inserts* de hormigas.

En *Standard* el número de sujetos es escaso —los cinco obreros constituyen el núcleo social del relato, más allá de la aparición de otros personajes a los que ya referiremos— pero no hay que olvidar que cada uno encarna un tipo y un rol sociales, por lo que podría decirse que contienen multitudes. Como con las hormigas, los acicalamientos y juegos mutuos abundan, pero la discordia no se hará esperar.

Así, Maeterlinck explica que “el hormiguero debe ser considerado como un individuo único, cuyas células (al contrario de lo que ocurre con las de nuestro cuerpo, que tiene sesenta trillones, aproximadamente) no están aglomeradas, sino disociadas, diseminadas, exteriorizadas, sin dejar de permanecer sometidas, a pesar de su aparente independencia, a la misma ley central” (24); y agrega que “somos, solamente, un ser colectivo, una colonia de células sociales” (25). Difícil no recordar la propuesta filosófica orgánica de Alfred North Whitehead (1956), para quien los objetos —incluidos los cuerpos vivientes— son sociedades de ocasiones actuales.<sup>82</sup>

### **La madre del pueblo**

Mariano dirige nuestra atención a un ejemplo extraordinario que Maeterlinck da en su texto:

Una hormiga tunecina, la *Wheeleriela*, estudiada por el doctor Santschi, se introduce en el nido de otra especie de hormigas, las *Monomorium Salomonis*, donde es acogida al principio con cierta frialdad, pero a poco, a fuerza de caricias hábiles, consigue el favor de las obreras, que acaban por preferirla a sus propias reinas, a las cuales abandonan y maltratan en provecho de la astuta aventurera, cuyas seducciones parecen irresistibles. Poco después empieza a poner la usurpadora; su especie, esencialmente parásita y que no trabaja nunca, se multiplica por sí sola y substituye a las demasiado hospitalarias y confiadas obreras, cuya raza se extingue. Así sobrevienen la pobreza, el hambre y la muerte, y desaparecen los parásitos, víctimas de un triunfo completo. ¿Se trata sólo de un acto pura e inexplicablemente

---

<sup>82</sup> Sin embargo, las entidades u ocasiones actuales no son sinónimos de las células orgánicas, sino que “son las cosas reales finales de que se compone el mundo”, y constituyen la primera de ocho categorías existenciales de la filosofía orgánica. Las entidades actuales devienen, y ese proceso constituye el mundo actual (véase Whitehead, 1956).



imbécil, propio del mundo de los insectos? ¿No se presentan entre nosotros aberraciones inexplicables también? ¿No es esto un ejemplo curioso y significativo del instinto, infalible en principio, que, en las razas civilizadas con exceso, lo mismo que en el hombre, padece equivocaciones mortales, porque intervienen la inteligencia, el sentimiento o la intriga? (Maeterlinck, 2014: 38).

A partir de este ejemplo, Magalí Mariano interpreta la presencia del personaje de Libertad Leblanc en el largometraje: “La Leblanc, el *ánima* del film de Acha también pareciera una reina de otra especie: blanca, rubia, en contraste con el morochaje aborigen que la venera. Su personaje emerge en tal sentido como una reina sustituta que preanuncia un final apocalíptico” (101).

Su primera aparición se da entre la secuencia de créditos al inicio de la película. Una serie de fundidos encadenados nos la muestra contra un fondo negro, vestida con un camisón y una capa, de celeste y blanco como una falsa virgen, una oximorónica María sensual. Mueve los brazos, estira su manto, se ondula. La acompaña el canto de las ranas y una misteriosa música electrónica. De acuerdo con Mariano, está en un no-lugar y en todos al mismo tiempo; es una “divinidad materna”, “evoca el *ánima*, la imagen arquetípica del eterno femenino que puebla el inconsciente colectivo de un pueblo, el mascarón de proa de sus impulsos emotivos más atávicos” (86).

Siempre de acuerdo con la descripción de Mariano, a lo largo del metraje Leblanc aparecerá en su “no-lugar” acompañando y apañando las inquietudes de los personajes: “junto al aborigen, aparece como india; junto al herrero, como soldadora; junto al obrero dionisiaco, en tetas prodigándole una música que lo incita a su despliegue vital. A todos les ofrenda sus dones” (idem).

Sabido es el interés que para Jorge Acha tuvo el “cine silvestre” de la dupla Armando Bó-Isabel Sarli. A priori, ‘la Coca’ hubiera parecido una opción más obvia que la ‘rival’ Libertad Leblanc para interpretar a esta madre arquitecta de las ruinas de la historia. Sin embargo, la morochez italiana de Sarli no causaría el efecto de “reina sustituta” de la rubia eslava.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Vichich es el apellido oficial de Leblanc.

¿Cómo es la institución de una nueva colonia de parte de una reina? ¿Qué alcance tiene la descripción de Maeterlinck en *Standard*? Observemos detenidamente un pasaje del libro: “La que acaso llegue a ser madre de un pueblo innumerable, se hunde en la tierra, y allí se arregla una cárcel estrecha. No dispone de más víveres que los que lleva consigo; es decir, en el buche social un poco de rocío meloso, su carne y sus músculos, sobre todo, los poderosos músculos de sus alas sacrificadas, que acaban por ser completamente absorbidos” (45). A la luz de este pasaje podemos reinterpretar el no-lugar en el que se encuentra Leblanc como un refugio subterráneo; su voluptuosidad coincide con las reservas de energía acumuladas en los tejidos de la hormiga.

Lo que sigue permite una lectura más simbólica de los sentidos que sostienen el relato achiano:

Por fin, se reparten en torno suyo unos cuantos huevecillos. A poco, de uno de ellos sale una larva, que teje su capullo; se añaden a los primeros otros huevecillos, de los cuales salen otras larvas. ¿Quién los alimenta? No puede ser nadie más que la madre, puesto que la celda está cerrada para todo, excepto para la humedad. Ya lleva enterrada cinco o seis meses, y no puede más; se ha convertido en un esqueleto. Entonces empieza la espantosa tragedia. A punto de morir de una muerte que aniquilaría de un solo golpe todo el porvenir en preparación, se resuelve la hormiga a comerse uno o dos de sus huevos, lo cual le da fuerzas para poner tres o cuatro, o se resigna a ronzar una de las larvas, y esto le permite, merced a las aportaciones imponderables, cuya composición nos es desconocida, criar y nutrir a otras dos, y así, de infanticidio en alumbramiento, y de alumbramiento en infanticidio, dando tres pasos hacia adelante y retrocediendo dos, pero aventajando siempre a la muerte, se desarrolla el fúnebre drama durante cerca de un año, hasta que se forman dos o tres obreritas débiles por haber sido mal alimentadas desde que estuvieron en el huevo, y ellas son las que perforan las paredes del *in pace*, o, mejor dicho, del *in dolore*, y salen al exterior en busca de los primeros víveres, para llevárselos a su madre (46).

¡Qué metáfora sobre el nacimiento de una nación, tópico, por otra parte, tan caro a la historia del cine! La matría destruye a alguno de sus hijos, se nutre de ellos para continuar la reproducción. Es una “espantosa tragedia”: los monumentos de la historia miran con horror antropomórfico el despliegue del espacio-tiempo. ¿Qué queda comido, enterrado, desaparecido, de los sujetos de la historia? ¿Qué crueles selectividades se encuentran detrás de la construcción de la nación?



Figura 14. Libertad Leblanc al comienzo de la película, en un lugar desprovisto de coordenadas espacio-temporales definidas. Viste de celeste y blanco: Matria, Virgen (pérfida, en tanto sus gestos y cuerpo voluptuosos erotizan) protectora.



Figura 15. Leblanc, ahora sobre el final de la película, rompe una pared de ladrillos y se muestra como Libertad obrera guiando al pueblo.

Standard nos ofrece su propio espacio subterráneo: no sólo la mónada oscura donde Leblanc parece dirigirlo y verlo todo —que más bien, entonces, podríamos catalogar de espacio superterráneo— sino uno de los niveles antes mencionados en los que se divide la ruina en construcción: el subsuelo. La escena es muy oscura, un contrapicado deja ver un enrejado por donde entra el sol. Corte. Vemos a los obreros apoyando ladrillos en un lugar apenas iluminado. Corte. Primerísimo primer plano de un niño. Corte. Un albañil acomoda un ladrillo. Sale. Otro aparece, toma un ladrillo y lo arroja fuera de campo. Corte. Primerísimo primer plano del niño, con la mano izquierda alzada junto al ojo. Corte. El obrero dionisiaco recibe ladrillos en la penumbra y los pasa a un compañero arrojándolos uno a la vez. Corte. El albañil laborioso hace lo propio. Corte. Plano pecho del benjamín, también pasa ladrillos. Corte. Plano general de dos niños en claroscuro. Corte. Resplandor

proveniente del enrejado superior. Corte. Los dos nenes se secretean algo y señalan hacia un lugar fuera de campo al que parten. La escena continúa en esta tesitura.

Por su gestualidad, es claro que los niños semejan dos querubines típicos de las estampas católicas y de la pintura del renacimiento y el barroco. Aún más, algunas escenas más tarde, en otra demostración de resonancia, la cámara se detendrá en el detalle de unos *putti* en una de las estampas de la Virgen propiedad del albañil religioso. ¿Qué hacen estos niños espiando y moviéndose aquí y allá en la oscuridad bajo tierra? Otro personaje efímero tenga tal vez la clave.

En esta escena, el benjamín pasa unos ladrillos que se encuentran en una montaña de escombros. Una vez que termina, la cámara realiza un breve paneo y se enfoca en los escombros. Llega a entreverse un cuerpo enterrado que empieza a moverse. La cámara lo fragmenta: un muslo, un rostro, un pie. Una mano, que sostiene un papel roto con el nombre PABLO escrito en rojo y azul. Finalmente, el enterrado se pone de pie, harapiento y gris. Corte. Una estrella plateada cae sobre una especie de lona. Fundido a negro. Plano pecho del enterrado, seguido de un paneo hacia la izquierda hasta que se visualiza un resplandor multicolor. Corte. El enterrado mira hacia varios lados. Se oyen sirenas. Corte. Resplandor multicolor. Corte. Montaña de escombros. El enterrado comienza a mover piedras. Corte. Plano pecho de perfil, empieza a cubrirse de cascotes. Corte. Continúa enterrándose de nuevo.

Magalí Mariano caracteriza a este personaje como “un desaparecido tapado por los escombros que emerge con dos nombres en sus manos y se vuelve a enterrar ante la sirena policial” (97) y señala que los dos nombres bien podrían corresponder a los niños que vagan en el subsuelo, a su modo también enterrados. Estos enterrados-desaparecidos-apropiados también han sido devorados por la matría, son parte del sustento nutritivo que ha permitido el crecimiento —monstruoso— de la nación.

Este proceso de ocultamiento también lo encontramos en el “*gitano* que falsifica y trafica ladrillos” (98). Un llanto de perro anticipa la escena.<sup>84</sup> Un travelling cámara en mano nos conduce por un pasillo hasta una habitación. Vemos a un hombre morocho, el torso desnudo, descalzo, sentado. Tiene un ladrillo negro en el piso entre sus manos. Hay un perro a su lado. Corte. Contraplano pecho del obrero religioso mirando. Suponemos así que

---

<sup>84</sup> Esto es característico del film: elementos sonoros adelantan lo que más tarde va a verse en imágenes.

el plano anterior fue una subjetiva de él. Corte. Primer plano del ‘gitano’ con la cabeza gacha. Corte. Primer plano de las cabezas de dos estatuas, una de ellas mira con sorpresa. Corte. El hombre pinta de blanco un ladrillo negro. Metáfora, entonces, del blanqueamiento de la historia, sostenida ésta en realidad sobre los cuerpos de negros, indios y mestizos. Tampoco es casual que sea un morocho el que lleve a cabo el proceso de ocultamiento, signo de la alienación negativa.

Al final de la escena de la ablución del benjamín comienza a sonar una canción tropical: “Muñequita, muñequita/Dónde vas tan apurada/Tan alegre, tan bonita/Con la cara tan pintada” que conecta con la siguiente escena: Libertad Leblanc ha emergido de su misterioso confinamiento, aparece vestida de blanco en el Spinetto, entre fierros y caños, con un rollo de papel en la mano (presumiblemente un plano). Se la ve mirando hacia todas partes. La banda sonora intercala algunas expresiones de impostada sensualidad: “¡Ay!”, “Mmmm”, “¡Ah!”. Finalmente, ingresa al obrador.

Un tubo fluorescente circular parpadea hasta encenderse. Por detrás, se vislumbra un plano pegado a la pared. Debajo, sobre un estante, figurillas de soldados y caballos. Corte. Leblanc se quita el sombrero y se acomoda el cabello, siempre sensual. Corte. Sigue una serie de planos en los que observa la maqueta del altar, junto a detalles de la misma. Mientras tanto, la radio difusa emite música tropical y anuncios de conciertos de El Quinteto Imperial, Los Alfiles y Ricky Maravilla. La escena siguiente deja lugar a ruidos de obra, lejanos. La cámara recorre detalles de una estampa de la Virgen de Luján. Primero su manto, luego el sol que asoma sobre el escudo nacional. Otro fundido encadenado nos permite contemplar el rostro y después la corona. Fundido a negro. Caleidoscopio, trigo, una escarapela entre el trigo. Fundido a negro.

En la escena contigua, los albañiles se separan y el benjamín se dirige al obrador. Lleva consigo un ladrillo blanco. Leblanc se alegra al verlo entrar. Se oyen sus exclamaciones: “¡Ah!”, “¡Oh!”. Mira admirada el ladrillo blanco. El joven lo deposita en el suelo y se acerca a la maqueta. La observa con cuidado y juega con los dedos a subir las escalinatas, anticipo metonímico de la escena final. Todo el tiempo se vislumbran figurillas e imágenes diversas: estatuillas ecuestres, una foto de Maradona, campesinos con sus animales, Artigas. Hasta que la arquitecta lo conduce hacia un rincón y comienza a tocarse el escote con la punta de los dedos, acalorada: “Je je... ¡uf!”.

Antes de proseguir, un corte nos deposita fuera del obrador. Una punta metálica roja surge sobre unos tubos como un glande excitado. El obrero dionisiaco, sentado en el suelo, admira un martillo neumático, hace gestos referidos a su tamaño y ‘lo masturba’ mientras se ríe pícaro y mira a alguien fuera de campo. La radio emite el relato de un partido de fútbol. Un corte nos la muestra. Después, fundido a negro y de vuelta al obrador.

Leblanc prosigue a avasallar sexualmente al albañil joven. Entre planos de figuritas y estatuillas, lo toca, lo roza, le quita la remera, le baja los pantaloncitos. Él se deja hacer, como si obedeciera un mandato o quizás un ritual, o por mero goce —aunque se lo nota abstraído, no es muy activo en el procedimiento; ¿inexperiencia?; ¿sometimiento?—. Ella le apoya sus pechos desnudos. Suspira. La imagen de un cóndor, de fondo se lee “etapas de demolición”. Fundido encadenado. Niño sonriente lleva en las manos una carabela. Fundido encadenado. Monjes miran y hablan con indios, algunos de los indios trabajan con palas. Detrás, un plano de obra. Fundido encadenado. San Martín en su caballo blanco. Detrás, un plano de obra. Fundido encadenado. Una estatuilla femenina sostiene una bandera. Fundido encadenado. Artigas. Detrás, un plano de obra. Fundido encadenado. Gaucho con guitarra. Siempre, detrás, un plano. Fundido encadenado. Un ferrocarril y un hombre a caballo con la bandera. Fundido encadenado. Perón sobre su caballo pinto. Fundido encadenado. Evita. Fundido encadenado. Flor de mburucuyá. Fundido encadenado. Un toro premiado. Fundido encadenado. Onganía. Fundido encadenado. Videla. Fundido encadenado. Un pájaro. Fundido encadenado. Gardel. Fundido encadenado. Libertad Leblanc de joven, cubriendo su desnudez entre los pastizales. Fundido a negro.

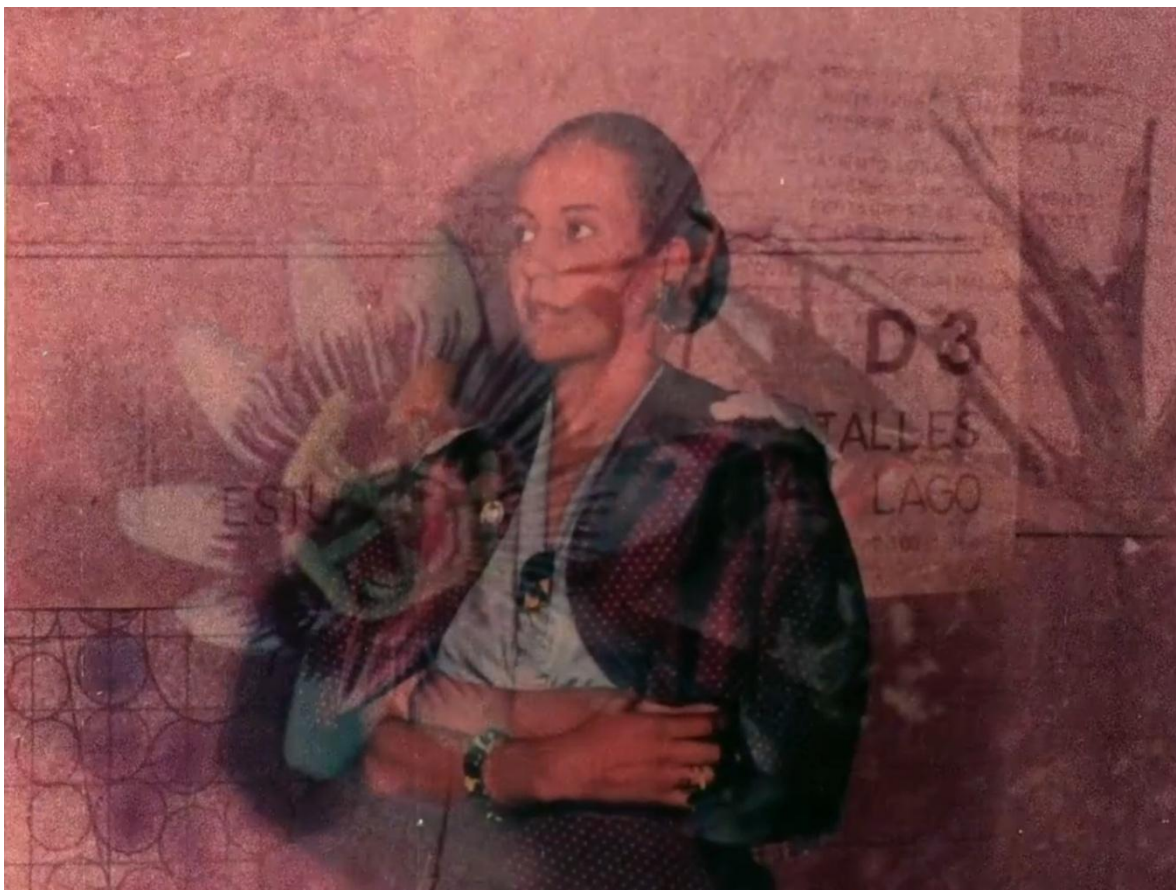


Figura 16. Encadenado entre una fotografía de Evita y el dibujo de una flor de mburucuyá, parte de la parafernalia de imágenes de la argentinidad que se suceden durante el encuentro carnal entre la arquitecta Leblanc y el obrero benjamín.

### **El llamado**

En su resumen de la película, Pablo Piedras (2017) considera que Acha nutre al fallido Altar de la Patria “de aquello de lo cual el mausoleo del mentor de las Tres A carecía: lo erótico y lo tanático, la reverberación de la cultura indígena, la bailanta populachera y el chamamé y, como corolario, el escenario de una civilización en ruinas” (39).

Jorge Sala (2017a), por su parte, piensa que “la presencia de Leblanc pone al descubierto el carácter clase B del intento de reivindicación de nuestros símbolos nacionales” (47) en la tentativa de llevar a término “un proyecto cuyo fracaso está anunciado antes de emprenderse, tal como lo muestra la bomba que hace estallar uno de los personajes destruyendo la maqueta del altar” (ídem).



Frente a las acciones de un Estado opresor encaminadas a disciplinar el conjunto erigiendo un símbolo que aglutine la multiplicidad de expresiones contrapuestas bajo una única voz de mando, los obreros —epítome del pueblo— responden con la expansión de sus movimientos cargados de erotismo. Las cumbias que se emiten por la radio puntúan el perfil popular de la revuelta de la barbarie batallando contra el impulso civilizatorio de aquel proyecto. Los cuerpos de los trabajadores, mostrados al igual que en su película anterior bajo el signo del goce, se imponen a las líneas rígidas de los planos y al estatismo de las esculturas que se insertan en la banda visual. Los saltos, los gestos masturbatorios y el impulso vital que ellos conllevan impiden que se cristalicen sus deseos en lo impertérito de una representación alegórica propiciada desde los órganos de poder (48).

La antepenúltima escena vuelve a depositarnos en el patio. Como de costumbre, Acha es inductivo: va del fragmento, de la parte, al todo. Inicia con detalles de vidrios, florecillas violetas, columnas, María y el Niño. El albañil religioso asciende por una escalera. Desde lo alto puede observar el drama. El obrero dionisiaco sale de una abertura en el suelo y se sienta. Saca un cuchillo y lo examina. Corte. Aparece, entre las columnas tubulares, el benjamín con su ladrillo blanco, la remera al hombro. Viene de su encuentro con la arquitecta. Corte. Cuatro bloques de tres ladrillos cada uno excepto el último, que es completado por el benjamín con su ladrillo. De repente, el obrero dionisiaco lo ataca con el cuchillo. El capataz y el obrero fuerte intentan detenerlo. El religioso observa inquieto. En el forcejeo, el cuchillo corta una mano. Gotas de sangre caen en el suelo. Contra el cielo azul flamea una bandera argentina. Todo el montaje es frenético: planos muy cortos, la cámara en movimiento muy cerca de los personajes. Sopla el viento. El religioso grita: “¡Tontos!”.<sup>85</sup> El herido es el capataz. El dionisiaco y el fuerte y laborioso se lo llevan. El benjamín corre alejándose de la cámara.

A continuación, Leblanc reaparece en su no-lugar. Un muro de ladrillos ocupa toda la pantalla. De inmediato, se derrumba: la mujer lo ha derribado de un empujón. Lleva un casco rojo y un vestido rosado. Con una de sus manos corre el vestido de modo que uno de

---

<sup>85</sup> O al menos eso parece. El registro de la voz no es directo y, pese a la claridad de los gritos, la pronunciación es adrede difusa. Las voces achianas son siempre fantasmáticas.

sus pechos queda al aire. Con la otra hace un gesto de apertura. Mariano indica que se trata de un “claro remedo a ‘La libertad guiando al pueblo’ de Delacroix” (2017: 86). El casco rojo sin dudas remite a Marianne, la personificación alegórica de Francia. Así, se resignifica el rol de la Leblanc como epítome de la Argentina, en toda su contradicción: una figura blanca, rubia, étnicamente opuesta al morochaje popular, pero que lo acompaña —no sin ironía— hacia su propia autodestrucción.

