

Jorge Acha: Un cine del grito

Magalí Mariano
Núcleo de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) - Facultad de Arte
UNICEN
magalimarianoe@gmail.com

Resumen: Desde la producción de Jorge Acha es posible investigar el campo artístico de la historia reciente en Argentina, enfatizando en lo estrictamente cinematográfico y vinculado siempre al campo social, al mismo tiempo que es posible advertir grandes y sustanciales rupturas con las formas clásicas y hegemónicas de representación.

En el trabajo que sigue, intentaremos acercarnos a *Hábeas Corpus*, su primer largometraje, y en consecuencia vislumbrar una de las rupturas más radicales con el cine que lo precedió, lo atravesó y lo sucedió: su interés por visibilizar y representar el cuerpo de un sujeto en los tiempos de la última dictadura militar. Ruptura que se desprende de una ruptura anterior, vinculada a cómo se visibiliza y representa el horror. *Hábeas Corpus* es el relato de una espera. Es el relato de todo aquello que sucede en el cuerpo de un hombre que espera la muerte que se aproxima inminente. Acha pone el ojo en el cuerpo de un hombre y a través de ese cuerpo, representativo de otros treinta mil, expresa una de las páginas más negras de nuestra historia contemporánea (1976-1983).

Consideraciones que se desprenden de dos grandes estudios de Gilles Deleuze – *Francis Bacon: Lógica de la sensación*; y *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos* (en coautoría con Félix Guattari)- atraviesan el trabajo aquí presentado, permitiendo un abordaje exclusivamente centrado en la visualización y representación del cuerpo en *Hábeas Corpus*.

Palabras clave: Cine – Representación – Cuerpo

Resumo: Desde a produção de Jorge Acha é possível pesquisar o campo artístico da história recente em Argentina, enfatizando no estritamente cinematográfico e vinculado sempre ao campo social, ao tempo em que é possível advertir grandes e substanciais quebras com as formas clássicas e hegemônicas da representação.

Neste trabalho, nós tentaremos acercar a *Hábeas Corpus*, seu primeiro longa-metragem, e em consequência vislumbrar uma das quebras mais radicais com o cinema que o precedeu, o atravessou e o sucedeu: seu interesse por olhar e representar o corpo de um sujeito nos tempos da última ditadura militar. Quebra que se desprende duma quebra anterior, vinculada a como se olha e representa o horror. *Hábeas Corpus* é o relato duma espera. É o relato de todo aquilo que sucede no corpo dum homem que espera a morte que se aproxima iminente. Acha põe o olho no corpo de um homem e através desse corpo, representativo de outros trinta mil, expressa uma das páginas mais negras de nossa história contemporânea (1976-1983).

Considerações que se desprendem de dois grandes estudos de Gilles Deleuze – *Francis Bacon: Lógica da sensação* e *Como se fazer um corpo sem órgãos* – escrito junto a Felix Guattari-, atravessam o trabalho aqui apresentado, permitindo uma abordagem exclusivamente centrada na visualização e representação do corpo em *Hábeas Corpus*.

Palavras-chave: Cinema – Representação – Corpo

Abstract: The production of Jorge Acha allows us to investigate the artistic field of recent history in Argentina, emphasizing what is strictly cinematic, always associated to the social field, concurrently, it is possible to notice a large and substantial break with the classical and hegemonic forms of representation.

In the work that follows, we will try to approach *Hábeas Corpus*, his first feature film, and consequently glimpse one of the most radical breaks with the cinema that preceded, went through and came after: his interest in visualizing and representing the body of an individual during the last military dictatorship. It is a rupture that emerges from a previous break, connected with the forms of visualizing and represent the horror. *Hábeas Corpus* is the story of a waiting. It is the story of everything that happens inside the body of a man who expects the death that approaches imminently. Acha places the eye in the body of a man and through that body -illustrative of other thirty thousand- expresses one of the darkest pages of our contemporary history (1976-1983).

The work presented here is crossed by issues emerging from two large studies of Gilles Deleuze – *Francis Bacon: The Logic of Sensation* and *How do you make yourself a body without organs* – co-authored with Felix Guattari, allowing an approach solely focused on visualization and representation of the body in *Hábeas Corpus*.

