



# Question

Periodismo / Comunicación  
ISSN 1669-6581

Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional



El sueño de Europa

Ezequiel Iván Duarte

Question/Cuestión, Nro.73, Vol.3, Diciembre 2022

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

ICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e741>

## El sueño de Europa

**Alexander von Humboldt y la comunicación con la alteridad en *Homo-Humus* y *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* de Jorge Acha**

## Europe's Dream

**Alexander von Humboldt and communication with alterity in Jorge Acha's *Homo-Humus* and *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza***

**Ezequiel Iván Duarte**

Instituto de Investigaciones en Comunicación; Facultad de Periodismo y Comunicación Social;  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

[ezequiel.duarte@perio.unlp.edu.ar](mailto:ezequiel.duarte@perio.unlp.edu.ar)

<https://orcid.org/0000-0002-5600-628X>

## Resumen

El presente ensayo aborda el problema de la comunicación tal cual es desplegado por el guion cinematográfico *Homo-Humus* y por el largometraje *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* de Jorge Acha. Ambas obras se enfocan en una parte del viaje de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland por Sudamérica, específicamente su estadía en la selva del

Orinoco y su contacto con el pueblo yaruro. Humboldt contempla extática y estéticamente la naturaleza pero esa forma de relacionarse con el ambiente está en función de recolectar especímenes y realizar mediciones de todo tipo sin comprender cómo ese proceder afecta a la cosmovisión de los indígenas. Esta contradicción marca una división interna al propio Humboldt. Bonpland, por su parte, se aparta de la actitud de Alexander cuando se mimetiza con la población local, encarnando así una forma alternativa de conocimiento. Los yaruros, a su vez, mantienen una relación poética con el entorno, su manera de comunicarse, a diferencia de la de Humboldt, no rompe el continuum entre cultura y naturaleza. Acha propone, como salida comunicativa al desencuentro, que los europeos e indígenas se coman los piojos mutuamente, que confraternicen carnal y horizontalmente.

**Palabras clave:** cine argentino; guión cinematográfico; cultura científica; expedición científica; percepción del otro.

### Abstract

This essay addresses the problem of communication as it is displayed by the screenplay *Homo-Humus* and the feature film *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* by Jorge Acha. Both works focus on part of Alexander von Humboldt and Aimé Bonpland's journey through South America, specifically their stay in the Orinoco jungle and their contact with the Yaruro people. Humboldt contemplates nature ecstatically and aesthetically, but that way of relating to the environment is instrumental to the collection of specimens and the making of measurements of all kinds without understanding how this procedure affects the worldview of the indigenous people. This contradiction marks an internal division within Humboldt himself. Bonpland, for his part, departs from Alexander's attitude as he blends in with the local population, thus embodying an alternative way of knowing. The Yaruros, in turn, maintain a poetic relationship with the environment, their way of communicating, unlike Humboldt's, does not break the *continuum* between culture and nature. Acha proposes, as a communicative solution to the disagreement, that Europeans and indigenous people eat each other's lice, hence that they fraternize carnally and horizontally.

**Key Words:** Argentine cinema; screenplay; scientific culture; scientific expedition; perception of the other.

### **Cosmovisiones en conflicto**

A principios de la década del 90, el pintor y cineasta argentino Jorge Acha (Miramar, provincia de Buenos Aires, 1946-1996) escribió un guion cinematográfico titulado *Homo-Humus*. En él ficcionó el viaje que entre 1799 y 1804 realizaron los naturalistas Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland por la América española. Acha consiguió rodar (y, en el proceso, transformar) el guion en el que sería su tercer y último largometraje, *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, terminado poco después de su muerte a fines de 1996.

Tanto el guion como el film trabajan en base a oposiciones en continuidad de personajes. Así, entre Humboldt y Bonpland se ponen en tensión dos formas de aproximarse tanto a un ambiente físico (la selva del Orinoco) como a un conjunto de seres humanos-otros (los indígenas yaruros): donde el geógrafo prusiano mantiene una distancia contemplativa, el botánico francés intenta encarnar la alteridad cultural para experimentarla de un modo horizontal.

