

La flor cósmica: bifrontalidad y terceridad en *Amapola* de Jorge Acha

The Cosmic Flower: Bifrontality and Thirdness in Jorge Acha's *Amapola*

Ezequiel Iván Duarte
Universidad Nacional de La Plata
ezequiel.duarte@perio.unlp.edu.ar

Enviado: 30 mayo 2022 | **Aceptado:** 18 agosto 2023

Resumen

El artículo se propone analizar la estructura de personajes del guion cinematográfico *Amapola* de Jorge Acha trazando un paralelismo con la estructura cosmológica tricotómica propuesta por Charles Sanders Peirce. Asimismo, se recuperan las metafísicas vegetales de Maurice Maeterlinck y Emanuele Coccia, sobre todo en su concepción de la flor como elemento mediador entre lo terrestre y lo aéreo, y lo que esta hipótesis tiene de semejanza con la concepción peirceana y, por lo tanto, según es nuestra propuesta, con la del guion de Acha. Así, se procede metodológicamente por la explicitación y argumentación de similitudes entre las cosmologías del texto analizado y de las fuentes filosóficas propuestas. De este modo, el ensayo busca mostrar cómo el guion posee una forma basada en oposiciones con continuidad entre sus partes que lo acercan, en ese sentido, a la estética barroca y lo diferencian de las oposiciones sin continuidad que estructuran el pensamiento y la cosmovisión dominantes en Occidente.

Palabras clave: Jorge Acha, cine argentino, guion de cine, análisis literario, metafísica.

Abstract

The article aims to analyze the structure of characters in the film screenplay *Amapola* by Jorge Acha drawing a parallelism with the tricotomic cosmological structure proposed by Charles Sanders Peirce. Likewise, the vegetal metaphysics of Maurice Maeterlinck and Emanuele Coccia are recovered, especially in their conception of the flower as a mediating element between the terrestrial and the aerial, and what this hypothesis has of similarity with the Peircean conception and, therefore, according to our proposal, with that of Acha's script. Thus, we proceed methodologically by explaining and arguing the similarities between the cosmologies of the analyzed text and the proposed philosophical sources. In this way, the essay seeks to show how the script has a form based on oppositions with continuity between its parts that bring it closer, in that sense, to the baroque aesthetic and differentiate it from the oppositions without continuity that structure the dominant thought and worldview in the West.

Keywords: Jorge Acha, Argentine cinema, film screenplay, literary analysis, metaphysics.

Introducción

Jorge Luis Acha fue un destacado artista plástico nacido en Miramar, provincia de Buenos Aires, Argentina, en 1946. Incursionó desde temprano en el cine: en los años 60 realizó varios cortometrajes en su ciudad natal, tanto documentales como ficciones, mayormente en 8 milímetros y sin sonido. Radicado con posterioridad en la Ciudad de Buenos Aires, dirigió tres largometrajes sonoros en 16 milímetros: *Habeas Corpus* (1986), *Standard* (1989) y *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* (1996). Los dos primeros no contaron con guiones escritos. Todos fueron realizados con fondos propios, sin aportes estatales o privados.

Amapola es uno de los seis guiones cinematográficos que Jorge Acha escribió a principios de la década del 90 y que han sido publicados en dos volúmenes de *Escritos póstumos*. Solo uno de estos guiones, *Homo-Humus*, fue transformado por el autor en un largometraje, el ya mencionado *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, finalizado por sus colaboradores poco después de la muerte de Acha en 1996. Por lo tanto, el cine de Acha es anterior al Nuevo Cine Argentino de los 90, una de cuyas posibles fechas inaugurales es, justamente, 1996, año tanto del estreno comercial de *Rapado* de Martín Rejtman (vista como innovadora en el contexto del cine argentino tras su primera exhibición en 1992) como de la aparición de *Historias breves*, película integrada por cortometrajes dirigidos por cineastas jóvenes (entre ellos, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro), financiados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a la luz de la modificada Ley de Cine de 1994 (Aguilar 13-14).

Podríamos sostener, en consecuencia, que la producción cinematográfica central de Acha, concentrada en los tres largometrajes mencionados y en los guiones, pertenece al periodo del «cine de los 80» de la Argentina, a cuyas búsquedas alegóricas y de reflexión sobre el «ser nacional» vino a oponerse el Nuevo Cine Argentino (Aguilar 23-25).

No será nuestra intención aquí llevar a cabo un análisis pormenorizado de cada uno de los detalles del texto. Nos concentraremos en aquellos aspectos que vayan en consonancia con nuestra hipótesis: que *Amapola* está constituido según un esquema que se asemeja al desarrollado por Charles Sanders Peirce para explicar la naturaleza del universo, y que este esquema se relaciona con la concepción metafísica de la flor elaborada por Maurice Maeterlinck y Emanuele Coccia. Tampoco será nuestro objetivo extraer conclusiones especulativas de la interpretación del guion.

Amapola se estructura, en principio, según dos polos opuestos, encarnados por dos personajes centrales: Jorge y el Lagarto. Ya desde sus nombres se establece una analogía con la leyenda de San Jorge y el dragón. La primera de las 25 escenas en las que se encuentra dividido el guion introduce al personaje de Jorge y a los atributos que le están asociados. El muchacho surge, desnudo, de las aguas de un tanque australiano de forma ovalada, aguas en las que, en los instantes previos, se reflejaba el cielo con tal nitidez que no es hasta que Jorge emerge que percibimos que se trata de un reflejo y no del cielo en sí mismo. Es blanco y rubio. Sus movimientos son suaves y lentos.