Key-words: Cinema – Representation – Body

"He querido pintar el grito antes que el horror"

Francis Bacon

Introducción

Hábeas Corpus, el primer largometraje de Jorge Luis Acha, permite introducirnos en la mirada de este director tan olvidado como inolvidable, y vislumbrar su interés por visibilizar y representar el cuerpo de un *sujeto* en los tiempos de la última dictadura militar. Acaso es posible pensar que ésta es la premisa de *Hábeas Corpus*. Y esto es lo que convierte a la ópera prima de Acha, en una de las películas más radicalmente comprometidas de nuestra historia reciente y sangrante. Acha pone el ojo en el cuerpo de un hombre y a través de ese cuerpo, representativo de otros treinta mil, expresa una de las páginas más negras de nuestra historia contemporánea (1976-1983).

Jorge Luis Acha (1946-1996) fue un artista miramarense prolífico y polifacético. Se destacó como pintor, fotógrafo, escritor y también como cineasta, aunque lo hizo prácticamente en secreto. Comprometido y transgresor, Acha se mantuvo en los márgenes, realizando con austeridad y de manera siempre independiente obras cinematográficas de un estilo único. Provocador incansable, su filmografía propone un abanico visual completamente diferente al del cine narrativo clásico y hegemónico y ofrece una experiencia sin precedentes a la percepción, desafiando las lógicas naturalizadas de visionado y escucha.

Acha rodó –siempre en 16 mm.– tres películas: *Hábeas Corpus* (1986), *Standard* (1989) y *Mburucuyá* (1996); sólo pudo ver el corte final de las primeras dos. Realizó innumerables cortometrajes y dejó escritos seis guiones, editados y compilados hoy por su amigo y discípulo Gustavo Bernstein en dos volúmenes de *Escritos Póstumos*. Tanto los tres largometrajes realizados, como los que en potencia descansan en papel, exploran la historia de nuestro país y de nuestra identidad latinoamericana de manera novedosa. Preocupado por el pasado, Acha rompe con las formas convencionales de representación del mismo. Jorge Sala afirma al respecto, que “el director pone al descubierto los tópicos que ocultaron históricamente las fisuras sociales. El gesto político de Acha aparece en la decisión de volverlos conscientes, desalienarlos, para mostrar su cualidad de pura imagen” (Sala, 2010: 463). Los films de Acha se consagran como obras paradigmáticas, *sensoriales* por antonomasia, que nos enfrentan a reflexiones profundas sobre nuestra identidad, sobre nuestro pasado y sobre nuestro presente, generando un amargo sabor a incertidumbre y desazón a través de una propuesta narrativa, estética y ética por demás novedosa. Los films de Acha ofrecen más preguntas que respuestas, se instalan como inolvidables, y convierten a su director en uno de los artistas argentinos más comprometidos con el cine y, tangencialmente, con la historia de nuestro país. Su preocupación por

la representación del pasado (en ocasiones irremediablemente traumático) permite articular el cine y lo histórico en un trabajo que ahonda en la memoria social y en la identidad nacional sin precedentes. Pero no es exactamente gozosa la visualización de sus films. Se trata de películas complejas en sus diferentes dimensiones que provocan un choque estético, que movilizan, que generan incertidumbre, angustia, incomodidad. Hay una suerte de abyección intencionada, completamente necesaria para la coherencia y la cohesión del relato y también para la consecución de los fines expresivos. Una historia nacional y latinoamericana signada por sucesivos acontecimientos traumáticos y sangrientos no puede representarse con formas *bellas* o que respondan a los modelos hegemónicos de belleza, sino que debe acudir a *imágenes justas*.¹

Algunas observaciones sobre el *cuerpo* en el cine

Una consideración destacable es la de Vincent Amiel en *El cuerpo en el cine*. En el prefacio de este libro, el autor reflexiona respecto de una de las contradicciones más interesantes del cine en relación a la representación del cuerpo. Argumenta que el cine es la disciplina artística que puede, en potencia, ofrecer a la mirada humana un movimiento fluido, completamente ligado a la corporeidad de las formas, en la cual la materia no desaparece en beneficio del relato. Sin embargo, es imposible no advertir –explica Amiel– que el cine, desde muy temprana edad y debido a sus inclinaciones hacia lo novelesco, ha propiciado una borradura de los gestos, de la corporeidad. En este sentido,

el cine intentó utilizar el cuerpo como simple vector del relato, abandonando su espesor en provecho exclusivo de su funcionalidad. Hubo en ese proyecto del cine clásico, que muy rápidamente se tornó exclusivo, un peligro de borradura tan consecuente, tan radical, como el que pesa sobre el video contemporáneo. El cuerpo era allí –lo sigue siendo– un instrumento al servicio de articulaciones narrativas precisamente desencarnadas... (Amiel, 1998: 46).