Además, entre Humboldt y el líder de los yaruros, Salcaghua, se produce otra oposición bifronte. El indígena se considera «atrapado en el sueño de Alexander Olor a Jabón», transfigurado por ese otro europeo, científico, que viene a desestabilizar su universo material-simbólico. Pero, sugiere Acha, el intercambio comunicativo entre ellos no es horizontal, no hay reciprocidad. Los indígenas se ofrecen, se abren, se vuelven informantes de los europeos que recolectan especímenes y hacen preguntas. Sin embargo, Humboldt no ofrece su cultura, no la intercambia; solo los yaruros lo hacen.

Y ese «sueño» europeo que envuelve y atrapa a Salcaghua es, desde el punto de vista metafísico, contrario a la cosmovisión aborigen. 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 no sólo contribuye a

re-direccionar el mundo del que proviene, también pone en trance la concepción que tienen de la realidad aquellos Otros con los que establece comunicación.

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. El Humboldt achiano 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. 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 (Dewey, 1929). 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 red 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. 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.

### **Sueño y artificio**

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, p. 110). La voz de Humboldt 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.» María Alba Bovisio y Marta 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» (2017, p. 110).

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» (Bovisio y Penhos, 2017, p. 107).

La puesta en forma llevada adelante por Acha se caracteriza, entre otras cosas, por su artificialidad. 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» (2017, p. 111).

¿Qué nos quiere decir el ruego desesperado de Salcaghua? Se trata del enfrentamiento de cosmovisiones. El sueño de Alexander, sus proyecciones simbólicas, hacen entrar en crisis el imaginario aborigen. El pensamiento lineal europeo que rompe la circularidad del tiempo aborigen.

Acha emplea película de 16 milímetros para sus trabajos, lo que implica el mantenimiento del nexo físico entre imagen-real e imagen-cine. Aún así, podríamos afirmar que busca destruir el fundamento del prestigio de la imagen fílmica. Acha procede por enrarecimiento (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, 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 miramarensis. 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. Si el paisajismo humboldtiano se caracteriza por un punto de vista de dominación sobre la naturaleza retratada, que se ofrece a la vista como objeto de éxtasis estético para así acicatear las ansias de conocimiento científico (Lubrich, 2018), Acha produce una mirada que devela el artificio y el punto de vista.

Podría pensarse aquí 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.

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



Figura 1: 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. *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, 1996, Jorge Acha.

Otro detalle que notan Bovisio y Penhos es cómo los dibujos de Theodor De Bry con los que inicia la película 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 vienen a romper con esas ficciones —y recordemos lo que decía Juan José Saer (2014), 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, Alexander es ganado por el sueño mientras observa a unas bailarinas españolas. La música de baile se deforma, se ralentiza. El rostro de Reinhard von Haefen, a quien Humboldt había dirigido una carta de amor referida en una escena anterior (en la que le reprocha que no lo corresponde, que lo trata con desdén), reaparece, con su uniforme del ejército prusiano, pero en un corte es ahora Salcaghua quien está en su lugar, llevando su uniforme, y alza la mirada hacia la cámara. El emparejamiento gráfico es ostensible: dos objetos de deseo, dos objetos de amor, un amor no correspondido, un amor desgarrado, con una imposibilidad comunicacional de por medio.

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 (Bovisio y Penhos, 2017, p. 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 indígena 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 (2017, p. 119).