A continuación, su madre, que acaba de levantarse de la cama, apenas vestida con una enagua de seda, lo llama a los gritos: «¡*Mi santo!*». Jorge aparece ya vestido, carga una mochila repleta de flores. «Las flores tapan toda la escena» (Acha 100). Aprendemos que es floricultor y que debe dirigirse a la ciudad a repartir en las florerías su mercadería.

Tenemos entonces, ya en la primera escena, los atributos de Jorge: el cielo, el agua, la santidad, la blancura, la pulcritud, la flor.

La segunda escena presenta a su antagonista. En «una casona derruida, húmeda y penumbrosa» (Acha 100) viven varias personas en recintos separados por cortinas. Abundan las paredes descascaradas, los vidrios rotos, las «telas colgantes» separan «la frágil privacidad» de «varias escenas humanas» (Acha 100), lo que da nota de la promiscuidad del ambiente. Lo mismo ocurre con la banda sonora, referida en párrafo aparte y en cursiva: «*Los sonidos se mezclan. Alguien habla, un niño llora, un perro ladra, una letanía de radio*» (Acha 101).

En un camastro de mantas desarregladas encontramos a dos jóvenes desnudos y transpirados en una posición similar a la de la *Pietà* de Miguel Ángel. Uno de ellos le limpia el trasero al otro con una toalla sucia, que luego utiliza para secarse el sudor a sí mismo. Por las palabras que intercambian sabemos que el muchacho en actitud pasiva es el Payasito (por el disfraz que utiliza para trabajar de vendedor en la calle), y el otro es el Lagarto. Este se viste con una «camisa floreada, pantalón verdoso y zapatillas rojas desteñidas» (Acha 101). Antes de irse, juega a ahorcar y a apretarle los genitales al Payasito. Este pequeño gesto de violencia erótica ya da cuenta de la tensión contradictoria que abundará en el relato.

Al marcharse, el Lagarto pasa junto a un grupo que ensaya rutinas circenses. Toma una botella del suelo y la usa para escupir fuego. Su camisa flamea como «estandarte florido» (Acha 102). Más adelante, lo veremos integrar un trío sexual con una prostituta y un marinero bengalí, donde el Lagarto asume una actitud sexual tanto activa (respecto de la mujer) como pasiva (respecto del marinero).

Tenemos así los atributos asociados al Lagarto: la tierra, el fuego, la perfidia, la lujuria, la oscuridad, la suciedad, la flor. Este último elemento es el único que comparte con Jorge. Acha anticipa, de este modo, la figura de conexión entre ambos polos opuestos.

Bifrontalidad

Así, Jorge y el Lagarto alegorizan varias oposiciones: santo-demonio, agua-fuego, aire-tierra, castidad-lujuria. Adrián Cangi explica que la alegoría es el «procedimiento operatorio» (72) típico del barroco según Walter Benjamin. También es barroco el subrayado de rasgos con fines didácticos (Sarduy 6) que encontramos en la claridad con la que son definidos los rasgos opuestos de ambos personajes centrales.

Sostenemos aquí que esta dualidad alegórica de tipo barroco tiene como particularidad que los polos de la oposición no son discontinuos, separados ontológicamente –que es la

forma dualista dominante en el pensamiento occidental al menos desde la Modernidad (Graham cap. IV.1; Hui cap. 2)–, sino que son opuestos en continuidad, la diferencia entre ellos es de grado antes que de sustancia. El sostenimiento de dos ideas opuestas como verdaderas al mismo tiempo ha sido señalado por el escritor y cineasta Eugène Green como característico del barroco (Pinkerton párr. 10); Graham (cap. IV.1) y Hui (Introduction § 4; cap. 2) también lo señalan como típico del pensamiento chino del Dao.

En este sentido, la investigadora Karolina Romero, a partir de la caracterización del barroco de Bolívar Echeverría, indica que, en una película de los 80 como *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés, el mestizaje entre lo europeo y lo indígena funciona barrocamemente como «un modo de ser que involucra una relación de tensión entre mestizaje - puesta en escena - excedente» (46), donde, agregamos aquí, el mestizaje es el tejido conectivo, el tercero incluido, entre los opuestos en tensión. El barroco, de esta forma, «se constituye en la co-existencia de formas culturales contrapuestas» (Romero 49), y el cine de los 80 en América Latina, al que pertenece Jorge Acha, es abundante en esta búsqueda. De hecho, para Paul A. Schroeder Rodríguez, el cine latinoamericano de los 80 conforma un segundo ciclo barroco para este arte, tras el de la vanguardia de los años 20 y 30 (132).

Así podemos comprender por qué Jorge emerge de un tanque australiano de forma inusualmente ovalada (los tanques australianos son, en lo común, circulares): el óvalo «posee dos puntos de generación», su centro es dual en vez de único como en el círculo (Bernstein 27). Si el círculo es la figura característica del arte renacentista, el óvalo (y la espiral) lo son del arte barroco, con su conjunción de opuestos: de «movimiento y concentración, de linealidad y radiación» (Norberg-Schulz 68).

Rodolfo Kusch, por su parte, refiere que, durante el proceso de evangelización de los pueblos indígenas de los Andes sudamericanos, los sacerdotes católicos se encontraron con que los indígenas no podían concebir a Cristo y al diablo como entidades irreconciliables sino que los entendían como «hermanos» en su oposición (200).

En el mismo sentido, Acha subraya la complementariedad de ambos personajes, por ejemplo en la quinta escena, en la que Jorge y el Lagarto caminan por la calle en paralelo, moviéndose con igual ritmo, pero sin prestarse atención el uno al otro.