El cine argentino también da cuenta de esto. Incluso el cine de la postdictadura. Frente a la dificultosa tarea de definir cómo representar el horror, cómo decir lo indecible, el cine de la postdictadura tendió a un exacerbado realismo testimonial, a consolidarse como un cine de denuncia, pero carente de matices. Un cine que enfrentaba al espectador a una conmoción obligada a través de la visibilización figurada del horror. Tal vez esto fue inicialmente necesario, pero conllevó la puesta en función del cuerpo a los fines del relato. Los cuerpos fueron las figuras a través de las cuales se expresó la idea que se buscaba transmitir, y fueron despojados de todo aquello que en esencia los sos-

1 Siguiendo a Ana Amado (2009: 108) las imágenes justas son aquellas que responden estética y éticamente a las necesidades expresivas; “las imágenes en tanto percepción óptica no pueden terminar de restaurarse. Tampoco volverse legibles o asimilables, como toda narrativa del presente lo exige.”

tiene. Acha nos propone algo distinto, pero sin desentenderse ideológicamente.

Pensando el cuerpo en Hábeas Corpus desde una lógica de la sensación

Hábeas Corpus presenta rupturas en relación al cine argentino en general y al de la postdictadura en particular en prácticamente todas las dimensiones posibles. Pero hay una que se destaca: la forma en que visibiliza y representa el cuerpo. Naturalmente, esta ruptura se desprende de una ruptura anterior vinculada a cómo se visibiliza y representa el horror. Y en este sentido, podemos inferir que Acha ha admirado a Bacon. En su *Lógica de la sensación*, Deleuze analiza, con profunda devoción y gran alcance teórico, la obra del pintor irlandés, centrándose fundamentalmente en la cuestión del cuerpo y la representación del mismo, es decir en la relación entre cuerpo e imagen, pensando en la pintura en-sí, en sus dimensiones teóricas y metodológicas, pero también en la pintura desde la experiencia del espectador. Varias consideraciones desprendidas de este extenso y complejo ensayo de Deleuze nos permiten acercarnos a *Hábeas Corpus* y comprender, a través de la obra, la mirada de su director.

Hábeas Corpus es el relato de una espera. Es el relato de todo aquello que sucede en el cuerpo de un hombre que espera la muerte que se aproxima inminente. La película tiene como protagonista a un hombre detenido y torturado en la clandestinidad de la última dictadura militar. No sabemos su nombre, inferimos su edad. No sabemos quién es, ni quién era antes de haber sido despojado de todo lo que fue. Lo vemos desnudo, arrojado a un cautiverio tormentoso. Sólo conocemos su cuerpo doliente y desnudo. También sus recuerdos o fantasías en un espacio radicalmente distinto al que habita en el tiempo presente del relato, un espacio abierto, rodeado de mar junto a otro hombre con quien juega como un niño. Pero sobre todo conocemos su cuerpo. Un cuerpo sin *devenir*, mostrado de manera reiterada, siempre fragmentado, como un cuerpo despedazado. Pero la tortura no está explicitada, no está representada. Para Acha no es necesario mostrarnos la tortura para hacernos *sentir* el sufrimiento de ese cuerpo. Lo radical de su propuesta, lo novedoso de su mirada se encuentra en la configuración del sujeto de la enunciación. Acha decía: “*Hábeas Corpus* respeta el tiempo del personaje y no el tiempo del espectador que está sentado en la butaca del cine. Al final *Hábeas Corpus* tiene solidarios o no. De diez, siete se levantan y se van, tres por ahí se quedan...” (Acha, 1995). Acha decide mirar al personaje antes que al público, aunque eso signifique el éxodo masivo de las salas. Y respetando el tiempo del personaje, *Hábeas Corpus* explora en la esfera más íntima de este hombre. Incluso son pocos, aunque significativos, los elementos que nos permiten ubicarnos en el tiempo y en el espacio. El relato se estructura cíclica y repetitivamente acentuando la ambigüe-