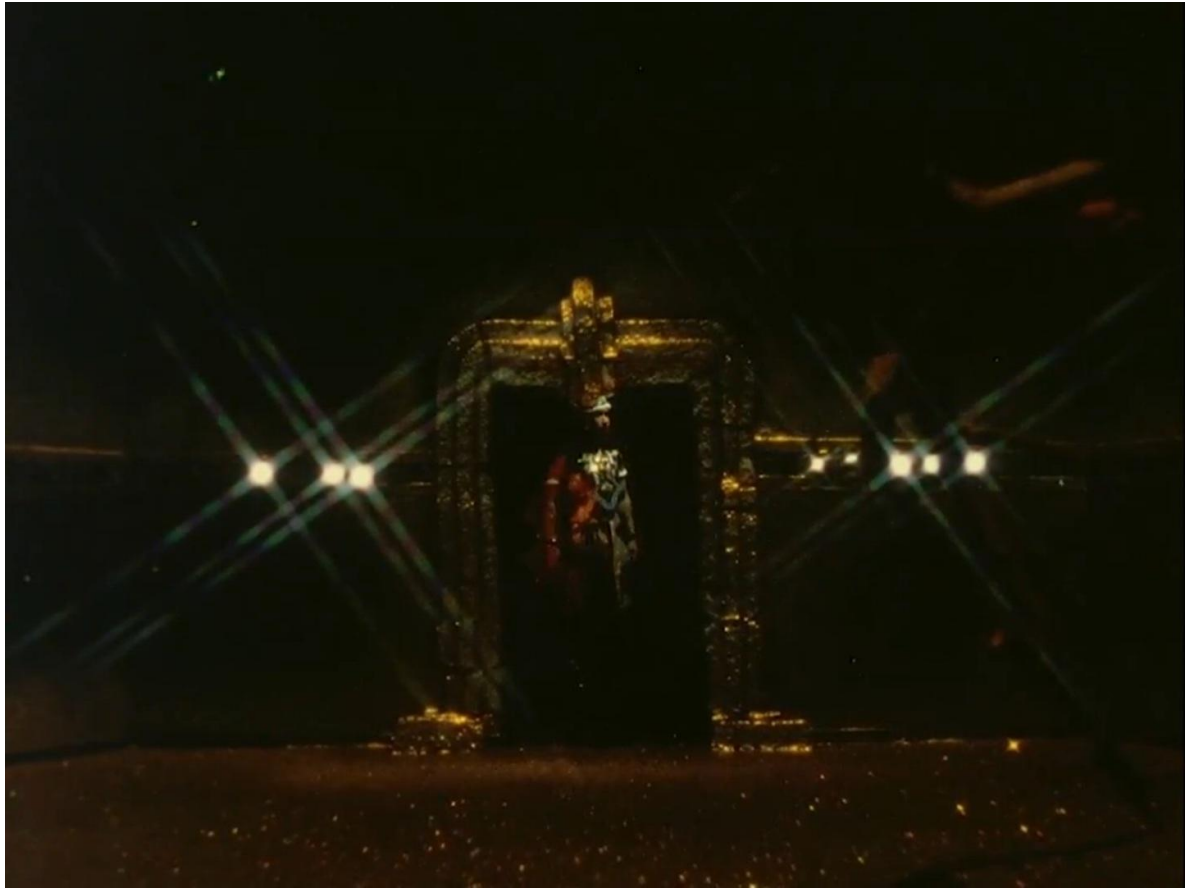


Figura 2: La fantasía del oro inca. *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, 1996, Jorge Acha

El sueño de Alexander que aprisiona a Salcaghua excede, entonces, el caso particular. De manera anticanónica, Humboldt es puesto en relación con la ocupación imperial. Recordemos que el suyo fue un viaje autofinanciado: Humboldt no era un enviado oficial de gobierno o iglesia alguna. Aún más, supo denunciar la explotación y la esclavitud, como lo indica una escena en particular, en la que Acha introduce a un joven mestizo que carga en una silla en sus espaldas a un sacerdote. En el relato en *off*, Humboldt lamenta esta reducción de un ser humano a bestia de carga. Así, en el naturalista prusiano, de algún modo, terminaremos de ver a continuación, se encarna el desgarrar 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. La película no lo explicita, pero Bolívar admiraba a Humboldt, con quien mantuvo correspondencia y a quien consideró como el descubridor científico del Nuevo Mundo. Asimismo, sostuvo que las contribuciones del científico al conocimiento y desarrollo de América eran más importantes que las de cualquier conquistador. Fue el propio Bolívar quien alejó la figura de Alexander de la de los colonizadores, colocándola junto a los emancipadores del continente (Wulf, 2016).

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—, el libertador 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, pp. 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 y en desgarradura 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, p. 33).

Bolívar es así caracterizado por el autor como heredero de una discrepancia —de un desgarramiento 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, Bonpland y los yaruros: diferentes formas de comunicación**

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, p. 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. 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—, en una máquina las piezas dan forma al conjunto, pero en un organismo el conjunto da forma a las piezas. 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, p. 4, traducción del autor del artículo).(1) 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, p. 10, traducción del autor del artículo) (2).