Hemos decidido llamar *bifrontalidad* a este tipo de dualidad cuyos polos se encuentran en relación de continuidad, para distinguirla del *dualismo* en discontinuidad predominante en la cosmovisión occidental. Así, es nuestra tesis que la bifrontalidad encarnada por Jorge y el Lagarto puede condensarse en los polos de lo ideal y de lo físico.

Primero, Segundo...

Charles Sanders Peirce propone una teoría del «desarrollo del universo» (302) a partir de tres «tonos de pensamiento» (303) que denomina como Primero, Segundo y Tercero. Define al Primero como «presente, inmediato, fresco, nuevo, iniciativo, original, espontáneo, libre» (304). Él es libertad e indeterminación, azar, «lo que Adán, al abrir

por primera vez los ojos, pensó del mundo antes de examinarlo» (294). «El Primero es aquello que tiene su ser o peculiaridad dentro de sí mismo», «no sujeto a nada que haya venido antes o que esté detrás», «fresco» es la palabra que mejor se ajusta a la «pureza virginal» de esta idea (299).

Peirce trae a colación las especulaciones de los filósofos presocráticos que buscaron en algún elemento primordial a un Primero que originaría todo lo existente. Así, afirma que «Tales supuso al agua como materia primera de las cosas; porque el mar parecía generar tantas formas nuevas». «Pero», se pregunta el autor, «¿cómo es posible que de lo igual naciera la variedad?», y sostiene que eso es posible solo por la existencia de «un principio de espontaneidad fecundo en ese material homogéneo original» al que llama «vida». «Ahora, el aliento [*breath*] ha sido reconocido como el material de la vida. En griego y en otros idiomas se emplea una misma palabra para aliento y para alma [*soul*]. En consecuencia, Anaxímenes, al ver que el *arjé* debía de estar animado, infirió que debía tratarse del aire» (296).

Agua y aire, hemos visto, son dos atributos que Acha asocia a Jorge, como también lo es la «pureza virginal» que Peirce achaca a su Primero: «podemos ver en Jorge cómo se expresa un puritano ante el deseo del amor» (Acha 116). Esta falta de carnalidad del Primero lo transforma en un polo de Idea, lo que Adán «pensó» cuando abrió los ojos por primera vez pero antes de reflexionar sobre ese primer pensamiento, es decir, un pensamiento, una idea, pero antes de ser aprehendida, una potencia. La aprehensión de la idea ya implica su puesta en relación con lo que Peirce llama un Segundo.

«El Segundo, último o término o fin, es en el hecho de otredad, relación, fuerza (no en sentido abstracto sino como uno lo siente cuando es golpeado), efecto, dependencia, ocurrencia, realidad, resultado» (Peirce 295). En el mismo sentido, «un otro es un Segundo; las relaciones subsisten entre pares» (299). Si el Primero se asocia al «sentimiento vivo» [*living feeling*], el Segundo es «hecho concreto» [*hard fact*]. Algo «completamente segundo está muerto», se trataría de materia inerte, totalmente estable, sin la frescura aportada por el campo ideal del Primero. «El *destino*, con su resultado seguro, es segundo; el *azar*, con su multiplicidad irregular, es primero. El conflicto involucra a un segundo; el *duelo* es dual». En definitiva, «el acto [*deed*], en tanto implica acción y reacción, involucra a un segundo; mientras que el pensamiento está contenido dentro del primero» (300).

Es así que la introducción del doble opuesto de Jorge, el Lagarto, configura un segundo, un polo material, asociado de forma apropiada, en este caso, al sexo, a la solidez rebajada al nivel del suelo (las paredes descascaradas, los vidrios rotos, las telas colgantes, el camastro desarreglado del lugar donde primero lo encontramos).

La estructura dual que propone Acha desde el inicio de *Amapola* se asemeja, de este modo, a la hipótesis cosmológica peirceana, aún más si tenemos en cuenta que Acha irá desplegando en el guion una versión propia de los mitos asociados de San Jorge y de Sigfrido en «una lucha fraterna entre dos *alter egos*, entre dos vástagos divinos que buscan en su encuentro un retorno a aquel tiempo perfecto capaz de restituir la comunión originaria» (Bernstein 44); es decir, ya hay una implicación cósmica en el relato.

Si la doctrina de Peirce desarrolla un cosmos continuo complementado con «chispazos» de «azar», de «vida» que permiten su evolución, esto es, su transformación, su generación de novedad, Alfred North Whitehead también propone una doctrina de la continuidad de la naturaleza «que balancee y limite la doctrina de la individualidad absoluta de cada ocasión de la experiencia» (183); cada elemento de la realidad «posee su herencia física y su reacción mental que la lleva hacia su autorrealización. El mundo no es meramente físico, ni es meramente mental» (190).

En este sentido, Jorge y el Lagarto aparecen como «bifurcaciones de un mismo ser»; ambos padecerían un «trastorno esquizofrénico» que solo puede resolverse si se reintegran «el uno con el otro» (Bernstein 26).

Germán Prósperi considera que el «sujeto esquizofrénico no se identifica con su cuerpo, al que siente extraño, ni con su alma, a la que también siente extraña. Ambos elementos constituyen, para él, un Afuera» (76). El filósofo considera que la experiencia esquizofrénica ha caracterizado a la condición humana occidental, en tanto la historia de la cosmovisión típica de esta región del mundo se divide, de manera dualista, en un «eón idealista caracterizado por una agencia incorpórea (el *nous*)», el cual es reemplazado, en el transcurso de los siglos XVII al XIX, por un «eón materialista caracterizado por una agencia corpórea (el *soma*)» (80).