Al final, el obrero jovencito ha huido. Sube y baja escaleras entre columnas de un edificio de un blanco sucio monumental. Se detiene varias veces, mira a un lado y a otro, señala como buscando el rumbo. Lo contraponen planos de estatuas que también miran y señalan en distintas direcciones. Tras un breve plano de hormigas, el benjamín señala a cámara. Un fundido a negro lleva al fin.

Esta interpelación final al espectador no tiene la intención movilizante inmediata del cine militante pero echa una nueva luz sobre lo ocurrido con anterioridad. No estamos ante un relato meramente deconstructivo, que se regocije con cinismo en su propio señalamiento de las miserias y contradicciones que hacen al ‘ser nacional’. Como dijimos antes, el pueblo es cuestionado en su organicidad, pero en el gesto acusatorio/interpelatorio final hay un llamado a su creación, en sentido deleuziano, a su creación desde abajo, no desde la norma ‘blanca’ impuesta desde arriba, sino de una respuesta al llamado indígena del personaje de Palomino.

La idea es romper con el encierro del monumento ruinoso en que ha venido a convertirse la historia. Por eso, la huida final del albañil más joven es significativa: busca una salida y, en el proceso, apela al potencial pueblo que hay en los espectadores no sólo como *la* salida —el sujeto colectivo para el que todo es aún posible— sino también como los constructores de la necesaria historia desde abajo.



Figura 17. El obrero benjamín señala al espectador.



### ***Habeas Corpus: la profundidad de las aguas***

Permítaseme una metáfora. Pensemos al movimiento figural de la historia americana como un proceso de cristalización. La llegada del hombre blanco a estas tierras constituiría la siembra del germen. A partir de allí, el crecimiento del cristal-América, no desde un determinismo causal, que implicaría una división tajante entre condiciones de producción y resultado, sino en un prolongamiento agencial, medio del encuentro y prolongación de una incompatibilidad (nunca total) de origen que se configura en desgarro.

A partir de esta idea del cristal, de la idea de la figura, podemos notar una serie de reiteraciones espiráldicas de la historia. ¿Qué significa esto? Que no se repite lo mismo, sino que el germen común implica la permanencia de constantes que, en sus distintas encarnaciones, pueden diferir en ciertos rasgos —debido a un evolucionismo no teleológico—, pero que mantienen una raíz genética común. Claro está que el germen nunca actúa a partir de la nada, sólo posibilita un encuentro que, en el caso de la historia, es constructivo pero, muchas veces, y América es un ejemplo de ello, es al mismo tiempo destructivo.

Así, lo elemental del punto de partida, que es a su vez la continuidad de un movimiento, permanece sembrado en aquello que subsigue, lo que genera nuevas encarnaciones con un ‘aire de familia’. En este sentido, podemos abordar el largometraje *Habeas Corpus*, ópera prima de Jorge Acha, como la figuración de una continuidad, en la situación del detenido-desaparecido durante la última dictadura cívico-militar argentina, del despojamiento de la humanidad y del sometimiento del cuerpo —e intento de sometimiento del espíritu— de generaciones de ‘negros’, para aplicar y reapropiar un término que refiere a lo que en otra parte hemos llamado ‘morochaje’ y que suele abarcar a las mayorías sometidas históricamente por un ser-ideal eurocéntrico: los esclavos del África subsahariana como modelo, pero también los indígenas y los mestizos. Las clases populares, porque no hay que olvidar la racialización de las clases sociales característica de América.

Para clarificar: el reordenamiento figural propuesto nos hizo comenzar por el último film de Acha, *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, y su guion *Homo-Humus*, donde se narra el ‘descubrimiento científico’ de América. Hay ahí una primera relación con el

‘morochaje’: el indio yaruro da, se abre al conocimiento clasificatorio del científico europeo, y queda atrapado en las proyecciones simbólicas de éste. El sacerdote juega un papel secundario pero importante en su desprecio del indígena y explotación del mestizo. Continuamos con el guion *Blancos* que nos deposita en las postrimerías de la ‘conquista del desierto’ argentina: el indio es forzado a la retirada. De esta manera, en *Standard* la presencia del ‘morochaje’ o de la ‘negrada’ adquiere una connotación de clase en los cuerpos de los albañiles-arquetipos. La llamada ancestral andina a la sublevación será desoída.

En *Habeas Corpus* el asunto se complica: ya no hay referencias étnicas o de clase social claras. El actor que representa al detenido-desaparecido, Jorge Diez, es también el obrero religioso de *Standard* y Salcaghua, el líder de los yaruros y contrafigura de Humboldt en *Mburucuyá*. Si la película propone, a través del montaje, sumergirnos en los movimientos del imaginario y de la memoria del protagonista, quizás no sea desacertado considerar ese giro subjetivo en la política propia de la obra. Así, estaríamos ante una pieza *queer* jarmaniana que abordaría la persecución sufrida por el colectivo LGBTIQ en la dictadura. Pero, hay que recordar, el objetivo aquí es postular y analizar el despliegue de las relaciones de poder —étnicas, de clase, científicas, religiosas— en una lectura de los constituyentes de la americanidad, y de la argentinidad en ella, que propone ciertas obras de Jorge Acha.

La faceta *queer* de los trabajos de nuestro artista merecería un estudio aparte, que no podría ignorar los tres guiones incluidos en el segundo volumen de *Escritos póstumos*, *Amapola*, *Versus* y *Bocabajo*, los cuales no forman parte aquí de nuestro corpus central. Cuando uno investiga debe realizar todo tipo de recortes y focalizaciones, las aristas que ofrece un mismo tema o problema se multiplican a medida que se profundiza en la indagación. Por eso es que, en el caso de *Habeas Corpus*, el sedimento que servirá de base de sustentación a este análisis estará relacionado más bien con la continuidad del cuerpo ‘negro’ como cuerpo sometido y torturado en el del detenido-desaparecido. Por lo tanto, siguiendo a David Viñas, si la ‘conquista del desierto’ es la prolongación de la conquista de América, cuya faceta científica es expresada —problemáticamente— por las investigaciones de Humboldt, la experiencia totalitaria y represiva de la dictadura debe

leerse como una nueva prolongación de ese germen originario. Lo *queer* no estará ausente del análisis pero sin perder de vista el objetivo central.

### **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 (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” (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 naturcultural al solapar la producción del imaginario con el contexto material del detenido.

Por su parte, Magalí Mariano (2015) recuerda que en la ópera prima del director sólo 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”

(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 (1929), 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 encadenados 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 austriaco 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  $\psi$  de todo el sistema expresaría esto teniendo en ella al gato vivo y al gato muerto (con el perdón de la expresión) mezclados o desparramados en partes iguales (citado en Barad, 2007: 277).

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” (145): “Mientras no se probase que las víctimas estaban muertas —es decir, mientras sigan desaparecidas— estarían en un estado de superposición e indeterminación” (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” (160).

¿Qué potencias despliega entonces la repuesta en forma cinematográfica del ‘interior de la caja’, el sótano clandestino con su ‘jaguar’ torturado adentro? Hay dos observadores: el guardia y, en otro nivel, el espectador. El primero sólo 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 (2017)— sino el ingreso material de las aguas en el espacio de cautiverio —ya tendremos que, de la mano de Gaston Bachelard, atender a la significancia de este símbolo—.

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. Pero en el siglo XX habría que imaginar dos cuerpos muertos: “no sólo 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’” (154).

Volvemos al asunto clásico de la homogeneización de particularidades selectas. 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. Obsérvese el movimiento figural.

### **Doble de Cristo**

Una de las alegorías más importantes de la película es la que, sin ningún misterio — recordemos la didáctica barroca— 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 filmica 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. Trataremos el tema de las aguas más adelante, pero ya queda ‘sembrado’ en la estructura de la obra. 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 cotidianidad, de la mundanidad (calles, automóviles, edificios: movimiento), submundo de vejación y tortura (el calabozo: la *stasis*). Esto quedará más claro cuando Acha y su director de fotografía empleen un truco de cámara mediante el cual construyen 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” (ídem). 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.

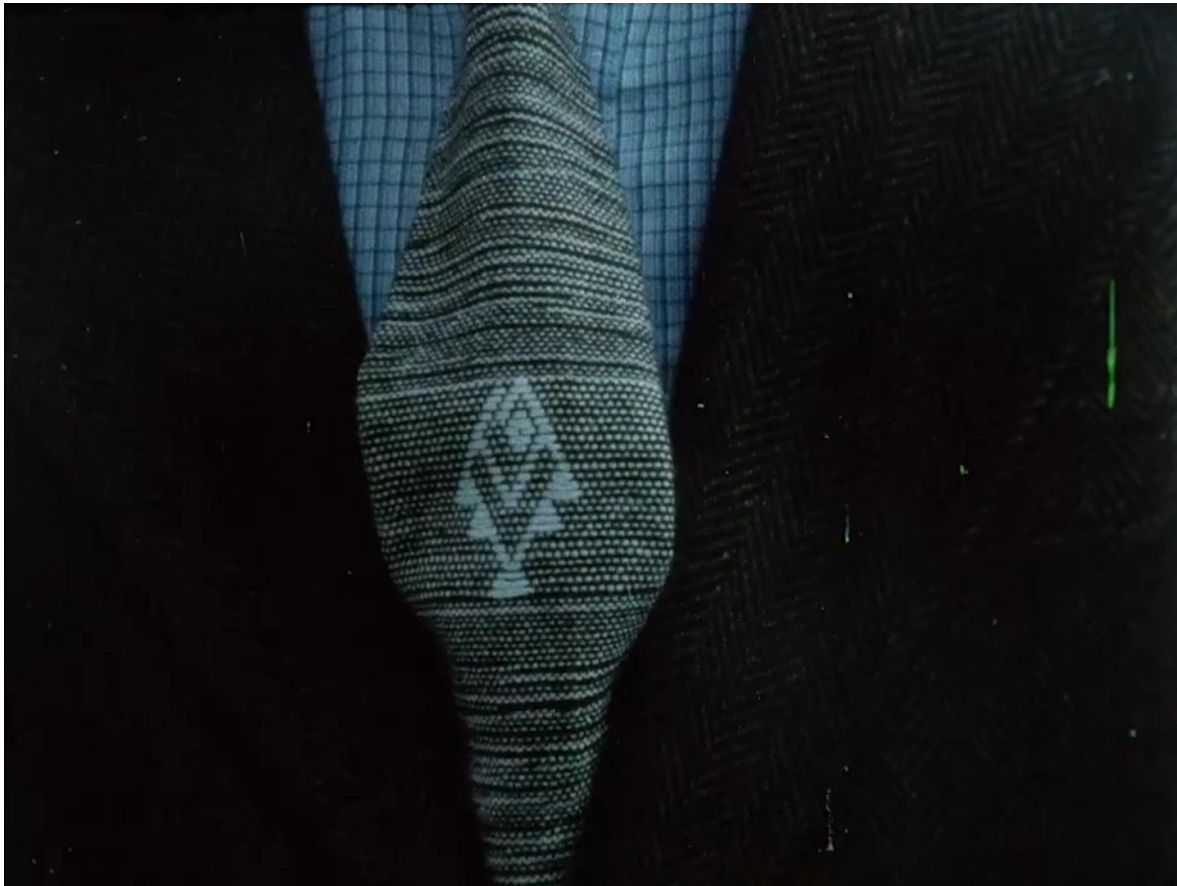


Figura 18. Un primer pez, en la corbata del represor.



Figura 19. Los pescados, en este caso, como alimento del represor.



Figura 20. Un pez en una pecera, una de las imágenes más recurrentes de la película.

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, sólo 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.

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 sólo 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.” 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 conjuro de la frase, Tzinacán lograba quebrar la angustia de la pesadilla sólo 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, de nuevo, 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 Humphress y estrenada en 1976, se narra la vida en el destierro de San

Sebastián. Jarman no sólo explora la figura del santo como ícono homosexual, sino que concibe la relación entre éste 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.

### **Cuerpos**

Lucas Martinelli (2017) 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” (72).



Figura 21. El detenido-desaparecido, modelo de mancebo o de ‘morocho’ latinoamericano.

A continuación, trae a colación las investigaciones del filósofo trans Paul Beatriz 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” (ídem); y concluye que “este tránsito también puede asociarse con la introducción de las políticas neoliberales en las culturas locales” (ídem). Por su parte, David Le Breton (2013) 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 la misma.

Pero *Habeas Corpus* devela otro nivel de perversión política: si ‘el modelo funciona sólo 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* (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 (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 helénico<sup>86</sup> 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” (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 homoerotismo de los cuerpos masculinos de diversos

---

<sup>86</sup> También podemos considerar que el cuerpo de Jorge Diez se asimila bien con el estereotipo del ‘morocho 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.

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 (1972) 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” (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 cuasi-metonímica 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” (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” (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” (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.

### **La imaginación de la materia**

De la mano de Juan Pablo Bertazza (2017) ya habíamos traído a colación una novela de Jack London editada en 1915, *El vagabundo de las estrellas*. Cuenta la historia de Darrell Standing, un ingeniero agrónomo que asesina a un hombre y es condenado a cadena perpetua en la cárcel de San Quintín. La historia está narrada en primera persona, Standing, ahora en el corredor de la muerte de la prisión de Folsom, recuerda y anota las experiencias que padeció en San Quintín, las palizas, el hambre, la sed y, principalmente, su larga estancia amarrado con una camisa de fuerza en una celda de castigo oscura y despojada de cualquier amenidad.

En esas circunstancias es que otro de los presos, Ed Morrell, le devela su secreto para sobrevivir los largos días de torturas: la “pequeña muerte”. Esta consiste en ir ‘apagando’ de a poco las diferentes partes del cuerpo para lograr la liberación — temporal— del espíritu, que éste se levante, se eleve y salga fuera de la celda y de la prisión, como un fantasma. Sin embargo, Standing logrará algo diferente que Morrell: en lugar de que su espíritu vague en el tiempo presente, se adentrará en sus vidas pasadas y vivirá aventuras encarnado en cuerpos pretéritos.

En sus reflexiones a partir de las experiencias extracorporales vividas, el narrador elabora toda una teoría filosófica de corte idealista y acerca del ‘peso de la historia’ cristalizado en cada ser:

Y volviendo a lo anterior, les decía que a la edad de tres, cuatro o cinco años, yo todavía no era yo. Simplemente estaba materializándome mientras tomaba forma en el molde de mi cuerpo, y todo el tiempo pasado, con su potencial indestructible, se forjaba en la mezcla de mi ser para determinar cuál sería la forma definitiva. No fue mi voz la que gritó en la noche por temor a cosas de sobra conocidas, pero que yo, en verdad, ni conocía ni podía conocer. Lo mismo sucedía con mis rabietas infantiles, con mis amores, con mis risas. Otras voces gritaban a través de mi voz, las voces de hombres y mujeres de otras épocas, de todos mis antepasados ocultos entre sombras. Y el gruñido de mi rabia se fundía con el de bestias más antiguas que las montañas; y los gritos histéricos de mi infancia, con todo el rojo de su ira, no desentonaban con los gritos bárbaros e ininteligibles de bestias pregeológicas anteriores a Adán (London, 2017: pos. 75).

Los viajes espirituales que ha emprendido le permiten afirmar —en un giro quizás influido por el puritanismo y el moralismo, y sin dudas moderno en tanto, explica Le Breton (2013) que abolir, borrar el cuerpo es la fantasía de la modernidad, nostalgia de una humanidad edénica que no le debía nada al cuerpo—<sup>87</sup> que “solo el espíritu es real. La carne es una ilusión de los sentidos, algo fantasmagórico, espectral” (London, 2017: pos. 2430). Curiosamente, su doctrina asocia forma con materia y no con un ideal que se le impondría a aquella. “¿La mente, el espíritu? Es lo único que permanece: la materia fluye, se cristaliza y fluye de nuevo, y jamás se repiten sus formas” (pos. 3126). Sostiene, finalmente, un binarismo kantiano: “Solo conocemos lo fenoménico, como un salvaje podría conocer una dínamo; pero se nos escapa lo nouménico, la naturaleza intrínseca de la vida misma” (pos. 1811). Ir más allá del cuerpo implicaría, entonces, exceder lo meramente fenoménico.

Es evidente por qué Bertazza ve una conexión entre esta novela y *Habeas Corpus*. En ambos casos tenemos a un preso torturado que logra ir más allá de su encierro, que logra ‘liberarse’ mediante el ejercicio de la memoria y la imaginación. Sin embargo, me atrevo a afirmar que hay una diferencia sustancial. Mientras que en *El vagabundo de las estrellas* el

---

<sup>87</sup> Pretensión que adquiere forma monstruosa con la desaparición forzada: aquí, cuerpo y persona recuperan unidad, el borramiento de uno implica el limbo de la otra.

protagonista efectivamente ‘escapa’ mentalmente de su encierro, lo que ocurre en la película de Acha es de otro orden.

Durante una escena en la celda, en el domingo, último día de la narración, las visiones de la playa irán ganando espacio. El relato radial anticipa la realización sublime que ocurrirá en la última secuencia:

Esta es la hora de la soledad y de la desolación, oh, hijos de los hombres, esposas, madres (se escuchan truenos), huérfanos, corazones destruidos que volvéis de los cementerios (truenos) secad vuestras lágrimas. Esta es también la hora de la victoria definitiva. El señor de la vida ha sido puesto en el sepulcro. Vuelve su madre (truenos), vuelve Magdalena, vuelve la otra María, vuelven sus amigos y discípulos. Lloran en silencio, pero esta es la hora en que la fe se hace esperanza. Al tercer día, al alba, los ángeles removerán la piedra y el Señor (truenos tornan ininteligibles las palabras del sacerdote). No fue descendiendo de la cruz sino **saliendo del sepulcro que se conquistó la victoria**. Oh Señor Jesús, nosotros te hemos acompañado en la Pasión, prométenos tú de acompañarnos también en la resurrección. Con el corazón en alto, hijos de los hombres, porque este cuerpo corruptible debe vestirse de incorruptibilidad y este cuerpo mortal debe vestirse de inmortalidad (Énfasis en negrita propio).

Los elementos comienzan a desatarse: la arena, el viento que la mueve, que metamorfosea los médanos. El muchacho sonríe. Los dos intentan piruetas en la playa. Los truenos de la banda sonora contrastan con el cielo azul de las visiones y anticipan la llegada del elemento fundamental en la obra achiana, el agua.

Pero, ¿saldrá del sepulcro el detenido-desaparecido? En la secuencia final, los dos amigos encuentran, en la orilla del mar, un frasco lleno de agua con un pez adentro. El montaje mecha las imágenes de la playa con detalles de las gotas de agua que rezuman en la celda. Se escucha lluvia y truenos. En un momento, el torturado echa la cabeza hacia atrás y recibe el agua en la cara. Cierra los ojos. Corte. Agua que chorrea del techo. Corte. Mar. Corte. Detalle del agua que cae en la celda. Corte. El detenido recibe el agua en el rostro. Corte. Agua se escurre por un desagüe. Corte. Primer plano del joven con el agua en



el rostro, parpadea y sonrío. Corte. Ahora lo vemos en el mar: libera el contenido del frasco. Corte. El agua ocupa todo el encuadre. Desde arriba, cae líquido y, con él, el pez. Corte. El muchacho vierte el contenido del frasco. Corte. Mar. Corte. El protagonista en la playa, recortado contra el cielo. Corte. El frasco tirado en la orilla, destapado, vacío. Corte. El rostro mojado del detenido en su celda, se pasa la mano por la frente y los ojos. Corte. Los amigos/amantes trotan hacia el mar. Corte. Luchan entre las olas. Corte. Pez cae al agua. Corte. Luchan entre las olas. Corte. Pez cae al agua. Corte. La dialéctica se repite, Acha nos quiere decir algo, su intención de comunicar es evidente.

Unos segundos después, un paneo hacia arriba en el pasillo del centro clandestino nos hace ver la lluvia que cae, tarkovskianamente, dentro del espacio cerrado. El montaje nos lleva de lo general a lo particular y viceversa: planos detalle de superficies húmedas se intercalan con los planos más abiertos del detenido en su celda. Éste sostiene un frasco con un pez vivo adentro. El guardia en la cocina, sorprendido, da vuelta la cabeza y sale. Plano de sus pies caminando por el pasillo inundado; se oyen gaviotas y olas. Corte a plano de los pies del protagonista caminando descalzo por la orilla del mar. Corte. Volvemos a los pies del represor. Un nuevo corte nos devuelve a la cocina, a un pequeño cartel pegado a la pared con los colores de la bandera argentina y la leyenda “Los argentinos somos derechos y humanos”. El agua cae por la pared y moja el sticker. Ahora, el guardia observa por la mirilla al interior de la celda: un plano general nos muestra al detenido mirando el frasco que sostiene en una de sus manos, de frente a la cámara, el foco amarillo sobre su cabeza. De los muslos hacia abajo resplandece el mar. Abre el frasco y vierte su contenido en las aguas. Corte. Pez cae en el agua. Ruido de lluvia y de goteo. Volvemos a la sobreimpresión, el protagonista en su celda medio hundido en el mar. Corte. Primer plano del muchacho, chorrea agua. Corte. Se apaga el foco, lo que produce un quiebre espacio-temporal definitivo. Ahora, un plano general de la playa, vemos el mar y el cielo oscurecido. Corte. Frasco destapado en la orilla. Corte. Mar, espuma. Corte. Gotas de agua sobre superficie oscura. Corte. Agua chorrea del techo del centro clandestino. Corte. Gotas de agua sobre superficie oscura. Corte. Se repite. Corte. Ventiluz enrejado que deja entrar luz azul. Corte. Gotas de agua sobre superficie oscura. Corte. Plano detalle de la punta del grifo de la cocina que gotea. Fundido a negro.

Podemos notar en este final que el ingreso del plano onírico-real del mar en el encierro no menos real del torturado, así como la liberación del pez conducen a la evaporación —metafóricamente hablando— de la presencia humana tanto en el locus de la playa como en el del sótano clandestino.

Es así que el procedimiento varía respecto de lo que ocurre en la novela de London. Aquí, en *Habeas Corpus*, el escape se produce no mediante el *egreso* espiritual del personaje, anclado en una bifurcación ontológica, sino por medio del *ingreso* material de una capa de realidad en otra. Así, escapa a todo binarismo del tipo sueño/vigilia, mente/cuerpo, idea/materia y, por extensión analítica, naturaleza/cultura, para desplegar una continuidad figural entre proyección simbólica y materialidad: la lluvia y el mar ingresan al espacio cerrado del centro clandestino urbano como retorno de la matriz, como purificación, pero también como demostración de las posibilidades espirituales en relación recíproca con las sujeciones corporales.

En abril de 1973, encerrado en la cárcel de Villa Devoto, Francisco ‘Paco’ Urondo tuvo una intuición en el mismo sentido, que expresó en el poema “La única verdad es la realidad”:

Del otro lado de la reja está la realidad, de  
este lado de la reja también está  
la realidad; la única irreal  
es la reja; la libertad es real aunque no se sabe bien  
si pertenece al mundo de los vivos, al  
mundo de los muertos, al mundo de las  
fantasías o al mundo de la vigilia, al de la explotación o  
de la producción.

