

EDGARDO GUTIÉRREZ (COMPILADOR)

Los caminos de la imagen

Aproximaciones a la ontología del cine



prometeo)
libros

LOS CAMINOS DE LA IMAGEN

Edgardo Gutiérrez

Los caminos de la imagen

Aproximaciones a la ontología del cine

 prometeo)
l i b r o s

Los caminos de la imagen : aproximaciones a la ontología del
cine / Edgardo Gutiérrez ... [et al.]. - 1a ed - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Prometeo Libros, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-816-182-2

1. Cinematografía. 2. Estética. I. Gutiérrez, Edgardo
CDD 778.5

© De esta edición, Prometeo Libros, 2021
Pringles 521 (C11183AEJ), Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54-11)4862-6794 / Fax: (54-11)4864-3297
info@prometeolibros.com
www.prometeolibros.com
www.prometeoeditorial.com

Diseño: R&S
Armado: María Victoria Ramírez
Corrección: Luz Azcona

ISBN:
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Prohibida su reproducción total o parcial
Derechos reservados

Índice

Prólogo	9
La imagen-barro en el cine argentino	
<i>Edgardo Gutiérrez</i>	13
El poder de las imágenes en el cine de Aki Kaurismäki	
<i>Olga Irene Scarpatti</i>	35
La imagen-palimpsesto. El cine en segundo grado de Quentin Tarantino	
<i>Pablo Pachilla</i>	59
La imagen frente al espejo: metaficción, recursividad y solipsismo en el cine de Charlie Kaufman	
<i>Karina Zaltsman</i>	79
La estética del hambre y la violencia en el cine de Glauber Rocha	
<i>Gustavo Romero</i>	97
Dos estudios sobre la obra de Takeshi Kitano	119
Kitano o de la sonrisa ensangrentada	
<i>Juan M. Dardón</i>	121
Violencia y juego: el movimiento en Kitano	
<i>Alonso Zengotita</i>	137
La imagen-acusmática: los infinitos modos en que suena una gota	
<i>Ana Lía Gromick</i>	151
La oreja y el rostro. Sobre tres films de David Lynch	
<i>Rafael Mc Namara</i>	169
Biografías de cineastas	195

Prólogo

Según es aceptado por un número creciente de autores, los estudios sobre cine de Deleuze, publicados hace ya tres décadas, constituyen un hito de relevancia fundamental en las investigaciones que tratan sobre el arte cinematográfico. Esa importante contribución teórica del pensador francés, resultado sistemático de las clases dictadas precedentemente en los cursos de Vincennes, está enlazada estrechamente con su obra filosófica previa, y es, en algún sentido, uno de sus frutos más maduros y a la vez uno de sus más creativos corolarios.

Como es sabido, el germen de la producción deleuzeana fue la monografía sobre Hume redactada en los años 50, a partir de la cual se comenzó a edificar, de modo riguroso y consecuente, un original proyecto filosófico. Ese proyecto estuvo apoyado esencialmente sobre tres sólidos pilares del pensamiento contemporáneo, que Deleuze supo entrecruzar sabiamente. El primero es la ruptura establecida por Nietzsche con la filosofía interpretada como metafísica, que sentó las bases de un pensar cuyo objetivo central fue destruir la tradición occidental fundada por el platonismo, para dar inicio a una concepción vitalista despojada de todo resabio trascendente. El segundo es el que remite a la fenomenología de Husserl, de la que Deleuze tomó la vocación de interesarse por lo que aparece, por las cosas mismas, aunque en una dirección que Husserl se había vedado: pensar el aparecer en sí, sin referencia a un sujeto para el cual lo que aparece aparezca. En efecto, en la versión deleuzeana de la fenomenología, a diferencia de la de Husserl, no hay una conciencia que apunte a un objeto, ni hay, como en la de Merleau-Ponty, un cuerpo como centro de percepciones. De modo que la percepción natural, que la fenomenología clásica erigió como objeto de investigación privilegiado, no tiene, para el autor de *Diferencia y repetición*, ninguna prerrogativa especial. Así pues, a semejanza de lo que se postulaba en la monadología de Leibniz, en el marco de la ontofenomenología deleuzeana un átomo percibe el