En *Amapola*, Jorge Acha presenta esta escisión «esquizofrénica» encarnada en dos personajes inspirados en la mitología, y fabula una posible reunión de los polos de la idea y de la materia (del aire y la tierra, del agua y el fuego, de la castidad y la lujuria, etc.). Ahora bien, ¿cómo conseguir esa conjunción, cómo restablecer la comunicación entre esos dos polos separados por la tradición occidental? Acha no recurre a la fusión, a la homogenización. Jorge y el Lagarto no se disuelven el uno en el otro. La bifrontalidad, a diferencia del simple dualismo, requiere la introducción de un Tercero, en el vocabulario de Peirce, que permita la evolución, el devenir del sistema.

Acha recurre a tal mediación, a tal Tercero, que es también parte de la estrategia estético-política del barroco, que supone el desdoblamiento del cuerpo (aquí, en Jorge y el Lagarto) para luego «llevar a la presencia la dimensión invisible de ese cuerpo en una o varias de sus posibilidades» y, de esa manera, encarnar «un cuerpo políticamente utópico, simbólicamente sublime, que encuentra en el erotismo y en el deseo sus formas invisibles y huidizas de aparecer, o que diseña en el deseo su propia fuga» (Martínez 117).

... Tercero: la flor

Para Peirce, el Tercero

es el medio [*medium*], o aquello que media entre el primero absoluto y el último absoluto. Continuidad. Proceso. Flujo de tiempo. Simpatía. Comparación, intercambio. Modificación, compromiso [...] Signo, representante. Combinación, mixtura [*mixture*]. Mestizo [*Half-breed*]. Clavija. Coherencia. Todo [*Whole*] (295).

Asimismo, mientras el Primero y el Segundo «son duros, absolutos y discretos, como *sí* y *no*, el Tercero perfecto es plástico, relativo y continuo» (301). El Tercero es «la única concepción de la serie que es bastante realizable» (305), es decir, el Primero y el Segundo no pueden actualizarse si no es en el marco de la mediación de un Tercero que los requiere y los reúne y que posibilita, a su vez, el despliegue hacia nuevas mediaciones, la evolución, la metamorfosis, el devenir.

En la cuarta escena de *Amapola*, Acha introduce esa mediación tercera encarnada en otro personaje y en otra cifra, la de la flor. Jorge arriba a lo del florista Mauricio a vender su mercadería. Allí encuentra a una joven, a la que el florista llama Princesita, y queda de inmediato fascinado por ella. La chica es muda y trabaja en la calle vendiendo flores, específicamente violetas. Viste «un impermeable gris oscuro, muy oscuro, como su pelo»; luce «tan gris, tan pálida, tan monocromática» (Acha 103).

Jorge la persigue entre las estanterías. Ella se oculta. Finalmente, se miran entre unas ramas secas. Él le sonríe, ella se abre el impermeable y le muestra «un destellante vestido corto, un traje de bailarina fluorescente, plagado de colores y tan intenso como un rayo de luz que se refracta a través de un prisma. Jorge queda arrobado. La chica vuelve a escapar» (Acha 104).

A continuación, Mauricio, el florista, reflexiona en voz alta sobre el misterio que las violetas parecen esconder, la especie de flor que la Princesita vende en la calle y con la que, en consecuencia, queda asociada su figura. Como una flor que elige a su polinizador, la Princesa, oculta bajo una apariencia monocromática, como para no llamar la atención, decidió abrirse, revelarse ante la mirada de Jorge. Si dijimos antes que tanto Jorge como el Lagarto compartían una referencia floral (Jorge es floricultor y lleva flores para vender al florista en su mochila, el Lagarto viste una camisa floreada que flamea como un estandarte al viento), sus casos se diferencian de la Princesita en que ella, además de portar las flores que vende en la calle, es en sí misma una flor (simbólica).

El nombre del florista, Mauricio, es un homenaje de Acha a Maurice Maeterlinck, autor del libro *La inteligencia de las flores* que, en el guion, Acha coloca en uno de los estantes de su florería.

De acuerdo con Maeterlinck, la flor, órgano sexual de la planta, funciona como un medio de comunicación entre dos tendencias opuestas de la vida vegetal: la tendencia tanto a aferrarse a la tierra como a elevarse hacia el cielo. El autor asocia su funcionamiento a una forma de inteligencia cósmica que comparte la misma esfera que la inteligencia humana, aunque la precede cronológicamente (las plantas con flores surgieron en la Tierra mucho antes de la aparición del ser humano): «la mayor parte de ellas recurren a astucias y combinaciones, a asechanzas que, en punto a balística, aviación y observación de los insectos, por ejemplo, precedieron con frecuencia a las invenciones y a los conocimientos del hombre» (22); en el mismo sentido, «venidos los últimos sobre la tierra, encontramos simplemente lo que siempre ha existido y repetimos como niños maravillados la ruta que la vida había hecho antes de nosotros» (37).

La flor nos señala, en consecuencia, hacia un tiempo primigenio, que excede la escala humana, que la anticipa y que la envuelve.

Cuando la flor hizo su aparición en la tierra, no había en torno de ella ningún modelo que poder imitar; tuvo que inventarlo todo. En la época de la clava, del arco, de la maza de armas, en los días relativamente recientes en que imaginamos el torno de hilar, la polea, el cabrestante, el ariete; en el tiempo –como quien dice el año pasado– en que nuestras obras maestras eran la catapulta, el reloj y el telar, la Salvia había construido los espigones giratorios y los contrapesos de su báscula de precisión, y la Pedicularia sus ampollas obturadas como para una experiencia científica, los disparos sucesivos de sus resortes y la combinación de sus planos inclinados (Maeterlinck 62).