dad temporal. El tiempo de la película es el tiempo del personaje, que agoniza en cautiverio; es un tiempo distorsionado, alienado. No hay una estructura dramática clásica, ni algo que se le parezca. No hay conflicto aparente. El relato está desprendido de coordenadas temporales y espaciales. Como espectadores conseguimos situarnos, pero lo hacemos a partir de relacionar activamente los diferentes indicios visuales y sonoros. Deleuze afirma que lo figurativo (la representación)

[...] implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que supone ilustrar; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto que da precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras se desliza siempre una historia, o tiende a deslizarse, para animar el conjunto ilustrado. Aislar es entonces el medio más simple, necesario pero no suficiente, para romper con la representación, quebrar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: mantenerse en el hecho (Deleuze, 1984a: 5).

La Figura, o la imagen figural se opone conceptualmente, y de manera superadora, desde la perspectiva de Deleuze, tanto a la imagen figurativa como a la imagen abstracta. En *Hábeas Corpus*, como en la obra pictórica de Francis Bacon, la Figura es el cuerpo, o más aún, el cuerpo es el material de la Figura. Ésta no interpela nuestro intelecto, sino nuestra sensorialidad.

Hábeas Corpus logra liberar la Figura. Y no sólo porque argumentalmente se vuelve factible (un hombre desaparecido, completamente *aislado*, arrojado a la agonía en una habitación sombría y penumbrosa que lo apresa), sino porque Acha encuentra la forma de contar a través de quebrar la narración, de fragmentarla. Lo hace generando lo que Mirzoeff llama un *acontecimiento visual* (Torres y Garavelli, 2014: 4), en donde otorga al espectador la responsabilidad de reconstruir esos fragmentos y de completar la experiencia sonora, plástica y poética desde una nueva percepción visual que no compromete nuestro intelecto sino todos nuestros sentidos. Al igual que en la obra pictórica de Bacon, más que correspondencias formales, lo que en cada uno de los planos (casi en su totalidad fijos) de *Hábeas Corpus* se constituye, es una zona de indiscernibilidad, de indecidibilidad que ubica al espectador en una posición incómoda, incierta y estremecedora. El cuerpo del protagonista, aparece siempre desnudo, lánguido, amedrentado. Pero no es un cuerpo visualmente herido. Es un cuerpo atravesado por las percepciones, recuerdos o fantasías en los momentos más terribles de su vida. Acha ha querido *filmar el grito antes que el horror*. Ha puesto el ojo en el cuerpo de un hombre-treinta mil en esos tiempos muertos que tienen lugar entre las infinitas sesiones de tortura. En palabras de Ricardo Parodi, “el tiempo en que descubre que posee un cuerpo hecho de fragmentos” (2006: s/p). Pero que la violencia no esté representada no significa que el horror no puede sentirse. En palabras de Deleuze, “a la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación. Ésta se funde con su acción directa sobre el sistema nervioso...” (Deleuze, 1984a: 23-24).

Esto sacude al espectador. Se subvierten en él los sentidos y los órdenes sensoriales, se produce una suerte de trastorno que genera una incesante perturbación. El efecto debe ser retener el "ritmo" que "recorre el cuadro como recorre una música. Es sístole y diástole: el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y que el propio yo abre." (Id.: 26). Para Deleuze esta unidad rítmica sólo tiene lugar en la superación del organismo, o sea, a través de la experimentación de lo que él llama "cuerpo sin órganos". Simplificando abusivamente, se trata de un cuerpo que carece de organismo, es decir, no carece de órganos, sino de la organización de los mismos. Dice Deleuze en *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*, un artículo que escribe junto a Félix Guattari: "él es (el cuerpo sin órganos) la realidad glaciaria en la que se van a formar esos aluviones, sedimentaciones, coagulaciones, plegamientos y proyecciones que componen un organismo —y una significación y un sujeto". (Deleuze y Guattari, 1997: 11). La Figura se sostiene para Deleuze como una opción pictórica (¿por qué no extrapolarlo a la imagen cinematográfica?) capaz de generar un cuerpo sin órganos, y en consecuencia, de descubrir la materialidad del cuerpo.