universo entero; y cuando un sujeto percibe (como conciencia o como cuerpo), lo que percibe es la cosa menos aquello que no le interesa. En consecuencia, la percepción natural es sustractiva, porque el sujeto, en su faz receptora, retiene de la cosa aquello que está ligado a sus intereses con vistas a la acción. Fue *Materia y memoria*, de Bergson, la obra en la que Deleuze hizo ese decisivo descubrimiento. De allí que haya comprendido lúcidamente que su proyecto filosófico debía enriquecerse mediante esta tercera fuente fundamental de la filosofía contemporánea. Deleuze encontró en Bergson algo determinante para sus investigaciones sobre cine: una nueva noción de imagen, de la que procederán sus conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo. Bergson, recuerda Deleuze, realizó el diagnóstico de la crisis de la psicología moderna, resultante de oponer el movimiento como realidad física a la imagen como realidad psíquica en la conciencia. La separación entre lo extenso del mundo corpóreo y lo inextenso de las imágenes (lo cuantitativo y lo cualitativo) había sido el *leitmotiv* de la psicología y la filosofía moderna desde Descartes. Por añadidura, la causa del eterno enfrentamiento entre materialismo (mecanicista) e idealismo: ¿es la materia la causa de que haya imágenes en la interioridad de la conciencia?, ¿o las imágenes en la conciencia son las que producen las cosas del mundo exterior? Ese modo dualista de pensar –creía Bergson y recuperaba Deleuze– debe ser abolido. No hay cosa por un lado y conciencia por el otro. No hay movimiento por un lado e imágenes por el otro. La cosa es imagen, y en tanto tal se percibe a sí misma y percibe todas las otras cosas. El universo material se piensa así como disposición maquinística de imágenes-movimiento. Las cosas son luminosas por sí mismas, sin que nada las alumbre. La conciencia se confunde con la cosa; “la cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa”.¹ Lo real, el mundo en sí, es una materia-flujo en universal variación, un conjunto infinito de imágenes-movimiento (no imágenes *en* movimiento, pues esto supone separar al móvil del movimiento). Expresado en el lenguaje de Deleuze: lo real es “plano de inmanencia”. Inmanencia sin trascendencia, pues no hay nada detrás (o más allá) de lo que aparece.

Con estas tres fuentes filosóficas como sustento, y prolongando a su vez las intuiciones que ya estaban presentes en la obra de su maestro

¹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 97.

Merleau-Ponty, Deleuze construyó su filosofía del cine. La ontología de Bergson sobre las imágenes le permitió llegar a la convicción de que el cine, en tanto carece de centro de anclaje y de horizonte, es el modelo perfecto para pensar el mundo. El universo es pensado como cine en sí, como metacine (apenas es necesario decir que el prefijo “meta” no tiene un sentido metafísico). Pero además de las consideraciones de orden ontológico, Deleuze introduce en sus estudios una tesis extremadamente audaz para los lectores de formación filosófica. Esa tesis, formulada en el prefacio del tomo 1, y con la cual Deleuze se alza contra la arraigada tradición de la filosofía nacida en el platonismo, cuya vigencia se extiende hasta el siglo xx, dice que los filósofos piensan con conceptos y los cineastas con imágenes.

Los dos volúmenes de la obra, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, explicitan las peculiaridades de esos pensamientos-imágenes ofrecidos por el cine. Y la exhaustiva indagación permite comprender, desde un novedoso punto de vista, las diferencias esenciales entre el cine clásico y el cine de vanguardia. El cine clásico tiene un carácter narrativo; es cine-acción. Eligió narrar porque está concebido de modo antropocéntrico. Su estructura narrativa se articula en tres momentos: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. Luego de la segunda guerra mundial el cine clásico narrativo se rompe, y la imagen-movimiento, la imagen sensorio-motriz, dará lugar a la imagen-tiempo, con el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa y el nuevo cine alemán, que permiten el nacimiento de un cine predominantemente descriptivo, cuya primacía está puesta en las imágenes ópticas y sonoras puras, ofreciendo así una imagen directa del tiempo, es decir, una imagen de aquello que Bergson llamaba “duración”.

La tarea emprendida por Deleuze representó, según entendemos, y en virtud de las posibilidades productivas que ofrece, el inicio de un amplio programa de investigaciones para abordar el fenómeno cinematográfico desde un enfoque filosófico, tarea que apenas se ha esbozado hasta el presente, pues en los estudios sobre cine han primado los abordajes de orden estético, teórico, histórico o crítico. Las investigaciones que hemos desarrollado, y presentamos aquí, intentan realizar una contribución en tal sentido, en el afán de proseguir la inspiración del filósofo francés, extendiendo la acuñación de conceptos singulares por los caminos de la imagen aún no recorridos.