Maeterlinck caracteriza a esta mente cósmica representada por la flor como «Naturaleza», «Inteligencia general», «Genio universal» o «Genio de la Tierra», y nota que las ideas de belleza y de alegría que hallamos en el ser humano, al igual que sus medios de seducción y gustos estéticos son semejantes a los de las flores. Esto lleva al autor a considerar que, si la esfera intelectual que ocupa el ser humano es la misma que la de las flores, aquel no sería «ni una excepción ni un monstruo, sino el ser por quien pasan, en quien se manifiestan más intensamente las grandes voluntades, los grandes deseos del Universo» (99).

Es por ello que el conflicto ideado por Acha, más allá de la fachada mundana de una rivalidad entre tipos opuestos condensada en la disputa por una mujer (el Lagarto también posará sus ojos en la Princesita), encarna un funcionamiento cósmico similar al hipotetizado por Peirce. Y es por ello que solo podrá resolverse, al final del guion, en el campo de los sueños, de lo imaginario.

Si bien no los referencia explícitamente, creemos que Emanuele Coccia ha sabido reunir, en sus reflexiones sobre la vida de las plantas, perspectivas similares a las de Maeterlinck y Peirce. Coccia considera que «hay un cerebro material y no nervioso, un espíritu inmanente en la materia orgánica en tanto tal. En la vida, la materia puede volverse espíritu: comenzando a vivir» (cap. 13, párr. 2). Peirce ya identificaba un «alien-to», una «vida» que permitía que de la homogeneidad de un Primero se desarrollara la heterogeneidad. Del mismo modo, uno de los atributos del Tercero peirceano era la «mixtura», y es una «metafísica de la mixtura [*mélange*]» la que Coccia desarrolla a partir de la vida vegetal ya desde el subtítulo mismo de su trabajo.

En este sentido, el Tercero es un espíritu o mente, lo que media entre aquello que no existe más que como ideal (la frescura absoluta, la virginidad pura, el azar creativo) y aquello que no existe más que como material (la ley rígida, la solidez inmóvil). «Allí donde hay una forma, hay un espíritu que estructura la materia, lo que quiere decir que la materia existe y vive en tanto que espíritu. La vida vegetal no es jamás un hecho puramente biológico: es el lugar de indiferencia entre lo biológico y lo cultural, lo material y lo cultural, el logos y la extensión» (Coccia cap. 13, párr. 3).

La flor conecta la fijeza y la solidez de la tierra con la frescura y la libertad del aire y, como órgano sexual, lleva al desarrollo de la semilla. Tanto en la primera como en la última escena de *Amapola* aparece una semilla. La descripción se concentra en un «panadero», nombre común en Argentina del fruto del diente de león. Este fruto, que contiene la semilla, es desprendido de la planta por el viento, que lo arrastra a grandes distancias gracias al vilano, un conjunto de pelos plumosos que le están adheridos.

De acuerdo con Coccia, la semilla corporiza una forma de «cerebralidad», en tanto las operaciones de las que es capaz solo son posibles «si la presuponemos equipada de una forma de saber, un conocimiento, un programa para la acción» (cap. 13, párr. 2).

Esto lleva a Coccia a considerar que la razón, el *logos*, es una semilla y que, en tanto tal, no es una propiedad humana, sino una «facultad *cósmica* y *natural*» (cap. 13, párr. 4). Pero también asocia a la razón con la flor, la flor como «la forma paradigmática de existencia de la razón», «la facultad cósmica de la variación de las formas». El «pensamiento» sería así «el punto de reencuentro con el resto del cosmos, el espacio metafísico donde se mixtura con el mundo y se deja afectar por la mixtura, la fuerza de desviación que transforma la identidad más profunda de un ser» (cap. 13, párr. 4). Pensar es, entonces, poner a seres diferentes en contacto entre sí. Esto es lo que hará, en *Amapola*, la Princesita.

Sueño

Tras el encuentro en la florería y perderla de vista, Jorge busca a la muchacha. Cuando la reencuentra, es ella la que toma la iniciativa y la que lo guía por diferentes escenarios: «Lo toma del brazo y lo lleva con ella [...] Jorge se deja llevar» (Acha 114); «Ella va guiando el rumbo» (115). El carácter *quísmico*, *floral*, *medial* de la Princesita se nota en que reúne en ella la condición contradictoria que caracteriza al par Jorge-Lagarto. Tan pronto huye y se esconde de su pretendiente como lo guía y le muestra su mundo; asimismo, su apariencia monocromática, apagada, tímida, deja lugar a los destellos de colores atractivos del vestido que oculta bajo el impermeable. Mauricio refería, a su vez, que la violeta, la especie de flor vendida por la Princesita, no parece demasiado atractiva comparada con otras especies y, sin embargo, es muy popular entre la gente: «Yo no sé qué le ven a las violetas, pobrecitas... habiendo flores tan lindas..., yo no sé qué le ven a las violetas... Algo tendrán..., algún misterio tendrán...» (Acha 104).