Los sueños, sueños son; los recuerdos, aquel  
cuerpo, ese vaso de vino, el amor y  
las flaquezas del amor, por supuesto, forman  
parte de la realidad; un disparo en  
la noche, en la frente de estos hermanos, de estos hijos, aquellos

gritos irreales de dolor real de los torturados en  
el angelus eterno y siniestro en una brigada de policía  
cualquiera  
son parte de la memoria, no suponen necesariamente  
el presente, pero pertenecen a la realidad (...) (2014: 28)

El adentro y el afuera son reales, lo que no lo es es la separación, la discontinuidad entre ambos. La libertad aparece definida en un continuum topológico ambiguo, en parte en la vida, en parte en la muerte, en parte en la vigilia, en parte en el sueño. Asimismo, los recuerdos son clasificados como parte de la realidad, aunque yazcan en el pasado —que siempre se reactualiza y extiende hacia el más allá—. Tenemos, en conclusión, un despliegue comunicológico que comparten tanto el poema de Urondo como la película de Acha, que se refuerza aún más con las referencias que el escritor santafesino hace de los “gritos irreales de dolor real de los torturados” y del “angelus eterno”, devoción católica sobre la Anunciación y la Encarnación del Verbo.



Figura 22. Los *lottatori*, amantes, amigos, se entreveran en el mar.



Figura 23. El pez 'cae' en la pecera, en el encierro.



Figura 24. Breve plano de ambigüedad sugestiva. ¿Es un dibujo? ¿Una de las fotografías de la revista de fisiculturismo? ¿Es una pose típica del deporte o el encuadre en las manos sugiere algo más?

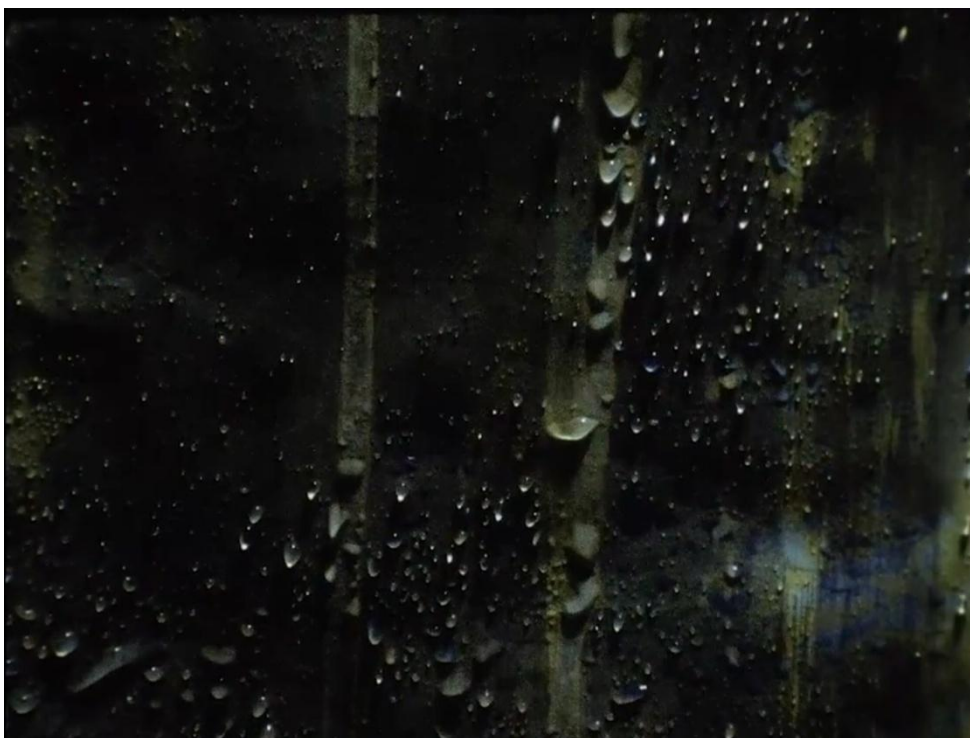


Figura 25. El agua rezuma de las paredes de la celda.



Figura 26. El detenido recibe el agua que se filtra. Mira a cámara con ojos invisibles, borrados por la sombra.



Figura 27. El pez en el frasco será liberado.



Figura 28. El torturador camina por el pasillo inundado. Se dirige a la celda del detenido.



Figura 29. Emparejamiento gráfico con el plano anterior. Ahora son las piernas del detenido que caminan libres en la playa.



Figura 30. Acha no teme subrayar sus intenciones comunicativas.



Figura 31. Las aguas han ingresado a la celda (efecto especial logrado mediante una truca de cámara por el DF José Luis Celeiro Rodríguez).

Si algo resalta de la secuencia final antes descrita, así como también de la totalidad de la obra achiana, es la importancia de las aguas. Lucas Martinelli (2017) considera que

en *Habeas Corpus* el agua, signo que en la obra de Acha se abre al infinito, se vincula con lo onírico y la lenta filtración de la corrosión del deseo. El goteo constante en un ritmo de mantra despega la subjetividad de sus lazos con la realidad para ingresar al registro del sueño. El agua del mar y la lluvia —en un plano que las sobreimprime sobre la figura del mancebo— es la que posibilita en el final el escape simbólico, en un desborde del cuerpo y el deseo que se convierte en agua (74-75).

No podemos compartir aquí la idea de que el goteo que se oye de forma casi permanente “despega la subjetividad de sus lazos con la realidad para ingresar al registro



del sueño”. Como hemos visto, el adentro y el afuera —de la celda, del propio cuerpo— conforman un continuum por completo real; el “registro del sueño” es tan real como el de la vigilia, aún más si lo vemos como *ensueño*, cuyas imágenes constituirían proyecciones de una vigilia intersticial respecto del sueño puro.

Fue una de las grandes influencias de Borges, el metafísico Macedonio Fernández (1928), quien especuló acerca de la indistinción entre sueño y vigilia:

Pero ante todo declárese que si se reconoce la evidencia de que las imágenes de un ensueño tienen nitidez y vivacidad igual a las de vivir, si además tienen relaciones del tipo espacial, de sucesión temporal y duración iguales, y luego que provocan estados emocionales (y fisiológicos...); si se nota además, que los estados de la vigilia son, en su mayor porción, más débiles y menos emocionantes que los del ensueño (...) y, en fin, que las emociones y aun actitudes del ensueño se perciben en sus efectos en la vigilia (si bien no así las imágenes...), toda la gravedad de una diferencia como la que suponemos entre realidad y ensueño desaparece. Mejor dicho, basta la igual vivacidad de las imágenes y emociones del ensueño frente a las de la realidad para que nuestra vida pudiera, sin ceder en importancia y seriedad, ser toda hecha de ensueño (49-50).

El recorrido del agua, entonces, funciona como vaso comunicante entre universos que, en una mirada dualista, encarnarían entes separados ontológicamente. Un atisbo de esta comunicología física aparece en el párrafo final de la exposición de Martinelli:

En su libro *El erotismo*, Georges Bataille explica que el movimiento del eros en los seres discontinuos —los que se reproducen sexualmente—, se expresa como intento de destrucción de la heterogeneidad de los mismos. En la violencia y la muerte, el impulso de división del individuo lo vuelven hacia la totalidad para hacerlo retornar a un estado de fusión primitivo. La sexualidad existe como un anhelo de fusión y continuidad entre los seres. En este sentido, los cuerpos de *Habeas corpus* terminan su tránsito en un retorno al flujo primitivo. El espacio imaginario de la playa se fusiona con el espacio concreto de la cárcel. La sudoración del cuerpo del muchacho

y la lluvia se convierten en un mar infinito, el mismo que se ve en el inicio. Aparece así una homologación de las figuras del mar y el efebo, que desencadenadas por las pasiones y la fantasía, se fusionan en flujos incontenibles. El agua inunda la imagen como metáfora del homoerotismo liberado de las cadenas del encierro, para emancipar al mancebo de su opresión. Al volverse animales del fondo marino realizan un pasaje del binarismo determinado por los roles opuestos de los personajes centrales hacia una unión sobre un estado onírico de elevación y gracia. En su anhelo de libertad, la piel del mancebo se cubre de agua y en el transcurso de la película se transforma en un cuerpo animal. Un pez que sale de un frasco para ser liberado en el mar. El agua es ese líquido táctil y devenido erótico que desprende el joven efebo en su sueño animal. Quien no resiste la belleza y la potencia de ese cuerpo en su húmedo proceso de liberación, se ahoga (2017: 80-81).

En la película se ofrecen dos tipos de aguas a la consideración: el agua de la lluvia (dulce) y el agua del océano (salada). Ya señalamos que el mar es uno de los motivos principales en Acha. Su origen miramarense, en la costa atlántica de la provincia de Buenos Aires, marca una fijación temprana: el mar es el terruño —oxímoron mediante—, la matriz, punto de partida y punto de llegada. En el medio, la anábasis, la excursión tierra adentro, a la América profunda, que permite el mestizaje: al clasicismo grecolatino se le añade la fascinación por la cultura andina y selvática. Gustavo Bernstein llamó *Thálassa* al documental sobre Acha, como la divinidad griega encarnada en el Mar Mediterráneo. “¡*Thálassa!* ¡*Thálassa!*”, señala el discípulo, gritaron, conmovidos, los sobrevivientes de La Expedición de los Diez Mil narrada por Jenofonte, cuando volvieron a avistar el mar luego de muchas penurias.

En una mitología autóctona, el Atlántico queda ligado al Conquistador, a ese más allá desde el que arribó la ira y la codicia de los falsos dioses. También es el mar que depositó en las playas bonaerenses los cadáveres de las víctimas de los vuelos de la muerte. Que el detenido-desaparecido de *Habeas Corpus* regrese en resplandores a esa zona y que, finalmente, la haga ingresar en su confinamiento subterráneo y ciudadano equivale a una resurrección.

Pero donde el Atlántico aparece como más allá primordial y, sin embargo, también como abismo terrible del llegar —vivo o muerto—, como límite —siempre la playa, la orilla, la costa—; el Pacífico, sobre la otra cara de América, será, en las pinturas del autor, la potencia abierta del partir a la aventura, potencia en la estela de Thor Heyerdahl y la Kon-Tiki, es decir, la Viracocha, la potencia andina de salida hacia la Polinesia. He allí los cuadros en las Islas Galápagos y en el Archipiélago Juan Fernández, abstracciones de un árbol, de un conjunto de helechos entre las rocas, de un grupo de vacas pastando, acuarelas donde predominan los fondos blancos y grises claros, muy claros, y las manchas amarillentas y verdosas, muy lavadas. Cuando aparece el mar, lo hace también abstraído, blanco como casquete polar, superficie lisa sin límites aparentes.



Figura 32. Árbol en Isla Galápagos, Ecuador. Acuarela de Jorge Acha.

El agua, entre el fuego de la tortura y la tierra en la que se enraíza el estar. Dice Bachelard (1978) que “el agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de sus sustancia se derrumba (...) la pena del agua es infinita” (15).

Tanto en la visión del filósofo francés como en la del director argentino, el mundo material posee agencia; los objetos inanimados, como los animados, *experimentan*. Así, “parecería que en la propia naturaleza hay *fuerzas de visión* activas. Entre la *naturaleza contemplada* y la *naturaleza contemplativa* las relaciones son estrechas y recíprocas. La *naturaleza imaginaria* realiza la unidad de la *natura naturans* y de la *natura naturata*. Cuando un poeta vive su sueño y sus creaciones poéticas, realiza esta unidad natural” (Bachelard, 1978: 50). Pero no sólo, nos sugiere la obra achiana, las fuerzas activas de la naturaleza son de visión. Hay una tactilidad bressoniana: el agua se escurre por la superficie de las paredes, las gotas chocan contra y se deslizan por la piel desnuda, confundándose con el sudor —confluencia del agua dulce y del agua salada—. Este pampsiquismo — donde *psique* debe remitir a lo que los anglosajones denominan *mind* y que, apropiadamente, suele traducirse al español como *mente* y también como *espíritu*— acerca a Acha a los animismos indígenas: lo hemos visto con las miradas animales en análisis previos; aquí es el agua la que es desarrollada como parte activa en la experiencia. Sin embargo, prefiero aquí el término ‘pampsiquismo’ porque, como dice Gaston Bachelard, con englobar “todas esas formas poéticas bajo el nombre de animismo no está todo dicho. Hay que tomar en cuenta, en efecto, que se trata de un animismo que verdaderamente anima, de un animismo detallado, lleno de fineza, que encuentra con seguridad en el mundo inanimado todos los matices de una vida sensible y voluntaria, que lee en la naturaleza como en una móvil fisonomía humana” (275).

Bachelard continúa su exposición con el recuerdo de que “el agua evoca en primer lugar la desnudez *natural*, la desnudez que puede guardar una inocencia. En el reino de la imaginación, los seres verdaderamente desnudos, cuyas líneas carecen de vello, salen siempre de un océano. El ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa: es una *imagen* antes de ser un *ser*, es deseo antes de ser una imagen” (59). Es interesante leer *Habeas Corpus* a la luz de este pasaje: el torturado surge a su modo del mar, como el

autor proviene de la costa; su liberación es acuática, su ser retrotrae al deseo de comunión con el otro representado por los juegos en la playa. El pasado y su despliegue histórico en el presente deben buscarse en lo profundo de ese mar. “¿Podríamos acaso describir el pasado sin recurrir a imágenes de la profundidad? ¿Y podríamos tener una imagen de la *profundidad plena* sin haber meditado antes al borde de un agua profunda? El pasado de nuestra alma es un agua profunda” (86).

Pero no es sólo el elemento matriz, genético, thalásico de las aguas el que puede desprenderse de un análisis de *Habeas Corpus*. La asociación con la muerte es clara, ya había sido sugerida en la referencia a los ‘vuelos de la muerte’. El agua, nos dirá Bachelard, es también un elemento melancólico, asociado a la muerte, el suicidio y el naufragio; “para Heráclito, la muerte era el agua misma” (91), lo que tiene sentido en un filósofo de las llamas. Son las almas de los antepasados las que yacen en las aguas. Las aguas reciben a los muertos y los vuelven a parir, diría Jung, aunque en la historia argentina esa parición literal dé a luz hijos otra vez muertos.

Así, el agua marina revierte su significación maternal y se devela inhumana, “falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres” (230). *Habeas Corpus* se debate en esta ambigüedad de las aguas oceánicas, a un mismo tiempo caldo de cultivo y *topos* del hundimiento.

Es ahí que notamos el agua dulce, en este caso, el agua de la lluvia. “El consuelo de una psiquis dolorosa, de una psiquis enloquecida, de una psiquis vaciada encontrará ayuda en la frescura de un arroyo o de un río” (290-291), o en las gotas que caen del cielo, agrego aquí. “Pero será necesario que esta frescura sea *hablada*. Será necesario que el ser desdichado hable con la corriente” (idem). “Ni una arena soñada puede matarte, ni hay sueños que estén dentro de sueños”, le dice, por última vez, con claridad inédita, el detenido, al agua que chorrea por las paredes y por su rostro.

Concluye Bachelard: “El conquistador y el poeta quieren uno y otro poner la marca de su poderío sobre el universo: ambos toman en su mano la marca y ponen su hierro al rojo sobre el universo dominado. Lo que nos resulta insensato en la historia, en el pasado, es ahora en un eterno presente, una verdad profunda de la libre imaginación” (275).

El conquistador y el poeta posan sus manos, firmes, distintamente violentas, sobre los sujetos ‘oscuros’ de la historia. El movimiento figural achiano está casi completo; el

juego de dobles opuestos nos llevó de un primer conquistador-científico y su contraparte aborígen a un segundo conquistador-militar-hombre de letras y una nueva contraparte aborígen. En ambos casos, como sombras, el esclavo negro complementaba la presencia del indio. La tercera estación vio enfrentarse a la patria blanca, voluptuosa e idealizada con el sustrato físico ‘morocho’ de la Nación. En la cuarta estación, las vejaciones relatadas en los textos de la colonia y en la literatura de frontera reaparecen bajo la forma del binomio torturador-torturado en un contexto de dictadura cívico-militar. El fantasma de la Iglesia Católica Romana surca todas estas figuraciones.

Aún quedará un paso más, donde blancura, ciencia y religión encarnarán en un cuerpo femenino; y donde negritud, suciedad e irrisión del cristianismo lo harán en un cuerpo masculino, un cuerpo indígena. Se desplegará a continuación un duelo de atracción entre opuestos, que finalizará en una comunión violenta que será una restitución pre-americana.

## ***San Michelín: entrelazamiento desigual de cosmovisiones***

### **Inmigración**

Al momento de morir, Acha se preparaba para el rodaje de *San Michelín*. Gustavo Bernstein (2012) considera que este guion reúne las principales inquietudes de la obra del autor enfocada en la institución de América, los problemas de la identidad, y la relación entre las culturas originarias y las conquistadoras.

¿Cuál es el trasfondo que ayuda a entender el conflicto esbozado en *San Michelín*? En *Los Otros: un análisis de la inmigración desde países limítrofes en la película Bolivia de Adrián Caetano* (2013), junto a Juan Manuel Lara nos propusimos desarrollar las construcciones históricas acerca de la inmigración en la Argentina. Concluimos que el traslado paulatino de migrantes limítrofes de las zonas de frontera a las grandes metrópolis, consolidado en las décadas del 80 y del 90 del siglo XX, llevó a que en esa época tanto los discursos estatales como mediáticos hablaran de ‘ola’ inmigratoria y contribuyeran a la generación de una suerte de psicosis no desprovista de elementos racistas.

El fuerte componente mestizo e indígena de estos inmigrantes ahora visibilizados se daba de bruces con el tradicional discurso legitimador de la inmigración en el país, aquél acuñado en el siglo XIX y que, mediante políticas públicas activas, buscó atraer contingentes del norte de Europa para poblar el territorio e inocular civilización y cultura del trabajo en la pampa bárbara y ociosa. Pero incluso el traslado de miles de ‘cabecitas negras’ del interior del país hacia las áreas metropolitanas para trabajar en las crecientes industrias contó, en el siglo XX, gracias al peronismo, con un relato legitimador desde el Estado.<sup>88</sup>

La visibilización de la inmigración limítrofe (y del Perú) consolidada en los 80 y 90 del siglo XX no se debió, a diferencia de lo establecido por los discursos oficial y mediático, a una ‘oleada’, es decir, a un incremento exponencial en la cantidad de extranjeros sobre el total de la población del país.

---

<sup>88</sup> Claro está que, tanto la masiva llegada de europeos a fines del siglo XIX, principios del XX, como la del ‘morochoje’ del interior profundo a las ciudades del litoral encontró resistencias. Respecto del los europeos, vale decir que, en primer lugar, no arribaron los anglosajones y germánicos esperados, sino gente del sur — italianos y españoles, mayormente, considerados atrasados respecto de los del norte industrializado— y en tal cantidad —y con tales ideas políticas (anarquismo, socialismo, etc.)— que las élites tradicionalistas temieron por la estabilidad de la ‘identidad nacional’.

Si se sigue la periodización propuesta por Alberto Zalles Cueto para la inmigración boliviana, en el siglo XIX, los migrantes se trasladaban de manera estacional a las zonas agrícolas de frontera en el norte del país para trabajar en las cosechas. En la primera mitad del siglo XX se incrementó la radicación definitiva de estos trabajadores agrícolas. Recién a partir de la década del 70 se produjo el desplazamiento al sur, con el Gran Buenos Aires como principal destino. Finalmente, desde mediados de los 80, con la creación de instituciones y organizaciones sociales de inmigrantes, se consolida o entra en su apogeo el proceso de visibilización, y se crea, como se verá más adelante, la falsa idea de una nueva ‘oleada’ inmigratoria (Lara y Duarte, 2013: 104).

Y aún más:

Las estadísticas en materia de migraciones, si bien nunca son completamente exactas, sobre todo por la dificultad de dar cuenta de la población extranjera viviendo en condiciones de ilegalidad, aportan de todos modos datos reveladores para entender por qué es tan importante enfatizar en los procesos de visibilización de la inmigración limítrofe en los 90, en contraposición con la idea de ‘oleada’ sostenida aún desde el Estado en aquel entonces. Así también podrán explicarse los discursos políticos e institucionales que estigmatizaron al tipo de inmigración que aquí nos compete. En el documento “Origen de la población nativa y no nativa según censos nacionales”, el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) establece que entre 1914 y 1991, el número de extranjeros limítrofes respecto al total de la población se encontró siempre entre un dos y un tres por ciento. A su vez, sobre la base de los dos censos nacionales que enmarcan la década neoliberal (1991 y 2001), Alejandro Grimson demuestra que el número de inmigrantes limítrofes durante esa era sólo se incrementó un 0,2 por ciento, de 2,6 a 2,8 (104-105).

Me permito traer a colación estos resultados de una investigación previa para ayudar a comprender la significancia de la presencia de un inmigrante indígena boliviano en el



corazón del barrio de La Boca en la década del 90, como lo plantea *San Michelín*. Su sola fisicidad constituye un elemento de perturbación en un entorno paranoico. Porque la inmigración limítrofe no encuentra, en esta etapa, validación estatal de parte del discurso neoliberal, como sí había ocurrido respecto de la fomentada inmigración europea y de la inmigración desde el interior hispánico y mestizo a la ficción europea de las grandes ciudades del litoral.

El movimiento se invierte y ya no es el conquistador el que se interna en la profundidad pre-americana sino que, como sugería *Standard*, es ese estrato de pre-americanidad el que brota en la gran metrópolis de la mano del mestizo cultural, del indígena atravesado y perturbado por el residuo simbólico de la cosmovisión europea.

En “Estética del sueño” hemos atendido a la presencia fantasmática de la ciudad de Tihuanaku<sup>89</sup> en el guion, en tanto lugar de origen ancestral de Amarillo Apaza y doble opuesta de (y superpuesta a) la ciudad de Buenos Aires.

Cuando Evo Morales asumió la presidencia de Bolivia, en el año 2006, realizó una asunción simbólica en las ruinas de la antigua civilización de Tiahuanaco; estaba haciendo una operación histórica. Casi doscientos años antes, Juan José Castelli, junto a su secretario Bernardo de Monteagudo, habían realizado ese movimiento: nuestra revolución nos liga otra vez a las civilizaciones imaginarias. Cuando Castelli marchaba victorioso al mando del Ejército del Norte decidió festejar el primer año de revolución en Tiahuanaco; declaró la libertad del indio porque, como les comunicaba, su “principal objetivo es liberaros de su opresión”; los indios siempre habían “sido mirados como esclavos y tratados con el mayor ultraje, sin más derecho que la fuerza, ni más crimen que habitar en su propia patria” (Dubin, 2016: 25-26).

Y continúa el autor:

---

<sup>89</sup> Utilizo la grafía empleada por Acha en el clímax de *San Michelín*. Previamente, aparece también como “Tiahuanacu” (2012: 260). En castellano, la versión más frecuente del nombre de la ciudad es Tiahuanaco.