Un hombre sin nombre; un cuerpo sin órganos

Ahora bien, ¿por qué decimos que el cuerpo del protagonista de *Hábeas Corpus* es una Figura o materia de una Figura que deviene potencialmente cuerpo sin órganos? Como adelantamos, no se trata de un cuerpo desfigurado o deformado, como los cuerpos de Bacon en los cuales Deleuze encuentra la máxima expresión de esta categoría. No se trata de un cuerpo visiblemente lastimado. Se trata, en primera instancia, de un cuerpo aislado, aprisionado en un espacio oscuro, cuyos límites no se esclarecen. El cuerpo siempre está lo suficientemente iluminado (un foco puntual de luz cálida lo ilumina cenitalmente) como para despegarse de ese contorno que lo absorbe y lo contiene, pero no tanto para emanciparse completamente de él. Contadas veces lo vemos en un plano general. Lo conocemos de espaldas, acorralado frente a una pared penumbrosa, después de conocer al carcelero haciendo lo que hará cada uno de los días relatados en esta película: recorre un espacio abierto, pero caótico. Compra pizza (de anchoas) y revistas de fisicoculturismo, entra a la casa en donde tiene apresado al protagonista. Come sólo las anchoas de la pizza, escucha la radio —que siempre transmite cánticos y discursos eclesiásticos— y mira con placer onanista los cuerpos de los fisicoculturistas de su revista. Una canilla gotea y él la mira e intenta arreglarla obsesiva e inútilmente. Y en contrapartida a los cuerpos de las revistas se halla el cuerpo del detenido. Un cuerpo rendido, atravesado por los mecanismos de poder. El espacio lo atrae hacia sus límites, lo imanta y lo arrincona. Ahí está él, desnudo de ropas, con su cuerpo magro y débil. Cabizbajo y transpirado, su mirada siempre está perdida. Y de pronto, cuando nos acercamos a sus ojos, trascendemos los límites de esa realidad:

asistimos a retazos de recuerdos, anhelos o fantasías, (¿cómo saberlo?) con un otro con quien corre por los médanos de una playa desierta. El cielo allí es celeste, el mar invita a la inmersión. El contraste abrumba. La cámara se mueve, acompaña a estos dos amigos, compañeros o amantes en lo enérgico de sus movimientos, en el impulso vital. Y otra vez el encierro, el cuerpo desnudo, despojado hasta de palabras. No conocemos la voz del protagonista. No hay otros. Hay ocultamiento, indiferencia, silencio. Es un cuerpo enmudecido, que silencia aquello que sólo puede ser escuchado por nuestro intelecto. No es su discurso lo que Acha quiere que darnos a conocer. Es la materialidad de su cuerpo, su sustancialidad. Su cuerpo como compendio de todas las experiencias, las cualidades y las potencias que se agitan en los momentos más trágicos de la vida de un hombre, de quien no conocemos más que ese cuerpo sin devenir. Y si bien no asistimos a la pronunciación de palabras por parte de ninguno de los personajes, Acha se encarga de *decir* mucho a través del sonido y de la cita discursiva. Incluso podemos pensar que –a diferencia de lo que sucede en el cine clásico– lo sonoro es lo que nos provee datos más concretos, más ilustrativos, aunque están diseñados y contruidos también desde una lógica figural. Los sonidos *visibilizan* aquello que se encuentra en estado evanescente, potencialmente explosivo. Por ejemplo, los discursos papales alusivos a la Semana Santa que en la película se transmiten radialmente: “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...”.