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 (piénsese en dos obras de corte sociológico escritas por Humboldt, el *Ensayo político sobre la isla de Cuba* y el *Ensayo político sobre la Nueva España*). Y la noción de comunicación es central para un pensamiento ecológico. Asimismo, para Reidy y Zizzamia Humboldt supo integrar al ser humano en la confluencia de fuerzas físicas y biológicas, algo que para él era cuestión de justicia social.

Estos investigadores 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 y que reportó a hombres de Estado importantes sus conocimientos en recursos naturales extraíbles y los mapas que elaboró.

Los autores se alinean, así, con la posición crítica de Pratt, quien considera que Humboldt «no escribió ni viajó como un instrumento humilde de los aparatos de construcción de conocimiento europeos sino como su creador» (2008, p. 113, traducción del autor del artículo).(3) 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, p. 20, traducción del autor del artículo).(4)

En una respuesta a las críticas de los académicos antes citados a su libro, agrega que Humboldt es culpable por no haberse extraído de las estructuras de poder que lo comprometían, pero que sí protestó ante las injusticias que acarreaban (Dassow Walls, 2012).

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 (Gustavo Bernstein (2012) recuerda que Thomas Jefferson obtuvo de Humboldt datos estratégicos para la conquista de México, incluida la utilización de su mapa de la Nueva España). También, agregamos, respecto de su propia (homo) sexualidad: Acha mismo 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» (2005, p. 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, Nunú, emerge de las aguas al tiempo que la voz en *off* de Alexander nos informa acerca del 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.

Un camarón de río apresado en un frasco patelea 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.

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, pp. 118-119).

La estructura de la escena es en contrapunto, generando sujetos bifrontes, recurso habitual en la obra narrativa de Acha. 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: «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» (Acha, 2012, p. 132). Aimé imita a los indios y estos lo festejan. Mientras tanto, «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» (Acha, 2012, p.132). Alexander se siente turbado por la presencia de Salcaghua. Simula no notarlo y continúa escribiendo. «Parecen cazadores», indica la descripción. Mientras tanto, Bonpland y los otros dos yaruros acechan a una posible presa entre los árboles: un jaguar.

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

SALCAGHUA: *Canibal... canibal...*



Alexander deja por un instante su seriedad y responde.

ALEXANDER: *Yana... yana...*

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, pp. 132-133).

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 su primer largometraje, *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 (Bell, 2010).

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

En una secuencia al comienzo de *Mburucuyá*, vemos a Humboldt escribir una carta entre planos de nenúfares. Luego, lo oímos leerla. En ella, 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, p. 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, p. 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» (Bernstein, 2012, p. 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 desgarramiento humboldtiano. Estas tres coordenadas hacen a la configuración de una mirada particular sobre lo americano. El hecho americano, parece decirnos el miramarense, es el trágico desgarramiento 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 desgarramiento 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 comunión y la redención son posibles.



Figura 3: Humboldt le come los piojos a Salcaghua. *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, 1996, Jorge Acha.

### Notas

(1) «His life was a failure. His ambitions were frustrated. His magnum opus remained unfinished at his death. He was a compiler and synthesizer, rather than an innovator, in science.»

(2) «Alexander von Humboldt is a deeply paradoxical figure. Broadly trained in natural philosophy, he made his name by traveling throughout South America, documenting its mineral wealth and mapping its contours. He then published thirty volumes in as many years for eager European elites who were salivating over the continent's untapped wealth. Yet, he was also a

staunch defender of social justice, influenced by the republican values of the French Revolution. To his dying day, he scorned those who participated in the imperial project. Out of his extraordinary life, a paradox surfaces: Humboldt was an outspoken anti-imperialist who traveled through imperial networks and helped usher in America's "manifest destiny," galvanizing an entire generation of traveling naturalists who viewed the world through imperial eyes.»

(3) « [...] he did not write or travel as a humble instrument of European knowledge-making apparatuses, but as their creator. »

(4) « [...] to deny him the agency to recognize, protest, and on occasion even subvert those networks is to deny the moral reach of his arguments—worse, of anyone's arguments. All argument becomes complicit with merely strategic interest, all agency the passive reproduction of ideology. Unlike Pratt, I do wish to grant active moral agency to Humboldt, and by extension to anyone who, like him, becomes aware they are struggling within, and penetrated by, structures of power».