La Revolución de Mayo, Castelli y Monteagudo, el 17 de Octubre, las milongas, los genocidios, Bartolomé Hidalgo y los letristas de cumbia villera son una misma historia (aunque sea entrelazada, confusa, interrumpida). Querer entenderlos en su inmediatez es como sopesar el río a vasos de agua. Cuidémonos de los que hacen de las historias de los pueblos problemas de sabios; de la pobreza un recorrido turístico; y de la violencia números de un pizarrón (26).

No es difícil añadir las películas y guiones de Acha a la enumeración de Dubin. Aún más: lo que hace el ensayista platense es expresar un movimiento figural que atiende a las imbricaciones entre acontecimientos políticos y expresiones artísticas.

Si “los indios, los criollos y los negros fueron el cuerpo de América” y “Occidente fue un discurso, una usurpación” (51), en el ser imaginario Amarillo Apaza se conjuga la tensión cuerpo-discurso donde el primero performa irrisoriamente al segundo. Y esa irrisión tiene su explicación en la cualidad delincencial atribuida al indio en la ciudad. “Cuando salíamos a tomar algo al centro, no era raro terminar contra una pared siendo requisados: documentos, dónde vivís, qué hacés por acá. No se puede tener cara de indio en Argentina y circular por el centro de las ciudades. A menos que uno hurgue la basura; eso lo permite aún la beneficencia blanca” (99).

Amarillo hace suyo el estigma y encarna el delito, la perfidia, la deshonestidad: tira miguelitos en la calle para que los autos revienten sus neumáticos y así tener más trabajo en la gomería; se hace el Jesucristo milagrero y, como salido de un evangelio apócrifo, mantiene relaciones con una prostituta. Porque no hay que olvidar que a la celebración del 25 de mayo de Castelli y Monteagudo, que es también una celebración de la emancipación indígena, le seguirá, 68 años después, su doble opuesta: “1879 en Choele Choel, Roca festeja la muerte de razas abyectas” (84). Se trata, entonces, de hacer propia la abyección, de volverla contra el conquistador, de traer el vaho hediento del altiplano al corazón de la europeidad en América.

Dubin señala que “ya no hay indios, se dice, en las grandes ciudades latinoamericanas. El indio es un pasado remoto perdido en la vasija de un museo o la riqueza de un ecosistema en vías de extinción (junto a tapires y yagaretés)” (114). De allí

la importancia de la actualización achiana; la reintroducción o, más bien, *la revisibilización de la visibilización* del indígena en la gran ciudad en el contexto del relato neoliberal.

### **Ciclicidad**

La dialéctica propuesta por *San Michelín* es de raíz fuertemente andina, concluirá en una suerte de mandala, una conjuración del cosmos que instituirá la circularidad del calendario (retorno de la civilización perdida por medio del sacrificio ritual de una ‘virgen’). No hablamos de creación, entonces, sino de conjuración del mundo, sometimiento al orden del calendario, círculo mágico. Restitución de la cosmovisión temporal pre-americana.

El sistema de dobles opuestos es característico de la cultura andina. Rodolfo Kusch (2007) considera que la cultura occidental se diferencia de la indígena americana en que suprime, de todos los opuestos, el lado malo. El indio, en cambio, consideraba a Cristo y al diablo como hermanos, equilibrando la tensión. En él, el ser alguien es el hijo del estar aquí, es transitorio, no inmutable y eterno. Estas consideraciones permiten poner en perspectiva las acciones de Apaza, comprender que su ‘Cristo diabólico’ es producto de un mestizaje cultural desigual, en tensión.

Tenemos así una serie de oposiciones que articulan la obra: blanco/negro, Cristo/diablo, virgen/prostituta, pulcritud/suciedad, orden/desorden, cristianismo/viracochaísmo, dinamismo europeo/estatismo indígena.

Tomemos un fragmento de la escena inicial (recordemos que *San Michelín* no se encuentra dividido formalmente en capítulos o escenas, no obstante esa división puede efectuarse en análisis). Ésta se inicia con una “línea de sol y sombra” que va recorriendo el departamento de la antropóloga Angélica Rey, y que ilumina, en un plano secuencia, una serie de detalles que, de a poco, permite al lector hacerse una idea de la vida de la protagonista. Al mismo tiempo, una paloma negra, sucia, hace de mácula entre la blancura luminosa: una enviada de Michelín que se ha filtrado como perturbación y como signo anticipatorio en la morada de Angélica.

El sol pasa sobre el fax justo en el instante en que se recibe un mensaje.

*Máquina de fax.*

Lentamente las hojas de fax dejan ver imágenes monocromáticas: fotos.

*Aleteos desesperados. La paloma espantada vuela sin poder pasar por el vidrio.*

Las fotos que genera el aparato son contrastadas y ordenadas una detrás de otra como una película cinematográfica aumentada y lenta que cuelga buscando un carrete inexistente: el lugar es un desierto.

*Aleteos desesperados de la paloma queriendo escapar a través de un vidrio que no comprende.*

*Autos y cánticos futboleros.*

Y en el desierto hay esqueletos de personas. Seis o siete personas. Son esqueletos viejos y acomodados para ser fotografiados. En algunos se distinguen trapos pegoteados que se resisten a perder los diseños incaicos. Los que mejor se ven, tienen los huesos **blancos, muy blancos, y los pelos oscuros muy largos**. Las fotos transmitidas son varias: planos generales del desierto, las blancas momias, y dos o tres primeros planos de calaveras con **pelos pegoteados** con arena.

*Autos y cánticos afuera. De la paloma,  
nada.*

Después de ver varias fotos ya sabemos que es un cementerio indígena. Hay varios huacos a los costados de los muertos pero nada es tan blanco como los esqueletos en la arena. El fax no se detiene. Y la línea de luz y sombra tampoco. Pasa sobre unas esculturas americanas, sobre unas láminas que representan códices mayas y aztecas, sobre una botella de agua mineral abandonada sobre una mesa, pasa sobre un retrato en el que Angélica abraza a un niño de unos ocho años y sobre otro donde la mujer posa rodeada de personajes de pipas, anteojos y barbas intelectuales.

*Autos afuera.*

La línea oblicua que divide sol y sombra llega subiendo hasta la cerradura de una puerta.

*Se coloca una llave.*

Y sigue subiendo hasta una segunda cerradura.

*Se coloca otra llave.*

Cuando la puerta se abre, el sol da de lleno en el rostro de una mujer de unos treinta y cinco años, **blanca, muy blanca**; de ojos claros como el cielo gris del invierno y **pelo largo desordenado y**

**algo pegoteado** por el calor, cosa que lo hace ver más oscuro que su color castaño original.

Es Angélica Rey, no hay duda. Y trae un periódico en su mano.

*Autos y cánticos de procesiones que van al fútbol.*

Angélica está vestida de colores claros y con prendas livianas. Pollera algo larga con terminaciones de puntillas artesanales (podríamos decir que son brasileñas del norte, de Recife) y alpargatas de yute bordadas con florecitas blancas. No tan blancas como la piel de Angélica, que destella al sol dentro de su departamento **como las momias en el campo de arena.**

*La paloma vuelve a chocar contra la ventana.*

La serenidad de *madonna* que tiene Angélica en su rostro se convierte en la máscara dolorosa y miedosa de otra mujer al ver la paloma.

ANGÉLICA: **¡Dios!**

(Acha, 2012: 241-243, énfasis en negrita mío)

El emparejamiento cromático y capilar no deja lugar a dudas: hay un vínculo entre esa mujer que entra por la puerta y las momias del sitio arqueológico. Un poco después, el mismo fax transmite un mensaje de una colega de Angélica, Dorothy: “*las fotos son de un colega tuyo chileno que está aquí en Boston. Es amigo de unos amigos. Las sacó en*

*Bolivia, casi Perú y pertenecen, dijo, a indias vírgenes sacrificadas en una ceremonia época preincaica.*” (ídem: 243, énfasis en negrita mío). Ya desde el comienzo, Acha nos sugiere cómo va a terminar esta historia. Aún así, no puede decirse que sea circular. No empieza y termina en el mismo punto exacto, ni el comienzo es una prolongación directa del final. Es la forma de la espiral barroca, los puntos se acercan y se alejan, se aproximan en momentos clave pero no se tocan, sólo coinciden en sus resonancias mutuas.

Bernstein ya señala el hecho significativo de que la primera alocución de la obra sea ese “¡Dios!” exclamado por la antropóloga cuando encuentra al ave en su casa. La referencia al cabello, por otra parte, introduce el elemento acuático. Bachelard (1978) supo señalar el parentesco entre el largo cabello femenino y las plantas subacuáticas movidas por la corriente.

La circularidad sí estará presente no ya en la estructura de la obra sino en el tiempo que el sacrificio de Angélica por parte de Michelín va a restituir. Es el tiempo andino del mandala, marcado por rituales reactualizados: el juego de pelota ancestral mediante el que se refundaba el mundo encuentra su encarnación moderna en el fútbol, el sacrificio de vírgenes se renueva de forma irrisoria con la muerte final de Angélica, madre de un hijo pero que se considera a sí misma virgen. Acha juega tanto con la estabilidad psíquica de la mujer como con el estatus de Apaza de manera ambigua, lo que le permite a Bernstein marcar una indefinición en el relato: ¿es Amarillo la encarnación de un sacerdote cumiche que viene a devolverle a su pueblo por medios mágicos la existencia pre-americana o un simple psicópata asesino? ¿Oye Angélica el llamado auténtico de un destino superior o es una simple víctima de su propia inestabilidad emocional? Esta ambigüedad no hace más que contribuir a la potencia subversiva e irrisoria del guion.

### ***Mythos/Logos***

El eje de la cuestión pasa por el restablecimiento de la legitimidad del discurso mítico acerca de la naturaleza respecto del discurso científico.<sup>90</sup> La “Razón” nace con la escuela

---

<sup>90</sup> Es notable que el discurso científico en cuestión sea el de las ciencias sociales (antropología; aunque su carácter pueda ser transversal: en la Universidad Nacional de La Plata, la carrera se dicta en la Facultad de Ciencias Naturales) y los estudios del arte, representados estos últimos por el ‘patio’ de Angélica, Ladislao: “Yo mismo soy un ejemplo, Angélica... Mirame... Nunca sembrar tomates, nunca regar la tierra, nunca lavar una camisa, nunca limpiar un baño. Soy lo que se dice un inútil. Un gordo inútil dependiente de los demás y del dinero, claro... porque sin el dinero los demás no existen... Yo soy Occidente... ¿No soy Occidente yo...?”

jónica hace unos 25 siglos, dice Adolfo Colombres (2005). El *homo sapiens* tiene cien mil años. La separación del *mythos* y el *logos* como dos formas de emplear el lenguaje sería asunto reciente. “En un principio no hubo Historia, sino historias, relatos imaginarios o inspirados en acontecimientos de importancia variable, sueños y experiencias cuyos aspectos más significativos pasaban a conformar el universo fundacional del *mythos* (...) Mucho después irrumpió el logos, la razón analítica” (34).

Según Ernst Cassirer (2015), para la ciencia la naturaleza es la existencia de las cosas en cuanto está determinada por leyes universales. En el mito es distinto: el mundo es dramático, de acciones, de fuerzas, de poderes en pugna. No hay neutralidad de las cosas, éstas son benéficas o malélicas, amigables u hostiles.

De todas formas, Colombres advierte en contra de los dualismos fáciles que opondrían mito a razón y mito a historia. La aprehensión simbólica de la naturaleza se lleva a cabo por medio de los mitos; el continuum mito-historia permite ordenar y narrar los hechos, resignificarlos. Si seguimos a Cassirer, los motivos del mito son proyecciones de la vida social del hombre mediante las que la naturaleza se convierte en la imagen del mundo social.

Colombres sostiene que “para someter verdaderamente a una sociedad, es preciso colonizar su imaginario, a fin de que asuman como propios los símbolos ajenos” (39). Michelín, en su imitación de Cristo, expresa esa colonización, pero la subvierte en dos puntos: primero, porque se trata de una imitación pérfida; segundo, porque este Cristo se vuelve vehículo, sacerdote de un rito ‘pagano’. “Si la Virgen María fue a situarse junto a la Pachamama en muchos sitios de los Andes”, explica Colombres, “no es como resultado de una libre elección, sino de imposiciones coloniales que implican de hecho una colonización de la zona sagrada” (26). La relación entre culturas es asimétrica y hegemónica, desde ya, pero la mirada comunicacional atiende a las capilaridades, reapropiaciones y resistencias que puedan aparecer. Acha hace símbolo esta mirada comunicacional, la realiza en sus narraciones. La figura de la antropóloga se solapa con la de María; su sacrificio final de

---

*¡Ladislao Occidente!*”. El parlamento implica una toma de posición: la verdadera vida estaría en la comunicación del humano con los entes materiales, no en las abstracciones teóricas ni en la superstición fetichista del dinero. Uno de los apuntes de viaje más bello de Acha reza: “Los pinzones acabaron con mi reserva de agua dulce para pintar. La acuarela quedó a medio hacer: un plano ocre para la arena y solamente algunas plumas color tierra sombra; pero no me importa, el pájaro completo está posado en mi mano” (2014: 287). Se entrevé un elogio de la inmediatez, no en sentido temporal sino espacial.



parte del Jesús indígena, en consecuencia, equivaldrá a la inmoliación de la cosmovisión cristiana occidental a favor del germen pre-americano enquistado en estado larvario en los sectores subalternos. El corazón atravesado por el tumi es el Sagrado Corazón de María.

Detengámonos en ese sacrificio final como ritual mágico. Toda magia es simpatética, de acuerdo con Cassirer, porque implica la creencia en un vínculo común que une a todas las cosas. Y entre las cosas hay *feedback*, circularidad. “En las grandes religiones monoteístas tropezamos con un aspecto totalmente distinto de lo divino. Estas religiones son producto de fuerzas morales; se concentran en un solo punto, en el problema del bien y del mal” (pos. 1937). Las grandes religiones monoteístas no destruyen la conexión simpatética con la naturaleza, pero la abordan desde el lado racional y no desde el emotivo. Lo divino no está ya en la abundancia de la vida de la naturaleza sino en la sencillez de su obra; es la esfera de la ley lo que demuestra su origen divino. En consecuencia, la restitución achiana equivaldrá a la entronización de la estética como primera filosofía. Las relaciones entre “superjetos” (Whitehead, 1956) son emotivas, implican a la experiencia como hecho universal.

Cristo y el diablo como hermanos. El rito se verifica en el espacio físico, es acción, exteriorización del pensamiento. Para Mircea Eliade, señala Colombres, es el origen de la música, de la poesía, de la danza y del drama. “Símbolo realizado en el tiempo, que intenta restablecer la unidad de la vida”; “mediante el rito el hombre se remonta al mito, **para recuperar por un momento el resplandor del tiempo original** u obtener un poder mágico que le asegure el éxito en una acción o lo preserve de los males que se ciernen sobre él” (51, énfasis en negrita mío).

### **Viracochaísmo**

Rodolfo Kusch ha profundizado en la idea del hedor americano, la asociación entre los restos de la civilización andina y una suciedad metafísica que nos interpela. Se trata de un ambiente incómodo, molesto, al que podemos trasladarnos desde las grandes ciudades o que puede venir a nosotros en la forma de la villa miseria o del ‘aluvión zoológico’.

El filósofo, en “América Profunda”, se detiene en la relación del yamqui Salcamayhua,<sup>91</sup> un indígena peruano que, en 1600, fue encontrado por un sacerdote español, el padre Ávila, para quien realizó un manuscrito sobre las creencias de los incas. En él, entre otras cosas, explica las características y atributos de Viracocha, el mismísimo Kon-Tiki, deidad central de las culturas andinas aún antes de los incas.

No es difícil pensar en la transformación de Amarillo Apaza en sacerdote de la cultura Tihuanaku como rotura de la crisálida cristiana de parte del viracochaísmo. Al final del guion, cuando Angélica llega a la gomería en medio de la transmutación del paisaje (la ciudad de Buenos Aires va dejando lugar a Tihuanaku), Michelín baja de la cruz y “con sus manos sucias de grasa y caucho, rodea el cuerpo fino de Angélica. El immaculado vestido se mancha de negro” (Acha, 2012: 294). La negrura del humus primigenio se entrelaza con la pulcritud occidental.

Angélica se aferra desesperada a su hombre y éste la alza y la recuesta sobre la mesa mugrienta, llena de granos de maíz.

La mujer se contorsiona y le ofrece al “santo” su cuello blanco y sudado. Las manos del gomero dejan sus huellas negras en las medias y tantean en ascenso.

El torso de Angélica se retuerce y con su mano arranca el sucio trapo rejilla, que Michelín lleva por toda vestimenta.

(...)

Las marcas del caos aparecen en el vaporoso vestido<sup>92</sup> manchado de caucho, que se descorre hacia la cintura y descubre los pechos liberados.

(...)

---

<sup>91</sup> Quizás Acha tomó de aquí la inspiración para el nombre de Salcaghua, el indio yaruro de *Homo-Humus* y *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*. “Yamqui”, por su parte, es un tratamiento que da idea del origen noble del referido.

<sup>92</sup> Su vestido de novia. Recordemos que Angélica se encuentra en un proceso de divorcio difícil, con el marido y su hijo viviendo en Estados Unidos. La antropóloga quiere obtener una nulidad matrimonial del propio Vaticano. Previo a su marcha final hacia la gomería, corta todas las fotos en las que se la ve junto al esposo, como si fuera una forma de borrar retroactivamente el hecho de su matrimonio y concepción de un hijo, recuperar una virginidad sin mácula.

Las manos de Angélica se aferran a los clavos de la vincha de goma; las del hombre no se ven, perdidas entre los tules sedosos de la novia.

**Pero en el momento más sublime de la unión, en el instante exacto del éxtasis carnal, la mano derecha de San Michelín se eleva con el refulgente *tumi* dorado y desciende, tan certero como violento, directo al corazón de Angélica.**

(...)

La sangre roja es ahora la que fluye y mancha el vestido, pero Angélica no lo advierte: dirigiendo una mirada de gozo hacia el rostro de su verdugo, su cuerpo se relaja y sus manos buscan un lugar donde, por fin, reposar.

(...)

El vestido muta en su blanda mortaja; y si no fuera por la sangre que brota del pecho, **se diría que Angélica tan sólo descansa después de su primer y único encuentro amoroso.**

(...)

Lo raro en Michelín es su mirada. Montado aún sobre la mujer, ve cómo su rostro ya no lo mira a los ojos, ve que mira algo que está más allá de él, algo que no está en la gomería.

(...)

**La mirada de Michelín ha perdido esa perfidia que asomaba en los recortes periodísticos. Tiene ahora la expresión de un hombre común, de un gomero sucio y cansado al final de su diaria jornada laboral. Aunque esta vez no haya trabajado para los hombres sino para los dioses.**

(...)

La pareja permanece inmóvil en el lóbrego taller. Por entre el chaperío del techo, se cuele un rayo de sol (ídem: 294-296, énfasis en negrita mío).

Si bien Acha no lo describe, la imagen más famosa de un tumi es la del tumi lambayeque, que en su empuñadura reproduce la figura del dios Naylamp. Ahora bien, hay razones para creer que Naylamp y Viracocha son dos avatares del mismo dios separados geográficamente (norte-sur) o que, al menos, están vinculados figuralmente. Ambos emergen de las aguas y ambos huyen de la conquista hacia el sol, prometiendo regresar a reclamar lo suyo. Este símbolo ya aparecía en *Standard* asociado al personaje interpretado por Juan Palomino y puede vérselo a la luz de un sincretismo incaico que absorbe la simbología y las historias de los pueblos andinos preexistentes.

En su análisis de la relación de Salcamayhua, Rodolfo Kusch (2007) distingue cinco cualidades de Viracocha:

1. Viracocha es maestro, artífice del mundo, conjurador del caos.
2. Viracocha es riqueza, sin él el mundo sería un hervidero espantoso.
3. Para poder crear mundo, para establecer el continuo espíritu-materialidad, se desarrolla un signo de Viracocha que constituye otra deidad, Tunupa “que va siendo mundo”. Tunupa es el dios creador, comunicación entre Viracocha y el mundo. Éste aparece así como un orden.
4. Viracocha es dualidad, a la vez varón y mujer, porque de la cópula procede el fruto.
5. El signo más importante, Viracocha es el círculo creador, flor cósmica orientada a los cuatro puntos fundamentales del espacio.

“La concepción indígena comprendía psíquicamente un mayor campo que la cristiana” (63), afirma Kusch. La “imitación de Cristo” performada por Michelin es pura superficie (barroquismo), el resto de sus acciones se emparentan más bien con el

demonismo atribuido por los clérigos del siglo XVI a Viracocha (quienes, según Kusch, curiosamente veían en Tunupa un avatar de Santo Tomás o de San Bartolomé): no sólo su ambigua vinculación con el crimen, sino la pulsión sexual que lo habita, tan alejada de la figura desexualizada de Jesús, tan cercana a la división y a la vez cópula fundamental entre macho y hembra que puebla la cosmovisión del Altiplano. Asimismo, las pulsiones violentas y sexuales atribuidas a Michelín y su relación con la prostituta vestida de negro (¿Magdalena?) contribuyen a la subversión de la imagen crística.

Por ejemplo, Acha describe una escena que comienza con un grito en off de Apaza. Se ha crucificado a sí mismo y “deja escapar un alarido mudo de dolor” (268). A continuación, el grito se funde con una cumbia, que permanecerá como banda de sonido principal del tramo. La descripción sigue entonces a una gota de sangre que sale de la cabeza coronada de caucho y clavos y baja por el cuerpo. Vuelve a escucharse otro grito del crucificado. “Un torrente rojizo se junta en el centro del pecho. De derecha y de izquierda llegan los afluentes sanguíneos empecinados en aumentar su caudal, pero cuando irrumpen los músculos del abdomen, se vuelven a dispersar, como en un delta” (269). Cuando el recorrido llega hasta “la maraña púbica”, “se superpone otra cabellera, igualmente enmarañada y morena que se aboca su faena cual demonio hambriento tornando la imagen en una completa negritud de pelos largos revueltos” (269-270). La prostituta practica una fellatio a Michelín, y éste grita “¡Dios!” como en la alocución inicial de Angélica. El tumi brilla en el fondo del foso sobre el que cuelga la cruz. La blasfemia está completa.

La Europa de la expansión imperial, de la Modernidad, buscó, de acuerdo a lo expuesto en “América Profunda”, traducir todo en medidas exactas. Así, los objetos gobernados por la inteligencia serían también ideales: el librecambismo, la democracia, el contractualismo. Todo orientado a crear una segunda naturaleza, “consecuencia patológica de la prohibición del mal” (Kusch, 2007: 143). No es otra cosa que un hito en la institución del representacionalismo. De forma apropiada, Jean Epstein (2014) supo entender que los inventos ópticos como el cine restituyen ‘el mal’ en el mundo, inquietando las estructuras establecidas. Del mismo modo, Michelín conjura el sector de realidad negado por el cristianismo y vuelve a hermanar los opuestos.

La mirada kuschiana considera que en la cultura occidental “el hombre pierde la prolongación umbilical con la piedra y el árbol. Ha creado algo que suple al árbol, pero que

no es árbol” (146). La discursividad de la materia o la materialidad del discurso se pierden a favor de la obsesión por la representación. Al perder la raíz vital, el ser humano suple la ira de dios por su propia ira materializada en el dominio de la ciudad. Uno de los aspectos de esta iracundia es la competencia, factor más importante de la dinámica ciudadana y problema universal en nuestra cultura, núcleo de conflictos neuróticos.