Este carácter ambiguo es anticipado por un encuentro previo del Lagarto con una niña en una plaza. La niña dibuja imágenes pornográficas de su propia familia. También dibuja al Lagarto como «un dragón verdoso echando fuego por la boca, provisto de un miembro poderoso y erecto» (Acha 106-7). Esa niña, de apariencia inocente pero que, vemos de inmediato, dibuja imágenes impropias para su edad, se espeja en la Princesita. Tal es así que, en esa misma escena, luego de que la niña le mostrara sus dibujos, el Lagarto divisa a la Princesita y la aborda, pero ella logra huir.

Este tipo de anticipaciones especulares son típicas del relato achiano. Al principio, por ejemplo, notábamos que, en una escena temprana, el Lagarto participaba de un *ménage à trois* con una mujer y un hombre. Este trío anuncia y se espeja en el que pasará a conformar con Jorge y la Princesita.

El Payasito, aquel personaje que, en la segunda escena, comparte el lecho con el Lagarto, trabaja en la calle como vendedor. Su disfraz de payaso incluye una flor de amapola en el sombrero. Parte de su comercio incluye pasar unos «papelitos doblados» a sus clientes, es decir, drogas. En la escena 17, mientras la descripción visual se enfoca en la «flor roja, de amapola, [que] se mueve nerviosa en el sombrero del Payasito», la voz del personaje repite la bondad de la flor: «*narcótico para soñar y soñar*» (Acha 120-1). Recordemos que de la amapola se obtienen varios alcaloides.

En el momento en que Jorge y la Princesita recorren juntos la ciudad, el Lagarto, en complicidad con el Payasito, aprovecha para robar la motocicleta de Jorge. Tras varias peripecias y por casualidad los dos antagonistas vuelven a encontrarse en la escena 22. Al ver Jorge su vehículo en manos del Lagarto, comienzan a pelearse. La Princesita intenta ayudar a su enamorado, toma su casco e intenta golpear en la cabeza al Lagarto, pero erra y golpea la cabeza de Jorge. Este se desploma, pero, antes de caer contra el asfalto, es sujetado en brazos por su madre, quien lo ha estado buscando por toda la ciudad apenas vestida con una enagua de seda. Otro personaje, un sacerdote que es también policía (conjunción poco sutil y no exenta de comicidad que Acha emplea para asociar Iglesia y represión) se acerca y le pregunta a la mujer si «*necesita una extremaunción*» (Acha 128).

Hay tres elementos aquí que señalan hacia un campo de cierta irrealidad en el que se han venido desarrollando los hechos, pero que, ahora en conjunto, marcan un pasaje definitivo hacia un campo onírico para los hechos subsiguientes.

La madre de Jorge ya aparecía en la primera escena, como hemos descrito, en su casa, apenas levantada de la cama, vistiendo una enagua de seda. Pero en su recorrido por la ciudad en búsqueda del hijo (presiente que está en peligro) aparece siempre descalza y solo vestida con la enagua, como si continuara en la cama, durmiendo, soñando.

El cura-policía es ya una conjunción absurda desde un punto de vista realista, pero en el campo de la retórica barroca y su didáctica de los subrayados y las hipérbolos con fines explicativos y educativos (Sarduy 6), encuentra su lugar como aparente bifrontalidad que, en realidad, busca señalar la cercanía de esas dos instituciones, sobre todo en lo atinente a la represión de la sexualidad (en una escena previa, el cura-policía recorre un parque durante la noche en el que encuentra a distintas alteridades sexuales manteniendo relaciones: travestis orinando, un anciano homosexual siendo penetrado por un jovencito, etc., a quienes les ordena que «circulen» al tiempo que los insulta). Es decir, el carácter irreal (aunque metafóricamente *verdadero*) de un personaje que sea sacerdote católico pero también trabaje de policía de igual forma sugiere una pertenencia al campo de los sueños y de lo imaginario. Que le pregunte a la madre de Jorge si el muchacho necesita una extremaunción también señala un quiebre entre, o un pasaje desde, una vida real hacia un más allá de la vida irreal, fantástico, mítico, onírico.

El otro elemento que coadyuva a la sugestión de un onirismo en los momentos finales del guion está encarnado en el Payasito y su asociación a la figura de la amapola y a la provisión de narcóticos «para soñar». Es el Payasito quien entrega un alfiler de gancho al Lagarto para poder abrir el candado que sujeta la motocicleta de Jorge, lo que marca ya su rol indispensable para que se desaten los acontecimientos definitivos.

En la escena 23, el Payasito regresa a la casona derruida del principio. Se escucha su voz, que se dirige a una «señora» indefinida, una clienta arquetípica pero también el lector: «*Queda poco tiempo, señora... recién, cuando volvía, escuché la sirena del barco... ¡Quién pudiera...! ¡Siempre sueño que me voy en barco...!*» (Acha 128). A continuación, el narrador señala que «lentamente se va rindiendo al sueño» (128). En ese momento, pasa por detrás el Lagarto con la Princesita a cuestas. Ella se resiste. Jorge los persigue. «El Payasito no vio las escenas, pero es como si las hubiese visto» (128). Finalmente, «exhausto, acomoda las mantas y se apresta a dormir» (129).

Llegamos así a la escena 24, el clímax de la historia. Las barreras que separan la realidad material del sueño ideal se han derrumbado. Jorge atraviesa una puerta vestido con una armadura metálica y una lanza en la mano derecha, «guerrero medieval dispuesto a liberar a la princesa secuestrada por el dragón» (Acha 129). El Lagarto ahora es un auténtico dragón, con «cola larga y escamosa», «patas de uñas afiladas» y una boca que escupe fuego. «Le muestra la verga erecta» a la Princesa, a quien ha encadenado a una columna. Ahora el narrador se refiere a Jorge como «San Jorge» pero también como «Sigfrido» (129), mientras, en *off*, la voz de la madre pronuncia invocaciones sacras en latín. «Quienes se enfrentan ya no son dos hombres sino dos eternos seres mitológicos. La lucha es entre lo que ellos encarnan, entre lo erguido y lo que se arrastra, entre lo santo y lo pecaminoso, entre lo celeste y lo terrenal» (129).