### Referencias bibliográficas

Acha, J. L. (Director). (1996). *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* [película]. Recuperada de: <https://vimeo.com/79920713>

Acha, J. L. (2012). Homo-Humus. En *Escritos póstumos volumen 1* (pp.103-144). Córdoba, Argentina: Alción.

Bell, S. (2010). *A Life in Shadow. Aimé Bonpland in Southern South America, 1817-1858* [Una vida en sombra. Aimé Bonpland en el sur de América del Sur, 1817-1858]. Stanford, Estados Unidos: Stanford University.

Bernstein, G. (2012). Prólogo. En J. L. Acha, *Escritos póstumos volumen 1* (pp. 7-102). Córdoba, Argentina: Alción.

Bovisio, M. A. y Penhos, M. (2017). *Mburucuyá* o los artificios de la representación. En G. Bernstein (Comp.), *Jorge Acha: una ezteýka sudaka* (pp. 105-134). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ítaca.

Colombes, A. (2005). *Teoría transcultural del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Sol.

Dassow Walls, L. (2009). *The Passage to Cosmos. Alexander von Humboldt and the Shaping of America* [El pasaje al Cosmos. Alexander von Humboldt y la organización de América].

Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago.

Dassow Walls, L. (2012). Author's response [Respuesta de la autora]. En J. Darwin Hamblin (ed.), *H-Environment Roundtable Reviews*, 2(4).

<https://networks.h-net.org/system/files/contributed-files/env-roundtable-2-4.pdf>

Dewey, J. (1929). *Experience and Nature* [Experiencia y naturaleza]. Londres, Reino Unido: George Allen & Unwin.

Fernández-Armesto, F. (2012). Comments by Felipe Fernández-Armesto, University of Notre Dame [Comentarios de Felipe Fernández-Armesto, Universidad de Notre Dame]. En J. Darwin Hamblin (ed.), *H-Environment Roundtable Reviews*, 2(4).

<https://networks.h-net.org/system/files/contributed-files/env-roundtable-2-4.pdf>

Lubrich, O. (2018). Humboldtian Landscapes [Paisajes humboldtianos]. En J. Andermann, L. Blackmore y D. Carrillo Morell, *Natura. Environmental Aesthetics After Landscape* [Natura. Estética ambiental después del paisaje] (pp. 73-110). Zurich, Suiza: Diaphanes.

Nicolson, M. (1987). Alexander von Humboldt, humboldtian science and the origins of the study of vegetation [Alexander von Humboldt, la ciencia humboldtiana y los orígenes del estudio de la vegetación]. *History of science*, 25(2), pp. 167-194.

[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)

Pratt, M. L. (2008). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* [Ojos imperiales. Escritura de viajes y transculturación]. Nueva York, Estados Unidos: Routledge. (Original publicado en 1992).

Reidy, M. S. y Zizzamia, D. (2012). Comments by Michael S. Reidy and Daniel Zizzamia, Montana State University [Comentarios de Michael S. Reidy y Daniel Zizzamia, Universidad del Estado de Montana]. En J. Darwin Hamblin (ed.), *H-Environment Roundtable Reviews*, 2(4).

<https://networks.h-net.org/system/files/contributed-files/env-roundtable-2-4.pdf>

Robinson, M. F. (2012). Comments by Michael F. Robinson, University of Hartford [Comentarios de Michael F. Robinson, Universidad de Hartford]. En J. Darwin Hamblin (ed.), *H-Environment Roundtable Reviews*, 2(4).

<https://networks.h-net.org/system/files/contributed-files/env-roundtable-2-4.pdf>

Russo, E. A. (2017). La espesura del otro: *Mburucuyá* y el barroco americano. En G. Bernstein (Comp.), *Jorge Acha: una eztétyka sudaka* (pp. 145-161). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ítaca.

Saer, J. J. (2014). *El concepto de ficción*. Barcelona, España: Seix Barral.

Scavino, D. (2010). *Narraciones de la independencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

Wulf, A. (2016). *La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt* (Trad. M L. Rodríguez Tapia). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Taurus.