Toda la obra de Acha, al menos la parte aquí tratada, consiste en la puesta en forma de la necesidad de restauración del continuum. Ya hemos señalado a los puntos de vista animales como manera de referir a la multidireccionalidad de la experiencia, es decir, a la experiencia no ya como facultad humana exclusiva sino como potencialidad de todo factor biótico y abiótico. De esta suerte, Acha recupera un tipo de cosmovisión pre-americano.

Luego de un fundido encadenado que posibilita el emparejamiento gráfico entre la luz del departamento de Angélica y una nube se nos describe la mirada de la paloma recién liberada.

La nube blanca apenas si deja ver el lejano suelo que pasa debajo. Por momentos todo vuelve a ser blanco y no se ve nada; pero cuando la densidad de la nube disminuye, aparecen los techos de la ciudad, aparecen las calles y las avenidas, los colectivos y algunos autos que, en la misma dirección y portando banderas de colores, se dirigen a un partido de fútbol.

*La paloma.*

A vuelo de pájaro la ciudad es más frágil que desde la tierra. La pequeñez de las cosas la convierten en una maqueta atractiva, en un juguete.

*La paloma. Ruidos lejanos.*

La paloma vuela y planea. Sus plumas

apenas si se mueven con la brisa. En cambio sus ojos buscan por todos lados calculando distancias.

*Brisa.*

El ave oscura aparece y desaparece entre la nube; solo una nota de color resalta el blanco y negro: es la sangre que brota al costado del pico.

*La gente en un estadio.*

(Acha, 2012: 245)

Vemos cómo se pasa de la mirada del ave a la mirada sobre el ave. La paloma tiene, por supuesto, connotaciones religiosas (símbolo del Espíritu Santo). Pero en la irrisión achiana es un pájaro mugriento y hediondo, como el propio Michelín, al que está asociado por su constante presencia en el interior de la gomería. A continuación, el punto de vista volverá a ser el de la paloma en su aterrizaje.

En el mismo sentido, el nahualismo, presente en una escena surreal, recupera la profunda combinación entre divinidad, humanidad y animalidad:

*Cumbia.*

El dios-jaguar parece un hombre disfrazado de dios-jaguar. Y el dios-víbora, también. Por momentos, la piel del jaguar se confunde con la piel del primero y las escamas de la serpiente pasan a ser tatuajes sobre el torso del otro.

El hombre-zorro es el dios-zorro; y el dios-cóndor tiene la cabeza de un cóndor pero se sustenta en dos piernas firmes que bailan al compás de la música.

*Cumbia y rondador.*

Los cuatro dioses parecen respetar una monótona coreografía en medio de un enrarecido cielo tormentoso: parte fuego, parte nube, parte agua, parte polvo.

*Cumbia y rondador.*

Los cuatro dioses son los integrantes del cuarteto bailantero. Y cuando llega la diosa Urpila; mitad mujer, mitad paloma; el grupo se reanima.

En Urpila se adivina a la prostituta que viste siempre de negro.

*Cumbia y rondador. Otros instrumentos.*

La mujer paloma canta.

CANCIÓN DE URPILA:

*Munakúsqay urpi  
lachiwana kanman  
sapa wach 'iwaspa  
misk'ita qowanman.<sup>93</sup>  
Munakúsqay urpi  
lachiwana kanman  
sapa wach 'iwaspa  
misk'ita qowanman.*

Las cinco figuras participan de un rito demasiado abstracto para narrar, pero hay en los dioses intención de encomendarle a la paloma una misión importante en la Tierra.

La diosa paloma vuela y canta entre las nubes oscuras, por momentos con

---

<sup>93</sup> “La paloma que amas/ sacerdotisa fuera/ tras cada picada/ miel te regalara” (Acha, 2012: 274).



destellos de relámpagos rojos.  
Cada uno de los dioses asume los gestos  
arquetípicos de su disfraz. Y así bailan y  
bailan y bailan...  
(Acha, 2012: 274)

La figura cristiana santa de la paloma se mimetiza con una deidad animal asociada a su vez a la prostituta, quien vuelve a asociarse circularmente a Cristo vía la figura no evocada directamente pero presente apócrifamente de Magdalena.

### ***El Evangelio según San Mateo***

Así como en *Homo-Humus* y *Mburucuyá*, cuadros de la naturaleza tenía un lugar central *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* de Alexander von Humboldt; y *Blancos* establecía una relación metatextual con *Moby-Dick* de Herman Melville, *San Michelín* se ve rondado por la presencia de *El Evangelio según San Mateo (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)* de Pier Paolo Pasolini.

Luego de la escena de los dioses animales antes citada, la pantalla de televisión de la gomería, chorreada con los excrementos de las palomas, deja ver a un grupo de bailanta. La cumbia que suena “*no molesta a la razón y deja librado el ensueño*” gracias a su monotonía. Mediante un fundido encadenado, las danzas de los jóvenes dejan lugar a “danzas antiquísimas, en blanco y negro”, “danzas arameas que nos retrotraen dos mil años atrás” (275). Comienza a sugerirse un vínculo entre Bolivia y Judea.

“*La cumbia no se interrumpe en el fundido encadenado de la imagen*” (ídem); “la imagen se acelera y se detiene de golpe en el Cristo intelectual de Pasolini, para retomar entonces su *tempo* natural” (ídem). El ayudante de Michelín mira la película, observa “ese desierto tan lejano pero tan parecido a sus tierras” (276). A continuación, las imágenes del Jesús de Pasolini mientras predica en Galilea corren en paralelo a la voz de Ladislao en la banda sonora: “*¡Cuzco! ¡Pampamarca! ¡Timta! y más lejos tenés Timburco..., das la vuelta y volvés al Cuzco, vieja capital del Tahuantinsuyu...*” (ídem). El juego de dobles geográfico queda constituido. Lo importante es que Acha pone en paralelo, a la misma altura, las tierras sagradas de las grandes religiones monoteístas y de las viracochianas; propone un

solapamiento, una figuralidad, pero sin sumisión, a diferencia de lo que hicieran los misioneros católicos, que buscaron interpretar las deidades pre-americanas como manifestaciones de los santos cristianos y, por ende, como prueba de su universalidad (de su catolicismo).

Pero la alocución de Ladislao continúa. Sucede que Angélica está sufriendo una crisis de fe y contempla viajar a la región andina: “...*después te podés ir al Titicaca... a las islas de los uros, pero no vas a encontrar nada, mujer, eso es pasado; pasado y pisado...*” (ídem, énfasis en negrita mío). Las imágenes del largometraje de Pasolini se suceden. Difícil no pensar en las dificultades que encontró el director italiano en la búsqueda de locaciones. Viajó hasta Israel, sólo para encontrar que dos mil años no habían pasado en vano. Terminó por filmar en el sur de Italia. “Pasado y pisado”. Sin embargo, el cristianismo se ha expandido con los siglos y es aún muy poderoso. Quizás Acha reclame esa misma vitalidad para las creencias pre-americanas.

Obsesionada, Angélica va a ver a Apaza en la gomería. Al notar su presencia, el ayudante cambia la cumbia del televisor por el film de Pasolini. Michelín comienza a traducir en voz alta las alocuciones del Jesús de la película, se superpone a él: “*Y verán venir al Hijo del Hombre sobre las nubes del cielo... con gran poder y majestad..., el cual enviará a sus ángeles que, al son de sonoras trompetas, congregarán a sus elegidos de las cuatro partes del mundo, desde el uno al otro extremo del cielo*” (281). Angélica cae de rodillas y, con ella, otras tres personas que se han acercado.

Sergio García Guillem (2013) caracteriza la personalidad de Pasolini como de una fe sin fe, siempre nostálgico del mito y de la lucha popular. “Yo no creo que Cristo sea hijo de Dios, porque no soy creyente, al menos conscientemente”, afirma el director, “pero creo que Cristo es divino: es decir, creo que en él la humildad es tan elevada (...) que supera los términos corrientes de la humanidad” (citado en García Guillem, 2013: 53). De esta combinación particular el texto sagrado será tratado “bajo la mirada profana del comunismo, la lucha de clases, la lucha contra la civilización tecnocientífica y la vuelta a los orígenes, al ‘comunismo primitivo’” (ídem).

Debemos notar que, donde el Jesús de Pasolini encarna un ideal proletario de militante político de origen popular, el Cristo achiano es mera superficie, pose, imitación, mofa en principio individualista (hay algo de ‘sálvese quien pueda’ en los planes de pinchar

los neumáticos de los autos en días de partido para tener más trabajo y en el pedido de una contribución en dinero a todo aquél que venga a presenciar la figura del supuesto santo que, recordemos, milagros no ha hecho).

Silvestra Mariniello condensa el quid de *El Evangelio según San Mateo*:

¿Qué es entonces ‘El Evangelio según San Mateo’ de Pasolini? (...) no es la historia de la vida de Cristo o la ilustración de las escrituras, como la mayor parte de las versiones cinematográficas de los evangelios (...) No es, en fin, el refugio en el mito después de la derrota histórica de los años cincuenta. El film de Pasolini es una respuesta a la siguiente pregunta: (...) ¿Qué hacer, en este presente histórico (...) con la tradición católicocristiana en toda su complejidad —tradición escrita y oral, pictórica y musical, popular y culta, religiosa y laica, etc.—? ¿Qué hacer con la irracionalidad del sentimiento religioso? (citado en García Guillem, 2013: 54).

En definitiva, *El Evangelio* le habla a su presente, utiliza la fidelidad al texto original como arma para poner en juego una serie de oposiciones que dialogan entre sí, enumeradas por Mariniello: “el pasado y el presente, oriente y occidente, la cultura negra y la cultura blanca, el Tercer Mundo y el mundo industrializado, la fe y la historia” (ídem). En *San Michelín*, mediante el influjo de las culturas andinas, el juego de dobles opuestos es más marcado, más geométrico.

¿Qué hace el guion de Acha con el film de Pasolini? Bernstein (2012) ve al italiano reivindicado en tanto intelectual marxista y cristiano —¿pero no era Pasolini más bien ateo? Su aproximación a la fe se da por la vía del mito—. Personificaría la fractura occidental teorizada por el historiador del arte Aby Warburg. Según explica el prologuista y antiguo discípulo y colaborador de Acha, Warburg consideraba que más allá de la conversión al cristianismo, Europa siempre cargaría con un sustrato animista en su ADN, inconciliable con el ideario cristiano. El Cristo pasoliniano es, asimismo, caracterizado por Bernstein como áspero, severo, sublevado.

La lectura no puede escindir-se del uso que Michelín y su ayudante hacen de la obra de Pasolini en sus puestas en escena crísticas. Apaza hace mímica de los monólogos en italiano de Jesús, como si asumiera su carácter de representación de una representación,

carácter así desgastado hasta el ridículo. Sin embargo, los devotos —incluida Angélica— se ven subyugados por esas brutales escenificaciones. ¿Señal de perturbación mental? ¿Prueba de una canalización espiritual subversiva que haría contacto con un sustrato anímico anterior al cristianismo por medio de la irrisión de éste? La ambigüedad no es resuelta.

Al citar con anterioridad la escena final del guion omitimos la banda sonora. En la marcha metamórfica de Angélica hacia la gomería se escuchan truenos entre los ruidos de la calle. En el taller, el televisor reproduce el momento de *El Evangelio...* en que Cristo es ungido con la corona de espinas. Acha remarca que el cielo está cubierto de nubarrones. Comienza la marcha hacia el Gólgota, con la cruz a cuestas. Difícil no pensar en la alocución radial de *Habeas Corpus*. La imagen vuelve hacia Angélica, que encuentra a Michelin posando en la cruz y lo abraza. En ese momento, en la columna derecha reservada al sonido, Acha escribe: “*Música del film: el ‘Motivo de la muerte’ de Bach*” (2012: 294). Se refiere, por supuesto, a la música de *El Evangelio...* que funcionará de aquí hasta el final como fondo.

Sin embargo, la música que corresponde al momento de la película descrito en el guion en ese instante, el vía crucis y la crucifixión, es la *Maurerische Trauermusik K. 477* (Música funeral masónica, 1785) de Mozart. Podría tratarse de un error del autor o de una licencia tomada adrede, aunque no queda claro a cuál de todas las piezas de Bach en la banda de sonido de la película de Pasolini corresponde el “Motivo de la muerte”. Si aceptamos, al menos de manera provisoria, la segunda explicación, bien vale traer a colación las consideraciones de García Guillem (2013):

Quizá el alcance metafísico que más se acerca al fenómeno de lo sagrado es la presencia de la música en el film, muy bien seleccionada ésta por el propio Pasolini. El director escoge a Bach, compositor que, en palabras de un joven Cioran, “con su sublimidad trasciende la esfera del corazón”; con dicha trascendencia consigue un breve, pero intenso, acercamiento al hálito de fe que posee el texto de Mateo. El refinamiento poético, la sublimación de las pasiones y el recuerdo de la finitud que ofrece la sinfonía barroca bachiana es acompañada, por otro lado, con la polifonía y la percusión de la música étnica junto con los cantos rusos que invocan el fenómeno de lo terrenal (57).

El grito de Apaza al momento de atravesar el corazón de su víctima emula al del Cristo pasoliniano en la película, aunque este paralelismo no esté explicitado. Los truenos continúan oyéndose (ya hemos hablado *in extenso* de la significancia del agua al analizar *Habeas Corpus*) y uno podría establecer otro vínculo con *El Evangelio...* en tanto el grito de Jesús en la cruz provoca un terremoto atronador. La mayor parte de la banda sonora funciona así de manera citacional, e incrementa las lecturas paralelas de las dos obras.

### **De *San Michelín* a *Samka-cancha***

Gustavo Bernstein (2012) considera que lo que pugna en el personaje de Amarillo Apaza “no es una pedestre pulsión sexual o delictual —atravesada por un resentimiento social— sino la expiación de un sistema de creencias profanado, de todo aquello que el cristianismo amputó al modelo icónico precolombino y que el positivismo ratificó mediante la decapitación de los saberes originarios que ordenaban la cosmovisión indígena” (72). Los momentos del cristianismo y del positivismo en la ‘conquista’ se despliegan a lo largo de la historia, pero sus hitos se hallan, en el caso de la religión, en el movimiento del primer contacto y, por parte de la cosmovisión cientista, en la culminación de la ‘conquista del desierto’ —Viñas habla del positivismo de Roca—.

“Lo que purga *San Michelín*”, continúa Bernstein, “es el grito de la tierra ultrajada, la potencia de una dimensión nativa obliterada por la prepotencia occidental (...) *San Michelín* (...) es un sedicioso que unta sus rasgos con el fango más oscuro de la sombra americana” (ídem). Tenemos así “dos civilizaciones superpuestas, dos cosmovisiones en conflicto en el corazón de una urbe actual, Buenos Aires, la *Reina del Plata*, que se jacta de parecer la más europea de las capitales latinoamericanas. El barrio de La Boca parecería refutar tal presunción (...) Acha destruye y reinterpreta la postal turística” (ídem: 60).

Entre marzo y mayo de 1975 en Miramar, Acha y el periodista y escritor Raúl García Luna idearon una historia titulada “Samka-cancha” —como la antigua prisión incaica junto al volcán Pichincha— que anticipa muchas de las inquietudes desarrolladas más tarde por el pintor y cineasta en su obra narrativa y filmica, sobre todo en *San Michelín*. Sobre esa historia se elaboró un guion cinematográfico y un texto teatral, ambos

perdidos, de acuerdo a la relación que hace García Luna en su página web oficial.<sup>94</sup> La obra de teatro llegó a estrenarse en 1976 en el II Festival Internacional de San Pablo, Brasil, en una puesta a cargo de la Comedia Marplatense, dirigida por Gregorio Nachman, quien el 19 de junio de ese mismo año sería desaparecido por la dictadura argentina; y tuvo otras varias representaciones internacionales.

Se trata del relato de una sublevación de indígenas explotados en una plantación de maíz y coca al pie de los Andes. La época parece ser contemporánea (la temporalidad es deliberadamente difusa; el conflicto representado atraviesa épocas). Algunos motivos recuerdan a dos clásicos del cine argentino sobre la explotación de trabajadores rurales y su posterior levantamiento: *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). Pero en esos dos films la presencia indígena explícita está obliterada.

Así comienza la descripción de la locación:

El alma del latifundio es la Oficina. Y el corazón, la estación de trenes. Una sin otra no tendrían sentido. En la Oficina se juzgan ofertas y demandas, se inventarían cosechas y rindes, se anotan gastos y nativos castigados o muertos (“vagos o ladrones”, según don Julio Ritz Argañaraz), se abonan salarios (un tercio en efectivo, dos tercios en vales a trocar por alimentos provistos por la Empresa), se concentra el origen y el futuro de la Empresa.

El grueso del texto se concentra en el diálogo entre Pedro Amarillo —uno de los indios que planean sublevarse; nótese el nombre parcialmente coincidente con el del protagonista de *San Michelín*— y Nemesio Reyes —otro indio, pero capataz y, como tal, fiel al patrón explotador—. Amarillo tiene como esposa a una muchacha apodada “Urpila”, que en *San Michelín* es la mujer-paloma asociada a la prostituta amante del falso Cristo.

Pero donde el guion focaliza en la zona simbólica, el relato lo hace en el desplazamiento territorial y en la fuerza de trabajo. Sin embargo, *Samka-cancha* devela ya las inquietudes de Acha respecto de la explotación de los pueblos originarios y la

---

<sup>94</sup> <https://raulgarcialuna.wordpress.com>. El texto sobreviviente del proyecto “Samka-cancha” puede consultarse en <https://raulgarcialuna.wordpress.com/2013/05/17/samka-cancha/>

imaginación de una posible inversión, aquí material, en la obra posterior metafísica, pero no menos real y concreta.





**CODA**  
**(APERTURAS Y CIERRES, RESPIRACIÓN)**





Figura 33. Amazonas, Santarum. Acuarela de Jorge Acha, parte de sus “apuntes de viaje”. Nótese la preponderancia de las aguas. El autor volcó en la pintura escenas de sus viajes pese a que, en sus declaraciones, hizo notar la ‘inferioridad’ de la experiencia artística respecto del contacto directo con los lugares.



Figura 34. Pesqueras de Isla Juan Fernández, Chile. Otro “apunte de viaje” de Acha. El mar, una abstracción. Parece una imagen antártica (nótese que la isla está al oeste de la costa chilena en una latitud similar a Santiago). Paisajes de Nuestra América.

—Descubrí que el cine es una mentira, que el cine es muy perjudicial.

—¿Perjudicial?

—Me hace mal, sí sí sí. Yo descubrí que iba al cine para jugar a vivir lo que a lo mejor no me animaba a vivir, primero porque era chico, después de grande porque era cobarde. Entonces, todas las historias las vivía en la pantalla, y me di cuenta que se pasaba la vida viviendo lo que otros vivían, y encima lo que otros falsamente vivían porque, cuando me di cuenta de cómo se hacían las películas, me di cuenta de que era todo un engaño. Entonces dije “bueno: si te gustaban las películas de la selva amazónica, andate a la selva amazónica”. E ir a la selva amazónica es totalmente distinto que ver una película sobre la selva amazónica. Es mucho más aburrida la realidad, pero es más... es más riesgosa. Porque los monos te aparecen cuando menos te los esperás, no cuando el director quiere que aparezca un mono. Y el peligro también.

—¿Y dónde estaría lo perjudicial, que vos decís que es perjudicial?

—Y... el arte es perjudicial. Esto [señala una pintura detrás suyo] es perjudicial, la pintura, todo, todo lo que es artístico es perjudicial. Porque es parte de la involución, es parte de... es parte del fracaso del hombre, el arte. Las cucarachas ya no hacen más arte, a lo mejor ya lo hicieron en alguna época pero, cuando encontraron la forma en que tenían que vivir, hace ya millones de años, decidieron no pintar más, no filmar más; las tipas están derechito viviendo desde hace muchísimo tiempo.

—¿Y qué tiene que ver?

—¿Las cucarachas?

—Las cucarachas cucarachean, no pueden hacer otra cosa.

—No te creas, creo que decidieron hacer poco para poder vivir mucho. ¡Y bueno, estoy exagerando! Pero el arte, el arte creo que es una señal de que el hombre no ha podido alcanzar lo que tendría que alcanzar, entonces lo recrea.

—¿Qué tendría que alcanzar?

—Tendría que alcanzar... vivir sin preguntarse por qué; tendría que alcanzar... ir para adelante... sin conflictos, no sé... no sé qué tendría que alcanzar. Creo que el hombre, cuando no sepa lo que tiene que alcanzar, es cuando verdaderamente estará en su verdadero objetivo.

*La acuarela que ya no importa porque su objeto, un pájaro, está posado entero en la mano.* El diálogo referido es un fragmento de la entrevista realizada a Jorge Acha por Rodrigo Tarruella en 1988 para *Cinéfilos a la intemperie* (1989-2005), documental de Carlos O. García y Alfredo Slavutzky. La entrevista completa apareció por primera vez editada por Gustavo Bernstein en la película *Thálassa: un autorretrato de Jorge Acha* (2017).

Varias cosas pueden verse aquí: el afán provocador y a la vez juguetón de Acha, pero también una concepción del arte y de la vida. Y vale la pena recordar que, pese a lo dicho en la entrevista, el autor no dejó de filmar ni de pintar hasta el día de su inesperada muerte. Es decir, sus declaraciones no implicaron un renunciamiento al arte, marca de una búsqueda permanente acerca del camino vital.

Sí podemos señalar un conflicto. ¿No implica su visión, acaso, una concepción *representacionista* del arte? Pero, a la vez, ¿no desafiaba la mimesis (ingenua) en la puesta en forma de sus películas? ¿Su barroquismo no ponía en jaque la relación entre signo y objeto? Con estos dichos, ¿no se ubica Acha en la vereda opuesta de Pessoa, quien en su aforismo número ocho de *Plural de nadie* (2016) sentencia que “La literatura, como cualquier forma de arte, es la confesión de que la vida no basta”? ¿Por qué dualizar arte y vida y otorgarle mayor jerarquía a uno de los términos?

Dijimos ya que la noción de representación no puede descartarse por completo, que, más allá de la pertinente crítica deleuziana, la faneroscopía del lógico Charles Sanders Peirce habilitaba otra forma de entender la representación, no ya en un dualismo cosa-imagen mental sino como continuum que se da en la propia materialidad (el signo no ya como ente abstracto sino como materia general, y la materia como mente desvirtuada), como forma de *aparición* (no de apariencia) de las cosas con independencia de que una subjetividad humana esté allí para dar cuenta de ellas, como expresión de la Terceridad.

Pero debemos aquí distinguir entre representación peirceana y representacionalismo, tal como lo define Karen Barad (2007). Porque si “el arte es una mentira” perjudicial, lo es sólo en tanto sustituto, en tanto signo estructuralista, marca de una falta. Y no es ésta, por supuesto, la única forma de concebir al arte.