Esto lo escucha el carcelero mientras come las anchoas de una pizza que parece ensangrentada, cuyas sobras deja, junto a un recipiente con agua, en una pequeña abertura al pie de la puerta siempre cerrada de la habitación del horror en la cual se extingue, insoportablemente, la vida del cautivo. Como dice Pablo Piedras (2003), “los signos sonoros remiten constantemente al universo de la diégesis pero producen relaciones conflictivas con lo que está siendo mostrado”. También escucharemos lo que puede ser el gran *leitmotiv* sonoro de Hábeas Corpus: un fragmento de “La Escritura de Dios”, de Jorge Luis Borges, incluido en *El Aleph*, en la que parece ser la voz interior del protagonista: “Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños”,² palabras que condensan relaciones al interior y al exterior del film. Si bien no es la intención en este escrito ahondar en la cuestión sonora, pretendemos señalar con estos comentarios que la película aquí comentada puede *pensarse* íntegramente de modo Figural. Acha pone los signos en desplazamiento constante, en permanente conversión, oponiéndose, en consecuencia, a una fijación de la significación.³

2 El cuento de Jorge Luis Borges, incluido en *El Aleph* y publicado en 1949 se trata, fundamentalmente de la narración en primera persona del protagonista, un hombre en prisión que sabe que nunca saldrá de la celda en la que se encuentra. Pasa sus días recordando minuciosamente su pasado. Después de muchos años, se concentra en la tarea de descubrir ciertas palabras divinas que serían capaces de conjurar todos sus males.

3 Las consideraciones de Dominique Chateau (2012: 134-137) en “La búsqueda de lo Figural” que aparece en *Cine y Filosofía* fueron de gran ayuda para el análisis referenciado.

***Hábeas Corpus*: una película Figural**

Decíamos que el cuerpo del protagonista no es un cuerpo deformado o desrealizado en sí mismo. Lo que contribuye a la deformación del mismo es la forma en que, a través de los procedimientos técnicos propios del arte cinematográfico, nos es presentado. *Hábeas Corpus* es una oda a la imagen afección. La cámara siempre inmóvil, suspendida de ejercer su libertad de movimiento, dirige con fijación penetrante, una mirada recortada, permanentemente fragmentada: una mirada deformante. La cámara se concentra obsesivamente en observar los movimientos que ejercen en el pecho los efectos de la respiración, o los minúsculos impulsos vitales en los dedos de las manos y de los pies, cuando el cuerpo, tendido sobre el piso, permanece en una quietud abrumadora. También se concentra en la caída sigilosa de las gotas de transpiración sobre su cuerpo. O en la sonrisa que apenas esboza cuando recuerda o fantasea. La cámara se fija con una proximidad desfigurante en los *micromovimientos intensivos* (Deleuze, 1984b: 131-176) de los ojos que, albergados por los párpados cerrados, dan cuenta de un mundo que se agita en la profundidad de un sueño; otra vez algo nos distancia de esas imágenes que se sacuden en ese cuerpo inalcanzable, incomprensible.

La iluminación funciona en el mismo sentido. Un solo foco ilumina la oscuridad total de la habitación. Un único foco que cuelga del techo e irradia una menudísima luz tenue y cálida, difusa por su débil potencia, que distorsiona el contorno del cuerpo de nuestro protagonista y mantiene ensombrecidas las paredes que lo aprisionan. La luz sobre el cuerpo siempre transpirado del protagonista genera una sutil sensación de refracción de los rayos, una zona indefinida, indiscernible, en donde los límites de la piel se vuelven vagos e inciertos.

Hay otro plano que podría leerse en términos Figurales y que afecta la representación y la visibilización del cuerpo. Se trata de la relación dialéctica que se urde entre éste y la mente del protagonista y de los espacios que se construyen en cada uno de estos planos que afectan y atraviesan su corporalidad. Como espectadores sentimos junto a él el paso del tiempo tan absurdo como desgarrador. Pero por momentos somos invitados a asistir a otro tiempo y otro lugar, a vivenciar fragmentos del único recuerdo que se repite y que pareciera tener un sentido rotundo, aunque incomprensible en su profundidad para nosotros. Estos recuerdos (o fantasías, o anhelos) se acrecientan a medida que avanza el relato y que se aproxima la muerte; se actualizan y se funden con el presente insoportable, atravesando el cuerpo rendido de este hombre que resiste desde las entrañas, con la evocación de estas imágenes, su destino inexorable. Hay un elemento que tiene fundamental importancia en *Hábeas Corpus* y en lo aquí pensado, y es el agua. Agua en forma de gotera, de mar y de