Es aquí que la Princesita termina de materializar su rol como flor cósmica, como mente, espíritu o razón que reúne las contradicciones sin disolverlas pero trascendiéndolas en una terceridad. Emanuele Coccia sostiene que la razón, en tanto flor del cosmos, «es una fuerza de multiplicación del mundo» que no restituye lo existente a sí mismo, sino que multiplica los cuerpos, «renueva lo posible, reinicia el pensamiento, abre el espacio a un futuro inconcebible», «es la fuerza y la estructura que obliga a todas las cosas a mixturarse con sus semejantes por medio de lo desemejante para cambiar de rostro» (cap. 13, párr. 4).

Por ello, el narrador señala que, encadenada a la columna y acosada por el pene del dragón, «hay dolor» en la Princesita, pero «ella ya comienza a arder de deseo» (Acha 130). La conjunción de violencia y erotismo ya había sido anticipada en la segunda escena, cuando el Lagarto apretó el cuello y los genitales del Payasito luego de mantener relaciones sexuales.

En el momento culmen, la Princesita:

Quiere rebelarse pero a la vez no puede resistirse al ardor. Goza cuando la lengua roja y vivaz pasa sobre su rostro; y ese goce va en ascenso hasta que por fin la bestia la penetra y ella grita de placer y de vergüenza [...] El orgasmo de la bestia

verde arroja un fuego abrasador y el santo derrotado clava a destiempo su lanza entre las escamas (Acha 130).

«*Fin de la obra wagneriana*», indica el texto, en otro juego especular: en una escena anterior, un organista ensaya con mucha dificultad una pieza de Wagner en una iglesia. Esa misma música, ahora bien ejecutada, sirve de banda de sonido a este duelo final.

Pero la escena no concluye aquí. Como señala Coccia, la flor-razón «renueva lo posible, reinicia el pensamiento». Concluido el duelo mítico, San Jorge-Sigfrido vuelve a ser Jorge y el dragón vuelve a ser el Lagarto.

Liberadas de las cadenas bajan las manos de la Princesita hacia la cabeza de Jorge que dormita en su pecho. Sus pelos rubios chorrean sudor y su camisa se ve maltratada y rota. La caricia de la chica va acompasando la respiración agitada hasta que retoma su calma y es entonces la mano del muchacho la que baja lentamente por su propio pecho y sin detenerse sigue bajando por su vientre hasta dar con el vientre palpitante e insaciable del Lagarto, que sangra de una herida. La Princesita contempla a los dos jóvenes como una madre piadosa. La mano del Lagarto asciende ahora entre los pelos rubios de Jorge y los atrae hacia sus labios. Jorge lo besa. Y seguirá bajando con su boca hasta lamer la herida sangrante (Acha 130).

«*Un barco llama a la distancia*», concluye el capítulo. Vemos cómo la Princesita media entre los dos antagonistas y los hace confluír en una transformación mutua. Pero que el duelo final sea onírico y fantástico no quita que sea *racional*, en tanto restablece una temporalidad mítica que permite el reinicio, la renovación de la existencia ahora con nuevos atributos (los antagonistas ya no podrán ser como eran antes del encuentro).

Como símbolo, la Princesita *informa*, conecta, extiende, transforma y genera formas a partir de un Primero y un Segundo, de Jorge y del Lagarto, de un aspecto de profundidad, de comprensión, de idea aún no realizada (Jorge), y de un aspecto de amplitud, de extensión, de fisicidad (Lagarto). Esta conexión entre lo profundo y lo amplio es lo propio del proceso informativo de un medio de comunicación (Fuhrman 173-7), de un signo, de una *flor*.

Conclusión

En la escena final, la madre de Jorge y el marinero bengalí se encuentran en un barco que acaba de zarpar. La mujer revela su nombre: Amapola. Viste, como siempre, solo la enagua de seda. De repente señala, sorprendida, un panadero que vuela en el aire: «*¡Tan lejos de la tierra, un panadero...!*» Y, a continuación, explica: «*Es una semilla que salió de una flor... y pronto volverá a florecer...*» (Acha 131).

El guion concluye como inicia, con una descripción de la trayectoria del panadero, que gira contra un cielo «muy celeste» de nubes «muy blancas» que se refleja en el

espejo de agua de un tanque australiano, solo que el tanque no es ahora ovalado, con dos centros generativos, como al principio, sino circular.

En consecuencia, más que una vuelta exacta o retorno al principio, tenemos una transformación trascendente, una espiral que nos dirige hacia un nuevo Primero que, eventualmente, nos llevará a un nuevo Segundo (aunque, en este caso específico, ya no esté figurado en la forma del tanque) y a una nueva mediación tercera. Si «lo que solo soñamos está restringido dentro del primero» (Peirce 305) su materialización depende de su relación con una alteridad, y la *vida* de esta relación requiere la generación de un *signo* que pueda, a su vez, actuar como nuevo centro generativo para otra relación.