En consecuencia, en lo que sigue, abriremos debates (o, más bien, los continuaremos a partir de lo ya dicho en “Representación, figura”). La distinción representación/representacionalismo nos llevará hacia las relaciones arte/naturaleza y

naturaleza/cultura por medio de las que volveremos a reencontrarnos con Acha y su mirada crítica del ‘ser americano’ y del ‘ser argentino’ (o del ‘devenir americano’ y del ‘devenir argentino’) que hemos intentado analizar en los capítulos previos.

Soy consciente de la (aparente) contradicción de abrir semejantes interrogantes en el capítulo conclusivo de la obra, pero creo que es saludable que un (largo) proceso de investigación termine por sembrar inquietudes a futuro. Espero que al terminar el capítulo (y la tesis), por otra parte, quede en claro la pertinencia de estas discusiones sobre el carácter de la representación y la relación compleja entre naturaleza, cultura y arte para los objetivos de este ensayo (siempre volveremos a Jorge Acha y a la visibilización de los mecanismos de construcción de los relatos históricos acerca de nuestros orígenes y de nuestras identidades).

### **Representacionalismo**

De acuerdo con Barad (2007), el representacionalismo es “la idea de que las representaciones y los objetos (sujetos, acontecimientos o estados de cosas) que pretenden representar son independientes las unas de los otros” (28). “El representacionalismo es la creencia en la distinción ontológica entre las representaciones y aquello que pretenden representar; en particular, se sostiene que aquello que es representado es independiente de toda práctica de representación. Esto es, se asume que existen dos tipos de entidades independientes y distintos: representaciones y entidades a ser representadas” (46).

Al respecto, Philippe Mengue (2008), en su estudio de la obra de Gilles Deleuze, se pregunta “¿cómo no dejar lugar a una distancia enunciativa o representativa, y así a aquello que, estándole ligado, introduce la dualidad del sujeto y el objeto?” (103). Es decir, ¿cómo colocar el pájaro completo en la mano? Y aún más allá: ¿sólo *vale* el pájaro completo en la mano? El darse el pájaro en la pintura, ¿es apenas una sustitución siempre inferior?

Se trata de un problema que afecta no sólo al campo del arte, sino también al de la ciencia y al del lenguaje en general. Barad explica que

tanto los realistas científicos como los constructivistas sociales creen que el conocimiento científico (en sus múltiples formas representacionales como son los conceptos teóricos, los gráficos, los trazados de partículas y las imágenes

fotográficas) media nuestro acceso al mundo material; donde difieren es en la cuestión del referente, si el conocimiento científico representa las cosas en el mundo tal y como son (por ejemplo, la naturaleza) u objetos producto de actividades sociales (por ejemplo, la cultura), pero ambos grupos suscriben al representacionalismo (48).

Deleuze propondrá una crítica a la dialéctica como forma de escapar del representacionalismo. La voluntad de inmanencia implica no reconocerle rol a lo negativo. Así, sólo habría diferencia, diferencia de la diferencia, sólo lo positivo sin identidad. O, como diría Whitehead (1956), lo que prima son las relaciones. El autor de *Diferencia y repetición* busca superar los dualismos por medio de los que funciona el lenguaje y la filosofía desde el interior mismo del lenguaje: “Deleuze apuesta a las pequeñas diferencias entre los dos opuestos, el medio donde se engendra la línea que fluye entre los dos opuestos” (Mengue, 2008: 113).

Barad, por su parte, señala que para el filósofo Ian Hacking el problema de las representaciones se remonta al atomismo de Demócrito. Antes, el término ‘real’ significaba ‘ semejanza no cualificada’. Con el atomismo de Demócrito “emerge la posibilidad de una brecha entre las representaciones y lo representado: la ‘apariencia’ hace su primera aparición” (48). Comienza el problema de la “bifurcación de la naturaleza” señalado por Whitehead y que veremos en breve.

Joseph Rouse, asimismo, considera al representacionalismo como un subproducto cartesiano, por la separación entre lo interno y lo externo. La duda cartesiana se sostiene en la fe asimétrica en la palabra por sobre el mundo. Barad concluye que “la fe asimétrica que ponemos en nuestro acceso a las representaciones por sobre las cosas es una creencia cultural e históricamente contingente que es parte del legado de la filosofía Occidental y no una necesidad lógica” (49). Es claro que no estamos ante la concepción peirceana de la representación, que implica la identidad del signo con la materialidad (tanto el objeto como el interpretante *también* son, potencialmente, signos, representámenes para otros objetos y para otros interpretantes *ad infinitum*).

Como hemos visto de la mano de Esteban Di Paola en un capítulo previo, Deleuze construye una teoría de la expresión obviando el concepto de signo entendido como

relación entre significante y significado, es decir, el signo estructuralista, que sí plantea un problema de *representacionalismo*, pero no uno de *representación* en el sentido de Peirce. “La idea importante es que los flujos semióticos sean **tomados en su conexión**, sin prioridad ni inferioridad, con los flujos extra-semióticos y las prácticas extra-discursivas. Lo que cuenta entonces es la idea de ‘dispositivo’ o de ‘agenciamiento’, donde lo que está en primer plano son las relaciones de **co-funcionamiento**, y ya no las de significante a significado, de representante a representado” (Mengue, 2008: 115). Pero la concepción peirceana nos permitiría afirmar la no existencia de flujos extra-semióticos —no hablamos ya aquí de semiología sino de semiótica—, aunque sí de extra-discursivos,<sup>95</sup> en tanto ya no pensamos la semiosis en identidad con lo lingüístico sino con la mera ontología relacional del universo. Es así que ya no hay que pensar al *interpretante* como ser humano-que-interpreta sino como entidad afectiva pasible de encontrarse en todas partes donde haya experiencia (biótica o abiótica).

Barad propone un entendimiento performativo de las prácticas naturculturales como alternativa al representacionalismo:

Los enfoques *performativos* cuestionan la pretensión del representacionalismo de que hay representaciones, por un lado, y entidades ontológicamente separadas a la espera de representación, en el otro, y enfocan la indagación en las prácticas o performances de representación, al igual que en los efectos productivos de esas prácticas y las condiciones para su eficacia. Un entendimiento performativo de las prácticas científicas, por ejemplo, tiene en cuenta el hecho de que conocer no significa permanecer a distancia y representar sino más bien que el conocimiento proviene de un *acople material directo con el mundo* (49).

De este modo, concebir a la práctica artística como marca de una falta, de una debilidad, de una desadaptación respecto de una forma de vida más ‘directa’, más ‘pura’ o ‘verdadera’ (soy consciente de que Acha no emplea estos términos y del tono juguetón de su intervención, pero me permito llevar su posición al límite para probar un punto) implica una visión que escinde el continuum material orgánico-inorgánico o mente-mundo e ignora

---

<sup>95</sup> Siempre y cuando anclemos lo discursivo exclusivamente en el lenguaje.



la inevitabilidad somática del desarrollo necesario de mediaciones figurales que establecen la continuidad entre los estratos de la realidad (de la que somos parte).

Si seguimos a Barad, “el representacionalismo marca una falla en dar cuenta de las prácticas por medio de las que las representaciones son producidas. Las imágenes o las representaciones no son instantáneas ni descripciones de lo que nos espera sino más bien condensaciones o trazos de prácticas múltiples de acoplamiento” (53). La autora se inspira en la “filosofía-física” de Niels Bohr, para quien teorizar es una práctica material, no el acto de hacer coincidir representaciones lingüísticas a cosas preexistentes. Los conceptos mismos son estructuraciones físicas. Tanto la teoría como la experimentación son “prácticas dinámicas de acoplamiento material con el mundo” (55).

La variante estética del problema de la representación es la del arte como imitación-reproducción de la realidad (mímesis). Hemos visto cómo Acha desafía el mandato mimético, nada sencillo en un cine fotoquímico, mediante la artificialización de la puesta en forma y la reflexividad. ¿Hasta qué punto cree Acha en sus propias palabras? ¿Por qué al viajar, finalmente, al Amazonas, no contento con ello, con la pura y supuesta experiencia directa, pintó varias acuarelas al respecto? Su cine demuestra la inquietud por develar los mecanismos de toda representación (en el sentido tradicional), esto es muy claro en *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* (1996) en relación al arte y a la ciencia. La sospecha, entonces, está ahí ya presente. ¿Pero acaso no reafirma, con sus dichos, lo que su cine viene a cuestionar? La desconstrucción de ciertos modos de puesta en forma, ¿es también “perjudicial”?

El individualismo está detrás del representacionalismo. Uno de sus supuestos metafísicos fundamentales, sugiere Barad, es la concepción de un mundo compuesto de “entidades individuales con propiedades separadamente determinadas” (55). El “realismo agencial” propuesto por la autora está “dirigido a *fenómenos*<sup>96</sup> y a las prácticas materiales entrelazadas de conocer y devenir. Los *fenómenos* (...) no son ni entidades individuales ni impresiones mentales, sino agencias materiales entrelazadas” (56). En consecuencia, una concepción no representacionalista también es una concepción no individualista.

“Los teóricos del actor-red, entre otros, han desmantelado la creencia de que lo que los científicos evidencian a través de sus prácticas es la existencia de objetos discretos; por

---

<sup>96</sup> Que podemos relacionar con los *fanerones* peirceanos.

el contrario, han enfatizado que la eficacia de la empresa científica depende de procedimientos específicos para la realización de redes o ensamblajes de humanos y no-humanos” (56).

El cine y la literatura de Acha van en esta dirección, aunque no alimentados por ideas de la filosofía contemporánea sino de las cosmovisiones indígenas de América. El nahualismo, la mirada animal y el constante movimiento vectorial de ella a la mirada humana, la experiencia energética de la “línea de luz y sombra” en *San Michelín*, el continuum experiencial entre el cuerpo ‘molecularizado’ del detenido-desaparecido y el exoesqueleto mineral que es la celda del centro clandestino constituyen ensamblajes o embonajes que, sin proponérselo explícitamente, cuestionan la ontología individualista y el representacionalismo. El grado de influencia de las filosofías indígenas precolombinas, sobre todo de la quechua, en la mirada achiana será desarrollado al final.

### **Arte y naturaleza**

Si queremos postular que el arte no es marca de una falta en la comunicación ser humano-mundo podemos adoptar, si seguimos —quizás sólo de forma parcial— a John Dewey, un naturalismo somático: bioculturalmente el ser humano está dado para el arte.

Por empezar, deberíamos entender que la obra artística no es un objeto aislado y discreto sino que involucra lo que el producto hace con la experiencia y en ella, es decir, no debemos separar a los objetos de arte de sus condiciones de producción y de su operación en la experiencia.

Dewey ya notaba, a principios del siglo XX, que “para muchas personas un halo —mezcla de temor e irrealidad— circunda lo ‘espiritual’ y lo ‘ideal’, en tanto que la ‘materia’ se ha hecho, por contraste, un objeto de desprecio” (2008: 7). La estética del filósofo estadounidense no sólo es naturalista, en el sentido de que las necesidades naturales y la constitución misma del organismo humano lo conducen a la experiencia artística, sino también materialista, pero de un tipo que reniega del dualismo idea-materia. De esta manera, ya critica el hecho por el cual “el prestigio llega a los que usan sus mentes sin participación del cuerpo y que actúan, en compensación, por medio del control de los cuerpos y la labor de otros” (24).

La experiencia es el resultado, el signo y la recompensa de esta interacción del organismo y el ambiente, que cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación. Ya que los órganos de los sentidos conectados con sus aparatos motores son medios de esta participación, cualquier derogación de ellos, ya sea práctica o teórica, es inmediatamente efecto y causa de una experiencia vital que se estrecha y se oscurece. Todas las oposiciones de mente y cuerpo, de materia y alma, de espíritu y carne, tienen su origen fundamentalmente en el temor de lo que la vida nos puede deparar (26).

Y aunque Dewey se resguarde de cualquier ‘reducción’ del ser humano al nivel de las bestias, podemos afirmar que sus ideas contienen el germen de un nuevo materialismo en el que la diferencia entre el ser humano y otras entidades (vivas o no vivas) sea de grado pero no ontológica.

La existencia de la práctica artística probaría que el humano busca ensanchar su propia vida a través de los materiales y las energías de la naturaleza, según la estructura de su organismo. Esto último incluye la intervención de la conciencia como variante específicamente humana: el arte como idea consciente se diferenciaría del arte de los animales (la danza de las aves del paraíso, el canto de la calandria). Lo que no implica, por supuesto, que sólo haya comunicación en el caso consciente ni que la obra de arte funcione sólo a ese nivel (la afectividad, si bien proceso semiótico, escapa a lo inmediatamente racional). ¿Pero qué entenderíamos por ‘conciencia’? ¿No hay una forma de ‘conciencia’ en el ave canora que efectivamente *enseña* y *aprende* las variaciones locales del canto (no les son innatas)? ¿No hay ‘conciencia’ en el cuervo, capaz de reconocer rostros humanos y de resolver problemas complejos? Y menciono sólo casos de aves. ¡Pensemos en los animales domésticos! Es claro que la idea de que los animales no tienen lenguaje ha sido dejada atrás (al menos en las ciencias naturales y en los estudios post-humanistas). Y que los avances en la física desde principios del siglo XX han permitido postular a la experiencia como hecho común que abarca incluso a los factores abióticos. Acha se aproxima a estas concepciones, lo hemos dicho, por intermedio del pampsiquismo indígena

que ve en la naturaleza una trama de relaciones complejas de la que el ser humano no está excluido.

Más adelante, en la conclusión de este capítulo, veremos cómo reaparece el particular dualismo andino en los juegos de dobles opuestos o de sujetos bifrontes de la obra achiana, que no se homologa al tradicional dualismo filosófico. Dewey, por su parte, sostiene que la obra de arte anula el dualismo filosófico al abarcar, a su vez, la expresión como acto personal y como resultado objetivo.

Un poema y una pintura ofrecen una materia que ha pasado por el alambique de la experiencia personal, y no tienen precedentes en la existencia o en el ser universal; pero, sin embargo, su materia provino del mundo público y tiene así cualidades en común con la materia de otras experiencias, mientras el producto despierta en otras personas nuevas percepciones de los significados del mundo común. Las oposiciones de individual y universal, de subjetivo y objetivo, de libertad y orden, que han mareado a los filósofos, no tienen sitio en la obra de arte. La expresión como acto personal y como un resultado objetivo, están orgánicamente conectadas entre sí (93-94).

Como afirman Isabelle Stengers y Bruno Latour (2017) en su estudio de la obra de Étienne Souriau, “la imagen y su modelo alcanzan juntas la existencia” (14):

Hay que modificar por completo la imagen del espejo, puesto que es el acabamiento de la copia lo que hace que el original llegue a mirarse en ella. No hay semejanza, sino coincidencia, abolición de la distancia entre la obra por hacer y la obra hecha. Toda la cuestión consiste en aprender a pasar del bosquejo a su acabamiento prescindiendo de todos los reflejos de la filosofía de lo mimético. Nada está dado de antemano. Todo se juega en el camino (ídem).

Para Souriau, explican los autores, ningún ser tiene sustancia, todos los seres deben ser “instaurados”. “Decir de una obra de arte que es ‘instaurada’, es prepararse para hacer del alfarero aquel que acoge, recoge, prepara, explora, inventa —como se inventa un

tesoro— la forma de la obra” (18). Toda obra, todo material de la naturaleza, retrabajado o no, está en estado de bosquejo, de hacerse en permanente comunicación multidireccional.

### **Naturaleza/Cultura**

De la mano de Dewey hemos introducido el concepto de naturaleza en la discusión. Si bien él no refiere a un asunto tan contemporáneo como es el embonaje entre los dominios tradicionalmente separados de la naturaleza y la cultura, su visión de la producción artística como ligada fundamentalmente a las capacidades orgánicas del cuerpo humano y a las potencialidades preexistentes en la materia a ser trabajada sugiere una aproximación a este problema.

Bruno Latour ha llegado a sugerir que debemos prescindir del término ‘naturaleza’ (o por lo menos de ‘Naturaleza’ con mayúsculas) o adoptar la forma Naturaleza/Cultura del mismo modo que se emplea el ‘él/ella’ para evitar el masculino como genérico —o, podríamos agregar, como se emplea el díptico Comunicación/Cultura en los estudios culturales—. En *Facing Gaia* (2017) sugiere que naturaleza y cultura son dos polos opuestos de una tricotomía en la que el tercer término es el mediador que distribuye rasgos entre los otros dos. Y en la sexta y última carta del *Cogitamus* (2016), le advierte a su interlocutora que

sería un gran error pensar que la naturaleza es un esquema universal (por cierto, se liberará usted del cliché de los indios de la Amazonia que estarían ‘más cerca de la naturaleza’; de ninguna manera: ¡ignoran por entero la noción misma de naturaleza!). Como lo ha mostrado Philippe Descola (...), desde el punto de vista del antropólogo, lo extraño, la rareza es, por el contrario, el *naturalismo*. Es verdad que, en forma reciente, se lo ha difundido por todo el planeta, pero justamente por intermedio de la modernización, de la *idea* o —mejor aún— de las instituciones de la modernización. La naturaleza no es, como podría creerse escuchando a quienes quieren ‘defenderla’ o ‘protegerla’, un cantón de la realidad (por oposición a la cultura, el pensamiento o los valores), sino que es cierta manera —históricamente datada, en algún momento entre los siglos XVI y XVII, pero realizada en el siglo XIX— de reunir toda una serie de propiedades de seres múltiples asegurándoles una

continuidad suplementaria, a menudo útil y a veces superflua (...) con la naturaleza pasa lo mismo que con la *res extensa*: es un pensamiento, un esquema, algo imaginario y también —ya lo veremos— una *política* de extensión y de expansión (pos. 1923).

De esta forma, en *Facing Gaia*, previene que no intentemos definir sólo la naturaleza, porque tendremos que definir también ‘cultura’ y viceversa. El primer término tiende a excluir lo humano (pensemos en Adorno y su afirmación de que el humano se ha separado por completo de la naturaleza) y el segundo a afirmar que ya no queda nada ‘natural’ en él. Latour concluye que “no tratamos con *dominios* sino más bien con un mismo y único *concepto* dividido en dos partes, las que terminan por estar unidas como si fuera con una fuerte banda de goma. En la tradición Occidental, nunca hablamos de la una sin hablar de la otra” (2017: pos. 373). *Natureculture*, según la expresión de Donna Haraway referida por Karen Barad (2007).

Se trata, en definitiva, de bajar la naturaleza a la multiplicidad del mundo, del pluriverso jamesiano, de los procesos-relaciones whiteheadianos o de la red-mundo de los quechuas. “Cuando sostenemos que hay, de un lado, un mundo natural y, de otro, un mundo humano, simplemente proponemos decir, después del hecho, que una porción arbitraria de los actores será *despojada de toda acción* y que otra porción, igual de arbitraria, será *dotada de alma* (o de conciencia)” (Latour, 2017: pos. 1384).

No podemos hacer más que recordar el desgarramiento del Humboldt achiano. “¿Qué hay en el alma de las hojas?”. Se siente esa puja entre el espíritu romántico y la ciencia exacta. Los yaruros tenían una profunda conexión con las hojas de bijao, ellas conformaban sus exoesqueletos blandos y vivos, sus hogares. “Las hojas son las casas de los yaruros”, les decían a los científicos, quienes se ocupaban de recolectar y clasificar. En el mundo indígena, las plantas también eran agentes. En las cavilaciones que lo inquietaban, Humboldt también contemplaba la *animación* que lo rodeaba y de la que era parte. Hablar de ‘naturcultura’ implica pasar del *eppur si muove* galileano al ‘es movida’, al reaccionar de una Tierra sensible.

Por lo tanto, como en las épocas precientíficas y como en los mitos no-modernos, tenemos dos *sujetos* en el humano y en el mundo o en la Tierra —Whitehead hablaría

sugestivamente de *superjetos*—. Ser sujeto “significa *compartir* agencia con otros sujetos que también han perdido su autonomía”; se trata de un acercamiento a los seres no-humanos. “La Tierra ya no es más objetiva, en el sentido de que ya no puede mantenerse a distancia (...) La acción humana es visible en toda la construcción de conocimiento al igual que en la generación de los fenómenos de los que la ciencia debe dar cuenta. Es imposible, de ahora en más, jugar a oponer dialécticamente sujetos y objetos” (Latour, 2017: pos. 1453).

Es por esto que Latour concluye en que lo sorprendente no es que todavía haya gente que crea en el animismo, sino que haya gente que crea en un mundo material deanimado. Las distinciones Naturaleza/Cultura o humano/no-humano serían así un “*efecto estilístico secundario*” con el objetivo de “*simplificar* la distribución de actores mediante el procedimiento de designar a algunos como animados y a otros como inanimados. Esta segunda operación consigue sólo deanimar a ciertos protagonistas, llamados ‘materiales’, privándolos de su actividad, y *sobreanimar* a ciertos otros, llamados ‘humanos’, acreditándolos con capacidades admirables para la acción” (pos. 1576). La diferencia, reiteramos, no es ontológica sino de grado. En consecuencia, existencia y significación son sinónimas, actuar implica significar y la agencia es una propiedad de toda entidad.

Al respecto, el concepto de *Umwelt* (mundo circundante), acuñado por el biólogo Jakob von Uexküll en la primera mitad del siglo XX, y que se distingue del concepto de entorno, es apropiado para esta cuestión.

Es como si *cada animal* —el caracol, la garrapata, la corneja, el perro y, por supuesto, el hombre— creara alrededor de sí una suerte de burbuja que extraería del entorno cierto número de señales pertinentes, señales que corresponde llamar *subjetivas*, si por ello entendemos que en la naturaleza viva no hay —hablando con propiedad— objetos, sino solo, como dice von Uexküll, ‘portadores de significación’. Y, sin embargo, son señales bien objetivas en el sentido de que es en ese mundo donde el animal reside. La garrapata está menos articulada que el perro o el ser humano —no captura en total más que cuatro valores en lo infinito de las percepciones— pero no por ello deja de producir, desde su punto de vista, un

mundo de significaciones, es decir, un *Umwelt* propio de la garrapata (Latour, 2016: pos. 1987).

Que en el mundo hay sólo sujetos (o superjetos) lo sostiene de manera implícita la propia obra de Acha aquí configurada, a riesgo de caer en la sobreinterpretación (si tal cosa es posible). Y va más lejos que Uexküll al atribuir la capacidad de *experimentar* a los seres inanimados: la presencia poética del agua es quizás el mejor ejemplo; ésta se transforma, sobre todo en *Habeas Corpus*, en un personaje central.<sup>97</sup> Y aún más propone el guion *Blancos*, una auténtica materialización de aquello que, en filosofías dualistas, no pasa más allá de ser una cualidad secundaria: el color.