diluvio, hacia el final de la película. El agua es el elemento que lleva hasta el límite la fusión de estos dos cuerpos-espacios. En el plano de lo real, desde el comienzo de la película, una gotera desquicia al carcelero, que nada logra hacer para taparla. En el plano de lo imaginario, el mar es la forma que toma el agua y ubica a nuestro hombre en un espacio infinitamente abierto, cuyos límites nuestros sentidos no pueden percibir. Un espacio también atravesado por simbolismos religiosos. Ahí encontrará un pez anaranjado entrampado en un frasco, debatiéndose entre la vida y la muerte.⁴ Estos espacios que se alternan durante la película, empiezan a hacerlo de manera creciente, fundiéndose en el cuerpo de este hombre acechado por la muerte. Hacia el final de la película, en la última secuencia, los dos espacios se conjugan en un mismo plano. Las goteras se han multiplicado; en la celda una lluvia que deviene diluvio cae sobre el protagonista, que de pronto tiene sus piernas hundidas en el mar. Por primera vez, el carcelero mira al cautivo; éste, libera el pez enfrascado (encontrado en ese mar que alguna vez fue disociable de éste en el cual se encuentra).

Consideraciones finales

Una vez más, Acha filma el *grito* antes que el horror. En lugar de representar la muerte, su ejercicio se juega en la puesta en jaque de fuerzas de acoplamiento, disipación y tiempo que constituyen los andamios de la Figura, o sea, de la sensación objetivada.

La sensación es lo contrario de lo fácil y lo hecho, del "cliché", pero también de lo "sensacional", de lo espontáneo..., etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, "el instinto...") y una cara vuelta hacia el objeto ("el hecho", el lugar, el acontecimiento). Mejor aún, no tiene caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo llega por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro. Y en el límite, el mismo cuerpo la da y la recibe, es a la vez sujeto y objeto. Yo espectador, no experimento la sensación más que entrando en el cuadro, accediendo a la unidad del sintiente y de lo sentido. (Deleuze, 1984a: 20-21)

Como explica Pablo Piedras, "este punto de fuga, esta posibilidad de escape desde el campo de lo imaginario, revela en el film de Acha, una concepción del poder que se distancia de la propuesta de Foucault, quien no señala salida posible ante la tecnología disciplinaria" (Piedras, 2003). Ni una arena soñada puede matarlo, ni hay sueños que estén dentro de sueños. Acha señala la única vía de escape que encuentra posible y que explica su concepción del cuerpo y el modo en que lo visibiliza: la imaginación.

4 En un trabajo realizado con anterioridad (Mariano, 2014) pensamos con más detenimiento en la simbología de Hábeas Corpus y en las referencias -siempre críticas- hacia el catolicismo.

Bibliografía

- Acha, J. (1995). *Entrevista en la FUC (Fundación Universidad del Cine)* 26 de junio de 1995. Recuperado de: <http://jorgeluisacha.wordpress.com/reportajes/>
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue Imagen
- Amiel, V. (1998). *Le corps au cinéma*. París: Presses Universitaires de France. Traducción: Rubén Bise-lli.
- Borges, J. L. (1949). “La escritura de Dios” en *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- Chateau, D. (2012). *Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Colihue
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” En Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. Recuperado de: <http://pe-rrorabioso.com/textos/Como-hacerse-un-cuerpo-sin-organos-Gilles-Deleuze-y-Felix-Guattari.pdf>
- Deleuze, G. (1984a). *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. París: Editions de la différence (Harry Jan-covici, 1984 Segunda edición aumentada.)
- Deleuze, G. (1984b). *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Barcelona: PAIDOS IBERICA.
- Mariano, M. (2014). “Hábeas Corpus y Standard de Jorge Luis Acha en el cine de la postdictadura en Argentina” en *Actas de las II jornadas Internacionales y V Nacionales de Historia, Arte y Política*. Facultad de Arte. UNICEN. 17 a 19 de septiembre de 2014
- Parodi, R. (2006). Programa *BAFICI 2006*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
- Piedras, P. (2003). “Un tal Jorge Acha”, en *Revista Xanadu*. (5). Buenos Aires, Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine – Facultad de Filosofía y Letras.
- Sala, J. (2010). “La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la pos-tdictadura” en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería
- Torres, A. y Garavelli, C. (abril 2014). “¿Qué es lo experimental en el cine y video experimental argen-

tino?" *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (9)