Es por ello que *Amapola* sugiere una serie de «comienzos» oníricos o ideales. La madre de Jorge, de nombre Amapola, parece, al mismo tiempo, un personaje que sueña y que pertenece a un sueño, siempre descalza y en camisón; el Payasito, que porta una amapola en el sombrero y vende narcóticos en las calles, se va a dormir justo cuando el relato da un giro climácico hacia la materialización del mito de San Jorge/Sigfrido y el dragón. Estos son los dos personajes asociados a la flor del título y, por lo tanto, a la potencia onírica. Pero igualmente recordemos el desmayo de Jorge luego del golpe en la cabeza, que también precede al momento del clímax.

Tendríamos así varios niveles de sueños dentro de sueños, de ficciones dentro de ficciones, de mitos dentro de mitos, de puestas en escena mestizas, mixturadas; de identidades teatralizadas (otra vez, Jorge como San Jorge/Sigfrido, el Lagarto como dragón) típicas del barroco, como señala Karolina Romero (49). Hemos tratado de mostrar aquí cómo la estructura del guion parte de una bifrontalidad, es decir, de un par de opuestos entre los que existe alguna especie de continuidad (diferenciados, por lo tanto, por una cuestión de grado antes que de esencia), cómo esa bifrontalidad es característica de cosmovisiones alternativas a la dominante en Occidente (sobre todo en la estética barroca), y cómo la bifrontalidad, a diferencia del simple dualismo, involucra la mediación de un Tercero, de un *entre* comunicativo entre los pares de opuestos. La cosmología peirceana nos ha permitido comprender este funcionamiento, así como también las cosmologías vegetales de Maurice Maeterlinck (homenajeado en el propio guion) y Emanuele Coccia.

Finalmente, podríamos sugerir que esta estructura cosmológica es propia de la obra narrativa de Acha en general. ¿Sería bifrontal la relación entre torturador y torturado en *Habeas Corpus*, con el agua, quizás, como elemento medial? ¿Y la de Salcaghua y Humboldt en *Mburucuyá*? ¿Es casual que la mburucuyá sea una planta y su flor, la flor de la pasionaria? Si continuamos el repaso por otras películas y otros guiones de Acha, encontraríamos, quizás, relaciones que sugieren bifrontalidades, primeros y segundos opuestos pero continuos gracias a medialidades terceras. No olvidemos, tampoco, que Charles Sanders Peirce, cuya cosmología nos ha guiado aquí, era estadounidense, es decir, americano. Tendemos a pensar a América Latina escindida de la América anglosajona. Las observaciones aquí presentadas, entre el barroco «latino» y el pragmatismo norteamericano, contribuyen, quizás, al «campo electromagnético» de deslizamientos

graduales de las ideas entre los polos opuestos de América anglosajona y América Latina que ha sabido teorizar Fernando Zalamea (Prefacio) y que sugiere la necesidad de leer lo americano en su totalidad como una unidad en la diferencia.

Referencias

- Acha, Jorge Luis. «Amapola». *Escritos póstumos volumen 2*. Ítaca, 2014, pp. 95-132.
- Aguilar, G. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos, 2006.
- Bernstein, Gustavo. «Prólogo: Anatemias de la anatomía». *Escritos póstumos volumen 2*, Jorge Luis Acha. Ítaca, 2014, pp. 9-94.
- Cangi, Adrián. «Historicidad y transhistoricidad del barroco». *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*, eds. Adrián Bertorello y María José Rossi. Miño y Dávila, 2017, pp. 49-78.
- Coccia, Emanuele. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Payot & Rivages, 2016.
- Fuhrman, Gary. «Rehabilitating Information». *Entropy*, vol. 12, 2010, pp. 164-196.
- Graham, Angus Charles. *El Dao en disputa. La argumentación filosófica en la China antigua*, trad. Daniel Stern, rev. Flora Botton. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Hui, Yuk. *Art and Cosmotronics*. University of Minnesota Press, 2021.
- Kusch, Rodolfo. «América profunda». *Obras completas, tomo II*. Fundación Ross, 2007, pp. 1-254.
- Maeterlinck, Maurice. *La inteligencia de las flores*, trad. Juan Bautista Enseñat, 2ª edición. Taller de Edición Rocca, 2014.
- Martínez, Luz Ángela. «(Cuerpo desaparecido). Cuerpo desnudo. Cuerpo colonial». *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*, eds. Adrián Bertorello y María José Rossi. Miño y Dávila, 2017, pp. 107-24.
- Norberg-Schulz, Christian. *Baroque Architecture*. Electa y Rizzoli, 1986.
- Peirce, Charles Sanders. *Writings of Charles S. Peirce Volume 5 1884-1886*, ed. Christian J. W. Kloesel. Indiana University Press, 1993.
- Pinkerton, Nick. «Living in the Present: An Interview with Eugène Green». *Reverse Shot*, 20 mar. 2015, https://reverseshot.org/interviews/entry/2026/eugene_green
- Prósperi, Germán Osvaldo. «El lado oscuro de la luna. La esquizofrenia y el afuera imaginal del sujeto». *DasQuestões*, vol. 8, n° 2, abr. 2021, pp. 75-83.
- Romero, Karolina. «El barroco andino en *La nación clandestina*: una lectura desde la “puesta en escena de la identidad mestiza”». *Fuera de campo*, vol. 1, n° 3, 2017, pp. 40-56.
- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. El Cuenco de Plata, 2011.
- Schroeder Rodríguez, Paul A. «Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco». *Valenciana: estudios de filosofía y letras*, n° 12, jul.-dic. 2013, pp. 129-154.

Whitehead, Alfred North. *Adventures of Ideas*. The Free Press, 1967.

Zalamea, Fernando. *América - una trama integral. Transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana, siglos XIX y XX*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2009.