En el cuestionamiento del representacionalismo que se entrevé en la puesta en forma de sus largometrajes, y que conforma un oxímoron barroco bifronte con el sostenimiento del representacionalismo latente en sus declaraciones,<sup>98</sup> Acha pone en entredicho lo que Alfred North Whitehead describió, a principios del siglo XX, como la “bifurcación de la naturaleza”. En primer lugar, el matemático inglés no descarta el concepto de naturaleza. ¿En qué consistiría ésta? “La naturaleza es aquello que observamos en la percepción por medio de los sentidos. En esta percepción sensorial somos conscientes de algo que no es pensamiento y que es autónomo del pensamiento. Esta propiedad de ser autónomo del pensamiento está en la base de la ciencia natural. Significa que la naturaleza

---

<sup>97</sup> Jane Bennett (2010) señala, a partir de una lectura de Lynn Margulis y Dorion Sagan, que “el científico ruso de fines del siglo XIX Vladimir Ivánovich Vernadsky, quien también rehusaba cualquier distinción tajante entre vida y materia, definió a los organismos como ‘formas especiales, distribuidas, del mineral común, el agua... Enfatizando la continuidad entre la vida acuática y las rocas, como la evidente en el carbón o en los arrecifes de piedra caliza fósil, Vernadsky notó cómo estos estratos aparentemente inertes son ‘huellas de biósferas pasadas’” (8).

<sup>98</sup> Es un asunto de la mayor complejidad. Es evidente que Acha postula a la expresión artística como marca de una insuficiencia humana, contrastada con la ‘armonía’ conseguida por la cucaracha y, podemos colegir, por los demás animales, que no necesitan recurrir a un arte que apele a la utilización de materiales por fuera del propio cuerpo para poder vivir (pero incluso esto es inexacto: ciertas aves preparan el terreno para ejecutar sus danzas de apareamiento empleando restos vegetales). También es cierto que él mismo admite en la entrevista con Tarruella que exagera. Es lógico, en este sentido, que en sus películas intente demostrar la artificialidad de todo modo de representación humano (arte, ciencia). En el proceso, como quien recurre al antropomorfismo para cuestionar el antropocentrismo, Acha parece recurrir a un marco representacionalista para luego proceder a su develamiento, a su exposición como ‘mentira’. Por otra parte, la catástrofe climática característica de la aceleración novecentista parecería confirmar un desfasaje del humano respecto del mundo. Silvia Schwarzböck (2017) nos entrega una clave para problematizar aún más las posiciones achianas. En *Los monstruos más fríos* explica que “un sujeto actúa como público cuando espera del arte aquello que le falta a la vida. Frente a la obra de arte, entonces, debería reinar la intensidad. La intensidad es lo que el público más necesita, porque su estado de ánimo básico es la apatía” (16). Es, quizá, contra esta apatía del público creado por el cine que reacciona Acha: hay que intensificar la vida más allá del goce artístico.



puede ser pensada como un sistema cerrado cuyas relaciones mutuas no requieren la expresión del hecho de que son pensadas” (2006: pos. 107).<sup>99</sup> Esta ‘recuperación’ del concepto de naturaleza no se contradice con la objeción de Latour en tanto participa en su desustancialización, en transformarlo en pura relación.

Steven Shaviro (2014) explica que buena parte del pensamiento moderno se funda en la bifurcación de la naturaleza, que a veces toma la forma de una división entre cualidades primarias y secundarias, o entre noumeno y fenómeno, o entre la ‘imagen manifiesta’ y la ‘imagen científica’.

Por ejemplo, lo dado a la percepción es el pasto verde. Se trata de un objeto que conocemos como un ingrediente de la naturaleza. La teoría de las adiciones psíquicas trataría el carácter verde [*greenness*] como una adición psíquica proporcionada por la mente perceptora, y dejaría a la naturaleza sólo las moléculas y la energía radiante que influencia a la mente hacia esa percepción. Mi argumento es que este llevar a la mente a hacer adiciones de su propiedad a la cosa postulada para el conocimiento por la conciencia sensorial [*sense-awareness*]<sup>100</sup> es apenas una forma de evitar el problema de la filosofía natural. Ese problema consiste en discutir las relaciones *inter se* de las cosas conocidas, abstraídas del mero hecho de ser conocidas. La filosofía natural no debería preguntar nunca qué hay en la mente y qué en la naturaleza. Hacerlo es confesar que ha fallado en expresar relaciones entre cosas perceptivamente conocidas, es decir, expresar esas relaciones naturales cuya expresión es la filosofía natural (Whitehead, 2006: pos. 457).

Whitehead se anticipa así a las postulaciones actuales del realismo especulativo, que clama por la independencia del universo respecto de los sujetos perceptores. Y concluye:

Esencialmente, contra lo que protesto es contra la bifurcación de la naturaleza en dos sistemas de realidad los que, en tanto reales, son reales en sentidos diferentes. Una realidad consistiría en los electrones que son estudiados por la física

---

<sup>99</sup> Recordemos la noción de representación de Peirce, que no depende del aparecerse a una mente humana.

<sup>100</sup> También podríamos traducir “sense-awareness” como “experiencia en los sentidos”.

especulativa. Ésta sería la realidad que está ahí para el conocimiento; aunque en esta teoría no es cognoscible. Porque lo que sí es conocido es el otro tipo de realidad, que es el involucramiento secundario de la mente. Así habría dos naturalezas, una es la conjetura y la otra el sueño (pos. 470).

En palabras de Shaviro, “debemos desarrollar una descripción del mundo en la que ‘la roja incandescencia del atardecer’ y ‘las moléculas y ondas eléctricas’ de la luz solar refractando en la atmósfera de la Tierra tengan el mismo status ontológico” (pos. 75). Se trata, entonces, de ir contra la división entre una naturaleza aprehendida en la conciencia (las cualidades) y otra que sería su causa (las moléculas, átomos y partículas subatómicas). El ser humano pasa así de estar, en el peor de los casos, *fuera* de la naturaleza o, en el mejor, *en* la naturaleza a ser *de* la naturaleza como aquello dado a los sentidos pero que es independiente de ellos. Recordemos: cada ente desarrolla su propio ‘mundo circundante’, su propia naturcultura significativa, de acuerdo a sus capacidades perceptivas y modos de procesar la información y de intercambiar materiales y energías con los demás, pero la naturaleza es ‘anterior’ en el sentido de que no depende de las conciencias sino que constituye un continuum con ellas y con la capacidad de percibir y experimentar común a todas las cosas.

Así, Whitehead propone una mirada doble del mundo. De un lado, ‘la verdad metafísica última es el atomismo’; cada entidad es diferente, y está separada, de todas las demás. Pero, del otro lado, estos átomos últimos son ‘gotas de experiencia, complejas e interdependientes’. Es decir, se trata de procesos activos y articulados —experiencias, o momentos del sentir— antes que de sustancias simples e idénticas a sí mismas. De esta forma, el ser está subordinado al devenir; aún así, el devenir no es un flujo ininterrumpido, universal, sino una multiplicidad de ‘ocasiones’ discretas, cada una de las cuales es limitada, determinada y finita (Shaviro, 2014: pos. 96).

Para Whitehead, el ser humano no es la medida de todas las cosas; el devenir y la creatividad se dan en todo el cosmos. Para Acha, el ‘excesivo orgullo’ del humano en su

humanidad lo lleva a la destrucción naturcultural (*Homo-Humus*, *Mburucuyá*), a la destrucción de aquellos arrojados a la alteridad (*Blancos*), a la destrucción del cuerpo propiamente dicho (*Habeas Corpus*). Se impone así por necesidad la *sujetidad* de lo material (mirada del yacaré, del camaleón, del yaguararé, del zorro, de la paloma; agencia del agua, de la luz y el color) como reacción a los procesos de conquista, tanto macro como moleculares, de los que tratan sus guiones y largometrajes.

Nos acercamos, de esta forma, al holismo particular humboldtiano, expresado en la oximorónica pero acertada igualdad acuñada por Deleuze y Guattari, monismo=pluralismo, que implica un todo como red de relaciones múltiples entre materiales de la naturaleza que son, parafraseando a Schelling (citado en Whitehead, 2006), auténticos sujetos-objetos.

Entonces, recuperamos un concepto amplio de naturaleza que no se contradice necesariamente con las objeciones de Latour: lo dado a los sentidos incluye a la humanidad y sus productos.

### **La estética (y la comunicología) como primera filosofía<sup>101</sup>**

La conquista e invención de América, parece decirnos la constelación achiana, es un proceso constituido por ocasiones discretas que, como mojones, forman *concrecencias*,

---

<sup>101</sup> “Aesthetics as first philosophy” es el título de un ensayo de Graham Harman (2012). Si bien Harman sostiene una postura más bien anti-procesual, basada en una concepción cuestionable de lo relacional como “guerra de los seres en interacción recíproca” (párr. 10), por tanto distinta de la nuestra, este artículo tiene aquí una gran fuerza interpelante. El autor recupera la concepción de proximidad de Emmanuel Lévinas. Significa “contacto sin fusión, pero un contacto *asimétrico*” (párr. 15) y “se roza con uno de los olvidados problemas centrales de la filosofía moderna: la comunicación” (ídem). Implica así una comunicación sin contacto completo, asimétrica, porque las cosas están próximas al humano sin que el humano esté próximo a ellas. “Sólo la proximidad deja que las cosas sean ellas mismas al tiempo que también transmiten mensajes de unas a otras a la distancia” (párr. 16). Es evidente el temor de Harman a la ‘fusión’, la homogeneización, que él ve en las ontologías relacionales. Por ello propone una ontología orientada a objetos (OOO, Triple O) sustancialista, donde la noción de identidad es sostenida por sobre la noción de diferencia: los objetos del universo están aislados unos de otros, no pueden definirse de acuerdo a sus interacciones (que son sólo a la distancia). Aquí no compartimos esta posición metafísica: las referencias a la filosofía quechua, a Peirce, Whitehead, Shaviro, Barad, etc. y nuestra concepción de la comunicación imbricada profundamente con la de relación así lo indican. Estamos del lado de la diferencia antes que de la sustancia (identidad), del lado de la imagen. Pero lo importante para nosotros de la visión de la estética y de la comunicación de Harman es que identifica a aquella con lo que denomina “alusión” [*allusion*] o “atractivo” [*allure*], que es la forma de comunicarse tocándose sin tocarse de las cosas. Es decir que deja de lado la noción de belleza y la reflexión sobre la misma por una concepción ontológica de la estética relacionada a la sensibilidad recíproca entre los elementos que configuran el universo. Nosotros podemos trazar, a partir de esto, una aproximación con la idea de *aisthesis* del pensamiento decolonial (Mignolo, 2014) donde la ‘estética’ es una teoría particular de las sensaciones relacionadas con la belleza, y *aisthesis* refiere a “un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso” (32), sólo que aquí llevamos las cosas más lejos: recuperamos el concepto de estética para el fenómeno de la comunicación sensible y lo extendemos más allá de los seres vivos para abarcar a toda cosa del cosmos.

unidades de apreciación estética. Ante la colonización de los cuerpos y las subjetividades, pero también del suelo (introducción de especies foráneas, extinción, conversión en espectáculo), estas obras parecen sugerir la posibilidad de una relación estética, afectiva con el entorno naturcultural.

Los españoles ganan la guerra. Son indiscutiblemente superiores a los indios en la comunicación interhumana. Pero su victoria es problemática, pues no hay una sola forma de comunicación, una dimensión de la actividad simbólica. Toda acción tiene su parte de rito y su parte de improvisación, toda comunicación es, necesariamente, paradigma y sintagma, código y contexto; el hombre tiene tanta necesidad de comunicarse con el mundo como con los hombres. El encuentro de Moctezuma con Cortés, de los indios con los españoles, es ante todo un encuentro humano, y no debe asombrar que ganen los especialistas en comunicación humana. Pero esta victoria, de la que hemos salido todos nosotros, tanto europeos como americanos, al mismo tiempo da un serio golpe a nuestra capacidad de sentirnos en armonía con el mundo, de pertenecer a un orden preestablecido: su efecto es reprimir profundamente la comunicación del hombre con el mundo, producir la ilusión de que toda comunicación es comunicación interhumana; el silencio de los dioses pesa tanto en el campo europeo como en el de los indios. Al ganar por un lado, el europeo perdía por el otro: al imponerse en toda la tierra por lo que era su superioridad, aplastaba en sí mismo su capacidad de integrarse al mundo (Todorov, 2014: pos. 1651).

La reflexión de Tzvetan Todorov nos es de suma importancia. No sólo demuestra que nuestras meditaciones acerca de la relación comunicacional humano-naturaleza refieren a un asunto central a la hora de pensar la(s) conquista(s); también nos sirve de disparador para comprender el asunto en la obra de Jorge Acha.

¿En qué consiste, si no, el ‘duelo’ entre Humboldt y Salcaghua? La tragedia de Alexander es que, en última instancia, falla en la comunicación con la naturaleza, o más bien, con su práctica científica rompe el continuum que liga al ser humano con el cosmos. 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, es él un artista, entabla una relación práctica, instrumental con ella. Es el segundo descubrimiento de América: una creación trágica hija de esta tensión; el científico pone en peligro porciones de un mundo en apariencia estable, arrojándose hacia un futuro incierto que intenta, de todos modos, predecir y controlar. Pero Alexander 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 del lugar que ya por entonces era llamado América.

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 no puede; en su ingenuidad, no sabe cómo resolver 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; 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 se vuelven medios para llegar a 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 entre los que se hallan, los cuales están dotados de voz y de capacidad para comunicarse con ellos. Son una unidad con la selva, el continuum no está roto. Por eso se maravillan y agradecen a Alexander por haber traído el jabón, “se pierde el olor del hombre, se tiene el olor de las plantas”, el olor del hogar, se refuerza la unidad.<sup>102</sup> El animismo indígena involucra la creencia de que, al llamar a las cosas por sus respectivos nombres, éstas

---

<sup>102</sup> Sin embargo, no hay que ignorar el potencial irónico de la referencia al jabón: producto industrial europeo realizado en parte a partir de la explotación extractiva de diversos vegetales en las colonias.

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 es enterrada (mas no muerta) la ‘pureza’ pre-americana y se manifiesta, como en el conflicto filosófico que encarna Humboldt, la tragedia llamada América.<sup>103</sup>

Bruno Latour (2016) trae a colación la controversia de Valladolid de 1550, duelo intelectual y político entre Fray Bartolomé de Las Casas, quien creía y defendía la humanidad de los indígenas, y Juan Ginés de Sepúlveda, más ortodoxo en lo que respecta al dilema de la existencia o no de alma en los habitantes del Nuevo Mundo.

Pero, ¿sabe usted que en la costa opuesta, del lado de Pernambuco o de Costa Rica, exactamente en la misma época, los indios trataban de determinar si los españoles —que, para su desgracia, acababan de descubrir— tenían *cuerpo*? Sí, cuerpo. Y, ¿sabe usted cómo se las ingeniaron para decidir? Hundían a los conquistadores prisioneros en una gran vasija de agua para ver si, una vez ahogados, se pudrían o no... Si se pudrían, no quedaban dudas: significaba que tenían cuerpo. Ellos no se planteaban la cuestión de tener alma: todos los seres del mundo tienen alma, un alma con forma humana. Tal es para ellos la posición, por defecto, de alguna manera, ya se trate de un Tucán, de un tapir, de un jaguar, ya se trate de una palmera o del clan. Lo que diferencia a esos seres no es pues el alma, sino el cuerpo que le ofrece a cada uno una *perspectiva* diferente; de ahí la palabra ‘perspectivismo’ para describir esta posición. Esta visión solo nos parece singular a los occidentales porque nos hemos instalado en otra posición por defecto: todos nosotros tenemos cuerpo —el Tucán, el tapir, el ser humano o la palmera— y solo algunos de esos seres poseen alma, a saber, los seres humanos. No sin cierta ironía, Lévi-Strauss subraya que, al fin de cuentas, los indios eran más científicos que los curas

---

<sup>103</sup> Los tres párrafos precedentes son una adaptación de un fragmento del ensayo “El tercer continente” de mi autoría, publicado en *Jorge Acha: una eztétyka sudaka* (2017).

portugueses, puesto que para aplicar su método tomaban recursos argumentativos no solo de la Escritura, sino también de las ciencias naturales... (pos. 1911).

Nuestra segunda parada fue el guion *Blancos*. Aquí, adoptamos la postura de David Viñas de considerar a la ‘conquista del desierto’ como una prolongación —una continuidad figural, diríamos— de la conquista de América. Al momento de llegar a *Standard*, ya encontramos la acción barroca de reapropiación y horadación de parte del conjunto mestizo respecto de los símbolos y figuras patrios deglutidos por el sistema educativo y la industria editorial que le provee de insumos. En *Habeas Corpus*, los procesos de conquista se enfocan en el cuerpo-otro, en este caso, el de algún disidente no explicitado —¿minoría por orientación sexual? ¿Militante político?—. Notemos el movimiento figural que nos lleva de lo cosmovisual en *Homo-Humus* y *Mburucuyá* hasta la sujetidad, lo corporal-molecular en el primer largometraje del autor. Llegamos, por fin, a la *Summa* achiana, el guion *San Michelin*. Los juegos de dobles opuestos se intensifican al máximo: entre la religión cristiana y la andina, entre las ciencias sociales y la mística popular, entre la mujer y el hombre, entre la virginidad y la lascivia, entre la pulcritud y la hediondez, entre lo europeo y lo indígena, entre el tiempo lineal y el cíclico; con todos los mestizajes que ocurren en el medio.

Para concluir, debemos retomar una reflexión *estructural*: en toda la obra de Acha, lo hemos visto, se despliega una *dialéctica* (en sentido general, no necesariamente negativo) que resalta el espacio entre, el intersticio, el lugar de los vectores, de los mestizajes y sus relaciones de poder desiguales. El lugar de la *relación* (que es el lugar de la semiótica). Pero no se trata del dualismo típico de la filosofía occidental, sino de una bifrontalidad que encuentra su raíz en las culturas precolombinas.

Miguel León-Portilla (2009) explica que en la filosofía náhuatl “el principio supremo es *Ometéotl*, dios de la Dualidad. Metafóricamente es concebido con un rostro masculino, *Ometecuhtli*, Señor de la Dualidad, y con una fisonomía al mismo tiempo femenina, *Omecihuatl*, Señora de la Dualidad” (22). A partir de aquí, las diferentes deidades participan de la dualidad, se tornan manifestaciones de ella.

No olvidemos lo que sostenía Rodolfo Kusch respecto de la reapropiación que las culturas andinas hicieron del cristianismo: para ellos, Cristo y el Diablo eran hermanos (lo

que ayuda a explicar la figura de Amarillo Apaza ideada por Acha). Josef Estermann (2009), en su análisis de la filosofía quechua, la concibe ya como híbrida, mestiza, producto de la interpenetración de diferentes culturas.

El pensamiento quechua tiene una racionalidad *sui generis* que se construye en torno a un concepto eminente, expresado por el término quechumara (quechua y aimara) *pacha*. Esta palabra es polisémica (...) Filosóficamente, *pacha* significa el ‘universo ordenado en categorías espacio temporales’, pero no simplemente como algo físico y astronómico. El vocablo griego *kosmos*<sup>104</sup> tal vez se acerque más a lo que quiere decir *pacha*, pero sin dejar de incluir el ‘mundo de la naturaleza’, al que también pertenece el ser humano. *Pacha* también podría ser un equivalente homeomórfico del vocablo latino *esse* (‘ser’): *pacha* es ‘lo que es’, el todo existente en el universo, la ‘realidad’. Es una expresión que se refiere al más allá de la bifurcación entre lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial, lo terrenal y lo celestial, lo profano y lo sagrado, lo exterior y lo interior (37-38).

Es decir, la mónada que contiene una pluralidad de oposiciones interdependientes. A continuación, Estermann propone traducir el vocablo *pacha* “por la característica fundamental de la racionalidad andina: **relacionalidad**” (38, énfasis en negrita mío). Se trata de una concepción comunicacional del cosmos que se opone a las corrientes dominantes de la filosofía occidental, para las que “la existencia separada y monádica es lo primero” (ídem).<sup>105</sup> Para la cosmovisión quechua “el universo es ante todo un sistema de entes interrelacionados, dependientes uno de otro, anárquicos, heterónomos, no sustanciales” (ídem). No hay absoluto. “La realidad (como un todo holístico) recién es (existe) como conjunto de seres y acontecimientos interrelacionados” (ídem).

No se rompe el continuo sujeto-objeto, no hay separación entre sujeto conocedor y objeto conocido, sino un entrelazamiento material. Esta concepción puede dividirse en cuatro principios:

Principio de correspondencia:

---

<sup>104</sup> El empleado por Humboldt para nombrar su *magnum opus*.

<sup>105</sup> No es así para Whitehead y su filosofía procesual-relacional, hemos visto.



El principio básico de relacionalidad se manifiesta a nivel cósmico como correspondencia entre micro y macrocosmos, entre lo grande y lo pequeño. El orden cósmico de los cuerpos celestes, las estaciones, la circulación del agua, los fenómenos climáticos y hasta de lo divino tiene su correspondencia (...) en el ser humano y sus relaciones económicas, sociales y culturales. El principio de la correspondencia cuestiona la validez universal de la causalidad física; el nexo entre micro y macrocosmos no es causal en sentido mecánico, sino simbólico-representativo (39).

Principio de complementariedad:

Cada ente y cada acontecimiento tienen como contraparte un complemento como condición necesaria para ser completos y capaces de existir y actuar. Un ente individual aislado (mónada) es considerado como incompleto y deficiente si no se relaciona con su complemento opuesto. La oposición no paraliza la relación, como sucede en la lógica occidental que se rige por el principio de la no contradicción. La oposición más bien dinamiza la realidad, como lo afirma la lógica dialéctica y el pensamiento oriental en general (...) El verdadero ente, es decir, la relación es una unión de oposiciones, un equilibrio dialéctico o dialógico (ídem).

Vemos cómo este principio es de vital importancia para nosotros, cómo configura los movimientos al interior de las películas y guiones de Acha. Sumado a esto, tenemos el principio de reciprocidad: “A cada acto corresponde, como contribución complementaria, un acto recíproco. Este principio no sólo rige en las interrelaciones humanas (entre personas o grupos), sino en cada tipo de interacción, sea ésta intrahumana, entre el ser humano y la naturaleza, o sea entre el ser humano y lo divino (...) la ética no es un asunto limitado al ser humano y su actuar, sino que tiene dimensiones cósmicas” (ídem).

Por último, tenemos el principio de ciclicidad, que refiere a la infinitud entendida como movimiento circular o espiral interminable y no como línea sin fin. “La secuencia de

ciclos es dialéctica y discontinua; cada ciclo termina con un cataclismo cósmico (*pachakuti*) que da lugar a otra vuelta, una era nueva en otro nivel” (40).

Y así cierra *San Michelín*, el canto del cisne de Jorge Acha, como una visión para nada ingenua de la restitución cósmica en un mundo-red multidimensional. En nuestro recorrido por parte de la obra de un autor polifacético y ‘menor’ hemos intentado —y el plural, lejos de cualquier vanidad, intenta, como a lo largo de todo el escrito, dar cuenta del proceso conjunto entre escritor y lector— vislumbrar el despliegue de una imaginación poética.

Porque nuestros mitos e historias, además de ser ejercicios racionales de interpretación, son pasibles de re-narración permanente. Cada re-narración es a la vez una re-interpretación imaginaria, alimentada por la herencia de las ocasiones actuales ya fenecidas. Es por eso que el instante presente, único con un modo de existencia actual, recrea, de forma permanente, el devenir del mundo. Si la realidad es sólo interacción, como parecen sugerirnos los físicos, es eminentemente afectiva y comunicativa. Y si, en consecuencia, la estética y la comunicología<sup>106</sup> adquieren preeminencia filosófica, la obra de arte es impulsada más allá de su aislamiento hacia una *centralidad natural*, que es forzosamente productiva e histórica.

---

<sup>106</sup> Estamos en el terreno del *feeling* que implica historicidad: es la rehabilitación de la estética, y es la comunicología como estudio de los vínculos sensibles de las ocasiones que conforman las cosas y, en consecuencia, también del lado de lo inteligible que conforma un pliegue bifronte con lo sensible; es decir, el *entre*, el pliegue.

## Bibliografía

Acha, Jorge Luis (1980). "Who is Weir?" En *El Amigo Americano*, diciembre 1980. Disponible en: <https://jorgeluisacha.wordpress.com/articulos/> (Acceso: 4 de febrero de 2019)

——(2012). *Escritos póstumos*, Vol. 1. Córdoba: Alción Editora.

——(2014). *Escritos póstumos*, Vol. 2. Buenos Aires: Ítaca.

Adams Sitney, P. (2008). *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Nueva York: Oxford University Press.

Adriaensens, Vito y Jacobs, Steven (2015). "The sculptor's dream: Tableau vivants and living statues in the films of Méliès and Saturn". En *Early Popular Visual Culture*, Vol. 13, Nro. 1. Londres: Routledge.

Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

"Altar de la Patria (Argentina)". En *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Altar\\_de\\_la\\_Patria\\_\(Argentina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Altar_de_la_Patria_(Argentina)) (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Auerbach, Erich (1984). "Figura". En *Scenes from the drama of European literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bachelard, Gaston (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham y Londres: Duke University Press.

Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

Beckett, Samuel (2015). *Fin de partida*. EpubLibre. Kindle.

Belinche, Daniel (2010). “América, la tierra donde sopla el viento”. En *La Puerta*, Nro. 3. La Plata: FBA-UNLP.

Benjamin, Walter (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe.

——(2012). *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Durham y Londres: Duke University Press.

Berger, John (1983). “Caravaggio: a contemporary view”. En *Studio International*, Vol. 196, Nro. 998. Londres: The Studio International Foundation.

Bernstein, Gustavo (2012). “Prólogo”. En Acha, Jorge Luis. *Escritos póstumos*, Vol. 1. Córdoba: Alción Editora.

——(2014). “Prólogo”. En Acha, Jorge Luis. *Escritos póstumos*, Vol. 2. Buenos Aires: Ítaca.

——(2017). “La carne y el espíritu”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

Bertazza, Juan Pablo (2017). “El pez y los pecados en *Habeas Corpus*”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

Borges, Jorge Luis (2005). “Historia del guerrero y la cautiva” y “La escritura del dios”. En *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.

Bovisio, María Alba y Penhos, Marta (2017). “Mburucuyá o los artificios de la representación”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

Brenez, Nicole (2010). “El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine”. En *Imagofagia*, Nro. 1. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/7/8> (Acceso: 26 de febrero de 2018).

Byrón, Silvestre (2010a). “Existencial”. En *EAF – UNDERGROUND – PLAZA*. Disponible en: <http://eaf-underground-plaza-existencial.blogspot.com/> (Acceso: 4 de febrero de 2019).

———(2010b). “MRO”. En *EAF – UNDERGROUND – PLAZA*. Disponible en: <http://eaf-underground-plaza-mro.blogspot.com/> (Acceso: 4 de febrero de 2019).

Cangi, Adrián (2013). “Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino”. En *Hambre. Espacio cine experimental*, septiembre 2013. Buenos Aires. Disponible en: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/06/adriancangi.pdf> (Acceso: 4 de febrero de 2019).

Caresani, Luciana (2017). “Jorge Acha o la poética de una representación develada”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

Cassirer, Ernst (2015). *Antropología filosófica*. EpubLibre. Kindle.

Celeiro Rodríguez, José Luis (2015). “El cine, Acha y yo”. En *Jorge Luis Acha*. Disponible en: <https://jorgeluisacha.wordpress.com/homenajes/> (Acceso: 4 de febrero de 2019).

Cohen, Jonathan (1988). “The Naming of America: Fragments We’ve Shored Against Ourselves”. Nueva York: Stony Brook University. Disponible en: <https://www.uhmc.sunysb.edu/surgery/america.html> (Acceso: 4 de febrero de 2019).

Colombres, Adolfo (2005). *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires: del Sol.

Dassow Walls, Laura (2009). *The Passage to Cosmos. Alexander von Humboldt and the Shaping of America*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

—(2012). “Author’s response”. En Darwin Hamblin, Jacob (ed.). *H-Environment Roundtable Reviews*, Vol. 2, Nro. 4. H-Net. Humanities and Social Sciences Online. Disponible en: <https://networks.h-net.org/system/files/contributed-files/env-roundtable-2-4.pdf> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

“Declaración de independencia de los Estados Unidos”. En *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Declaraci%C3%B3n\\_de\\_Independencia\\_de\\_los\\_Estados\\_Unidos](https://es.wikipedia.org/wiki/Declaraci%C3%B3n_de_Independencia_de_los_Estados_Unidos) (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Deleuze, Gilles (1985). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

—(1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

—(1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

De los Ríos, Valeria (2015). “La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz”. En *Revista Chilena de Literatura*, Nro. 89. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Disponible en:

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/36597/38195> (Acceso: 11 de mayo de 2018).

Denegri, Andrés (2012). “Cine *underground*, cine clandestino, cine experimental: hacia una definición”. En *Cibertronic, revista de artes mediáticas*, Nro. 8. Tres de Febrero: UNTREF. Disponible en: [http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lo\\_trans/nota03/index.html](http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota03/index.html) (Acceso: 30 de junio de 2017).

De Roo, Ludo (2016). *The Four Elements of Ecocinema. A Phenomenological Approach to Cinematic Aesthetics*. Tesis de Master of Research. Sidney: Macquarie University. Disponible en: <https://www.researchonline.mq.edu.au/vital/access/services/Download/mq:55244/SOURCE1> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Dewey, John (1929). *Experience and Nature*. Londres: George Allen & Unwin, Ltd.

———(2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Di Paola, Esteban (2010). “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino”. En *Imagofagia*, Nro. 1. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9> (Acceso: 26 de febrero de 2018).

Duarte, Ezequiel Iván (2014). “Siete versiones de Kafka: 2. Destierros”. En *El Zapato de Herzog*. Disponible en: <https://elzapatodeherzog.wordpress.com/2014/03/03/siete-versiones-de-kafka-2-destierros/> (Acceso: 27 de febrero de 2019).

———(2017). “El tercer continente”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

Dubin, Mariano (2016). *Parte de guerra. Indios, gauchos y villeros: ficciones del origen*. La Plata: Estructura mental a las estrellas.

Durafour, Jean-Michel (2017). "Cinema Lyotard: An Introduction". En Jones, Graham y Woodward, Ashley (eds.). *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*. Edimburgo: Edinburgh's University Press.

Dussel, Enrique (1994). *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz: Plural editores, Facultad de humanidades y ciencias de la educación, UMSA.

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%20La%20tina.pdf> (Acceso: 30 de junio de 2017)

Ehrat, Johannes (2005). *Cinema & Semiotic. Peirce and film aesthetics, narration, and representation*. Toronto: University of Toronto Press.

Epstein, Jean (2014). *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus.

Estermann, Josef (2009). "La filosofía quechua". En Dussel, Enrique; Mendieta, Eduardo y Bohórquez, Carmen (eds.). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino"*. México: Siglo XXI.

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)



Fernández, Macedonio (1928). *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Hunab Ku, Proyecto Baktun; M. Gleizer. Disponible en: <https://halagomacedoniano.files.wordpress.com/2017/04/macedonio-fernandez-no-toda-es-vigilia1.pdf> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Fernández-Armesto, Felipe (2012). “Comments by Felipe Fernández-Armesto, University of Notre Dame”. En Darwin Hamblin, Jacob (ed.). *H-Environment Roundtable Reviews*, Vol. 2, Nro. 4. H-Net. Humanities and Social Sciences Online. Disponible en: <https://networks.h-net.org/system/files/contributed-files/env-roundtable-2-4.pdf> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Ferro, Marc (1971). “El cine ¿Un contraanálisis de la sociedad?”. En Le Goff, Jacques y Nora, Pierre (Ed.) (1985). *Hacer la Historia III. Objetos nuevos*. Barcelona: Editorial Laia.

Gamerro, Carlos (2010). *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

García Candela, Lautaro (2016). “Los ’80 #08 – El final (por ahora)”. En *Las Pistas*. Buenos Aires. Disponible en: <https://las-pistas.com/2016/11/15/los-80-08-el-final-por-ahora/> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

García Guillem, Sergio (2013). “El paladín de la nostalgia: una lectura de lo sagrado en ‘Il Vangelo secondo Matteo’ de Pier Paolo Pasolini”. En *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, Vol. 13, Nro. 3. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/43352> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Gazzera, Carlos (2007). “La narrativa argentina de los 80 a los 90: una periodización tentativa”. En *La investigación en la Universidad Nacional de Villa María*, serie II. Versión recuperada de la página de Carlos Gazzera en Academia.edu (la numeración de las páginas difiere respecto de la versión del libro):

[https://www.academia.edu/2270501/LA\\_NARRATIVA\\_ARGENTINA\\_DE\\_LOS\\_80\\_A\\_LOS\\_90\\_Una\\_periodizaci%C3%B3n\\_tentativa](https://www.academia.edu/2270501/LA_NARRATIVA_ARGENTINA_DE_LOS_80_A_LOS_90_Una_periodizaci%C3%B3n_tentativa) (Acceso: 3 de octubre de 2019).

Gelman, Juan (2015). “El botánico”. En *Poesía Reunida*. EpubLibre. Kindle.

Giorgi, Gabriel (2015). “El animal, el espectro. Notas sobre las imágenes”. En *laFuga*, Nro. 17. Santiago de Chile. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/el-animal-el-espectro/747> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Gubern, Román (2016). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. EpubLibre. Kindle.

Guzmán Cerdio, Mario Alberto (2014). “Percepción y narración: el cine experimental de Silvestre Byrón y Claudio Caldini”. En *Imagofagia*, Nro. 9. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/551> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Hansen, Mark B. N. (2016). “Algorithmic sensibility: reflections on the post-perceptual image”. En Denson, Jane y Leyda, Julia (eds.). *Post-Cinema: Theorizing 21st-century film*. Falmer: REFRAME Books.

Harman, Graham (2012). “Aesthetics as First Philosophy. Levinas and the Non-Human”. En *Naked Punch*. Nueva York, Londres. Disponible en: <http://www.nakedpunch.com/articles/147> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Herrmann, Steven (2014). *Spiritual Democracy*. Berkeley: North Atlantic Books.

Humboldt, Alexander von (2005). *COSMOS. A Sketch of the Physical Description of the Universe*, Vol. 1. Salt Lake City: Gutenberg Project. Kindle.

Hurlbut, George C. (1888). "The Origin of the Name 'America'". En *Journal of the American Geographical Society of New York*, Vol. 20. Nueva York. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/196759> (Acceso: 10 de febrero de 2018).

Ivakhiv, Adrian (2013). *Ecologies of the moving image. Cinema, affect, nature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

—(2016). "The Art of Morphogenesis: Cinema in and beyond the Capitalocene". En Denson, Jane y Leyda, Julia (eds.). *Post-Cinema: Theorizing 21st-century film*. Falmer: REFRAAME Books.

Jauretche, Arturo (1973). "Arturo Jauretche, Civilización o Barbarie". En *Revista Crisis*, Nro. 5. Recuperado de *El Historiador*. Disponible en: <https://www.elhistoriador.com.ar/arturo-jauretche-civilizacion-o-barbarie/> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Jawtuschenko, Ignacio (2004). "El Altar de tu Patria". En *Página 12*, suplemento Radar, 10 de octubre de 2004. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/1734-270-2004-10-10.html> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

"Jorge Luis Acha". En *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Luis\\_Acha](https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Luis_Acha) (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Kluge, Alexander (2014). *El contexto de un jardín*. Buenos Aires: Caja Negra.

Koza, Roger Alan (2018). "Jorge Acha. Los planos interrumpidos". En *Con los ojos abiertos*. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/jorge-acha-los-planos-interrumpidos/> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Kratje, Julia y Pérez Rial, Agustina (2012). “Aproximaciones teóricas a la noción de figuración en el cine”. Ponencia presentada en las Terceras Jornadas de Debates actuales de la teoría política contemporánea, Buenos Aires. Disponible en: [http://www.academia.edu/10338419/Aproximaciones\\_te%C3%B3ricas\\_a\\_la\\_noci%C3%B3n\\_de\\_figuraci%C3%B3n\\_en\\_el\\_cine](http://www.academia.edu/10338419/Aproximaciones_te%C3%B3ricas_a_la_noci%C3%B3n_de_figuraci%C3%B3n_en_el_cine) (Acceso: 26 de febrero de 2018).

Kusch, Rodolfo (2007). “América Profunda”. En *Obras Completas*, tomo II. Rosario: Fundación Ross.

Langford, Michelle (2006). *Allegorical Images. Tableau, time and gesture in the cinema of Werner Schroeter*. Bristol, Portland: Intellect.

Lara, Juan Manuel y Duarte, Ezequiel Iván (2013). *Los Otros. Un análisis de la inmigración desde países limítrofes en la película Bolivia de Adrián Caetano*. La Plata: Tesis de licenciatura, FPyCS-UNLP. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10915/27266> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Latour, Bruno (2016). *Cogitamus. Seis cartas sobre las humanidades científicas*. EpubLibre. Kindle.

—(2017). *Facing Gaia*. Cambridge, Malden: Polity. Kindle.

Le Breton, David (2013). *Antropología del cuerpo y modernidad*. EpubLibre. Kindle.

León-Portilla, Miguel (2009). “La filosofía náhuatl”. En Dussel, Enrique; Mendieta, Eduardo y Bohórquez, Carmen (eds.). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino”*. México: Siglo XXI.

Lezama Lima, José (2014). “La expresión americana”. En *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*. Buenos Aires: Colihue.

Lojo, María Rosa (2004). “La raíz aborígen como imaginario alternativo”. En Biagini, Hugo E. y Roig, Arturo A. (directores). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo I: identidad, utopía, integración (1900-1930)*. Buenos Aires: Biblos.

London, Jack (2017). *El vagabundo de las estrellas*. EpubLibre. Kindle.

Liotard, Jean-François (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires: La Cebra.

———(2017). “Acinema”. En Jones, Graham y Woodward, Ashley (eds.). *Acinemas. Lyotard’s Philosophy of Film*. Edimburgo: Edinburgh’s University Press.

Madan, Aarti S. (2011). “Sarmiento the Geographer: Unearthing the Literary in Facundo”. En *MLN*, Vol. 126, Nro. 2. Baltimore: John Hopkins University Press.

Maeterlinck, Maurice (2014). *La vida de las hormigas*. Buenos Aires: Losada.

Mariano, Magalí (2015). “Jorge Acha: un cine del grito”. En *AURA, Revista de historia y teoría del arte*, Nro. 3. Facultad de Arte, UNICEN. Disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/260> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

———(2017). “Standard. La patria revisitada”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

Martin, Adrian (2013). *Último día cada día*. Nueva York y México DF: Punctum Books y FICUNAM.

Martinelli, Lucas Sebastián (2017). “El erotismo acuático de *Habeas Corpus*”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

Martínez Estrada, Ezequiel (2011). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada.

Meillassoux, Quentin (2015). *Después de la finitud*. Buenos Aires: Caja Negra.

Melville, Herman (2015). *Moby Dick*. EpubLibre. Kindle.

Mengue, Philippe (2008). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Mignolo, Walter (2014). “Aisthesis decolonial”. En Gómez, Pedro Pablo (ed.). *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*. Buenos Aires: del Signo.

Morello, Gustavo (2006). “La teología jesuítica y el espíritu del barroco. Una lectura de *La modernidad de lo barroco*, de Bolívar Echeverría” en *Studia Politicae*, 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)

Mullarkey, John (2009). *Refractions of reality. Philosophy and the Moving Image*. Londres: Palgrave Macmillan.

Nancy, Jean-Luc (2015). “¿Quizás porque el cine es él mismo contemporaneidad?”. Entrevista a cargo de Bruno Roberti. En Bernini, Emilio; De Gaetano, Roberto y Dottorini, Daniele (comp.). *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Nicolson, Malcolm (1987). “Alexander von Humboldt, humboldtian science and the origins of the study of vegetation”. En *History of science*, Vol. 25, Nro. 2. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/234242410\\_Alexander\\_von\\_Humboldt\\_Humboldtian\\_Science\\_and\\_the\\_Origins\\_of\\_the\\_Study\\_of\\_Vegetation](https://www.researchgate.net/publication/234242410_Alexander_von_Humboldt_Humboldtian_Science_and_the_Origins_of_the_Study_of_Vegetation) (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Oubiña, David (2004). “Un cine subterráneo”. En *Todavía*, Nro. 7. Buenos Aires: OSDE. Disponible en: <http://www.revistatodavia.com.ar/> (Acceso: 30 de junio de 2017).

Peirce, Charles Sanders (2017). *Obra filosófica reunida*, Tomo I (1867-1893). EpubLibre. Kindle.

Penz, François y Lu, Andong (2011). *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*. Bristol, Chicago: Intellect.

Peña, Milcíades (2013). *Historia del pueblo argentino*. Buenos Aires: Emecé.

Pérez Bowie, José Antonio (2011). “Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología”. En Macciuci, Raquel (dir.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas contemporáneas*, Vol. III: Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias. La Plata: FaHCE, UNLP. Disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/ii-congreso-2011/actas-ii-2011/volumen-iii/III01PerezBowie.pdf> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Pessoa, Fernando (2016). *Plural de nadie*. EpubLibre. Kindle.

Piedras, Pablo (2017). “A contracorriente”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

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

Prado, Manuel (s/f). *La Guerra al malón (1877-1879)*. Buenos Aires: Comisión del Arma de Caballería “San Jorge”. Disponible en: <http://www.comiscab.com.ar/menu%20Historia%20del%20Arma/Libros/Libro%20LA%20GUERRA%20AL%20MALON.pdf> (Acceso: 10 de octubre de 2018).

Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino*. Villa Allende: Los Ríos.

Rancière, Jacques (2015). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. EpubLibre. Kindle.

Reich, Wilhelm (1972). *Psicología de masas del fascismo*. Madrid: Ayuso.

Reidy, Michael S. y Zizzamia, Daniel (2012). “Comments by Michael S. Reidy and Daniel Zizzamia, Montana State University”. En Darwin Hamblin, Jacob (ed.). *H-Environment Roundtable Reviews*, Vol. 2, Nro. 4. H-Net. Humanities and Social Sciences Online. Disponible en: <https://networks.h-net.org/system/files/contributed-files/env-roundtable-2-4.pdf> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Robinson, Michael F. (2012). “Comments by Michael F. Robinson, University of Hartford”. En Darwin Hamblin, Jacob (ed.). *H-Environment Roundtable Reviews*, Vol. 2, Nro. 4. H-Net. Humanities and Social Sciences Online. Disponible en: <https://networks.h-net.org/system/files/contributed-files/env-roundtable-2-4.pdf> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Rocha, Glauber (2011). “Eztétyka del sueño”. En *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra.

Ruiz, Raúl (2000). *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana.

Russo, Eduardo A. (2017). “La espesura del otro: *Mburucuyá* y el barroco americano”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

Sala, Jorge (2011). “La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la postdictadura”. En Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo. *Una historia del cine*



*político y social en la Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, Centro de Investigación y Nuevos Estudios Sobre Cine (CIyNE), Instituto de Historia y Arte Argentino Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras-UBA.

—(2017a). “La escritura de los sueños”. En Bernstein, Gustavo (ed.). *Jorge Acha: una eztétyka sudaka*. Buenos Aires: Ítaca.

—(2017b). “Thálassa, un autorretrato de Jorge Acha”. En *Hacerse la Crítica*. Disponible en: <https://www.hacerselacritica.com/thalassa-un-autorretrato-de-jorge-acha-por-jorge-sala/> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Sandford, Stella (2016). “The dream is a fragment. Freud, transdisciplinarity and early German romanticism”. En *Radical Philosophy*, Nro. 198. Disponible en: <https://www.radicalphilosophy.com/article/the-dream-is-a-fragment> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

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

Sarmiento, Domingo F. (2012). *Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

Scavino, Dardo (2010). *Narraciones de la independencia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

—(2014). “Barroco, por una semiología menor” en *Zama*, Nro. 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.

—(2017). *Los monstruos más fríos: estética después del cine*. Buenos Aires: Mardulce.

Shaviri, Steven (2009). *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. Cambridge: The MIT Press.

—(2014). *The Universe of Things*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press. Kindle.

Simondon, Gilbert (2012). *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus.

Steinsleger, José (2005). “América nació en Nicaragua”. En *Página 12*, Contratapa, 13 de octubre de 2005. Buenos Aires. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-57827-2005-10-13.html> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Stengers, Isabelle y Latour, Bruno (2017). “La esfinge de la obra”. En Souriau, Étienne. *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires: Cactus.

Steyerl, Hito (2016). “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación”. En *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Tabarrozzi, Marcos (2016). *Crisis de consciencia. La aparición del pueblo en cuatro filmes del cine moderno argentino (1959-1988)*. Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10915/58930> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Todorov, Tzvetan (2014). *La conquista de América. El problema del otro*. EpubLibre. Kindle.

Tolles, Frederick B. (1938). “Emerson and Quakerism”. En *American Literature*, Vol. 10, Nro. 2. Durham: Duke University Press. Disponible en:

[https://www.jstor.org/stable/2920611?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/2920611?seq=1#metadata_info_tab_contents) (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Urondo, Francisco (2014). “La única verdad es la realidad”. En *Entre los poetas míos...*, Colección antológica de poesía social, vol. 78. Biblioteca Virtual Omegalfa. Disponible en: <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/cuaderno-de-poesia-critica-n-078-francisco-urondo.pdf> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Viñas, David (2013). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Galerna; Santiago Arcos.

Viñas Piquer, David (2002). “Principales conceptos bajtinianos”. En *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

Visnovsky, Emil (2018). “On the interconnection between Peirce’s pragmatism and semiotics”. En Gvozdiak, Vít y Svantner, Martin (eds.). *How to make our signs clear. C. S. Peirce and semiotics*. Leiden, Boston: Brill Rodopi.

Viveiros de Castro, Eduardo (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón.

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

Whitehead, Alfred North (1956). *Proceso y realidad*. Buenos Aires: Losada.

———(2006). *The Concept of Nature. The Tarner Lectures Delivered in Trinity College November 1919*. Salt Lake City: Project Gutenberg. Kindle.

Wittgenstein, Ludwig (1994). *Observaciones sobre los colores*. Barcelona, México DF: Paidós; Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM.

Wolkowicz, Paula (2014). “Escenas del *under* porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70”. En *Imagofagia*, Nro. 9. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/545> (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Wulf, Andrea (2016). *La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt*. Buenos Aires: Taurus.