La imagen-barro en el cine argentino

Edgardo Gutiérrez

1

En las cosmogonías de ciertos filósofos griegos, matrices de numerosas filosofías y ciencias occidentales, se postula que la fuente y origen de todas las cosas del universo reside en los elementos de la naturaleza. De esas cosmogonías, la formulada por Empédocles parece haber sido la más completa, pues abarcó y reunió a las previas de sus antecesores milesios. Para Empédocles, según se recordará, todo lo que existe constituye el resultado de una mezcla de los cuatro elementos o principios eternos e indestructibles: agua, aire, fuego y tierra. Por obra de la unión y separación de esos cuatro elementos, realizada por la acción de las fuerzas externas del Amor y la Discordia, se producen el nacimiento y la muerte, de suerte que la cualidad de cada cosa reside en la proporción en que cada elemento entra en la mezcla.

Quizá la última gran versión de esta vieja cosmología es la que encontramos en la obra de Bachelard, cuya tetralogía de los elementos ofrece tintes y matices que enriquecen, bajo la forma y la modulación de la poética materialista francesa, la antigua imaginación griega.² A la comprobación de la permanencia del agua, el aire, el fuego y la tierra, visible para aquel que quiera ejercer su capacidad cosmológica de observación, le añade Bachelard otra comprobación no menos materialista, que indica que la imaginación material se entrega también

² Véase Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE, 1997; *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, FCE, 2003; *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966; y *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, FCE, 2011.

al juego de las mezclas.³ A esas combinaciones imaginarias, tan manifiestas como las de los primeros elementos, las podemos considerar mixtos primordiales. Si nos dejamos llevar por el juego de dichas combinaciones hallaremos amistades, alianzas o matrimonios, que, dice Bachelard, “sólo reúnen dos elementos, nunca tres”,⁴ y constituyen las mezclas primeras. Tendremos, así, la mezcla del agua y el aire, la niebla; la mezcla del aire y el fuego, el humo; la mezcla del fuego y el agua, el vapor; la mezcla del fuego y la tierra, la lava; la mezcla de la tierra y el aire, el polvo; y finalmente tendremos la mezcla del agua y la tierra, el barro, que es la mezcla que aquí nos interesa para el desarrollo de nuestra investigación.

En lo que sigue buscaremos la presencia del barro, o de la imagen-barro, en algunas obras relevantes del cine argentino. Pero en tanto esa imagen material –como intentaremos mostrar– está emparentada estrechamente con una fuente ontológica de nuestra cultura, conviene, tomando como guía un sucinto análisis de algunos ejemplos representativos, que veamos previamente ese parentesco en producciones de la literatura argentina y del cancionero popular del Río de la Plata, pues esas artes, verosíblemente, pueden ser consideradas como fundadoras de la relación entre la palabra y el pensamiento.⁵

2

La lectura de *El matadero*, texto inaugural de las letras argentinas, permite observar la importancia decisiva que le otorga Echeverría a la palabra barro en la composición narrativa y al barro real evocado por la palabra, sustancia que constituye la materia prima con la que

³ “La imaginación material, la imaginación de los cuatro elementos, aunque favorezca a uno de ellos, gusta de jugar con las imágenes de sus combinaciones”. Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, op. cit., p. 144.

⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵ Dejamos para futuras investigaciones la presencia de esa imagen en las otras artes, aunque se podría mencionar, apenas como breve referencia, la obra/instalación de Víctor Grippo y Jorge Gamarra en el marco de la exhibición “Arte e ideología. CAYC al aire libre”, realizada en la Plaza Roberto Arlt durante el mes de septiembre de 1972. Estos artistas, con la colaboración de un trabajador rural y su ayudante, fabricaron un horno de barro para producir pan. La acción se desarrollaba en tres momentos: 1-construcción del horno, 2-producción del pan, 3-fraccionamiento y reparto entre los transeúntes, acción acompañada de la distribución de una hoja explicativa de las intenciones de la obra (debemos a Olga Scarpatti le referencia de esta instalación).

se amasan los personajes y los escenarios de la ciudad en los que se desarrolla la breve historia. Apenas iniciado el relato se hace entrar al lector en una ciudad “circunvalada del norte al oeste por una cintura de agua y barro”,⁶ y a lo largo de las páginas siguientes se despliega una descripción de los corrales del matadero, descripción en la que abunda la presencia soberana del barro en sus diversas manifestaciones: lodo, pantano, fango, zanja. Ese escenario, regado con la sangre de las reses, “en tiempo de invierno un verdadero lodazal”,⁷ es el lugar donde unos perros se disputan “un hígado envuelto en barro”.⁸ Y es también el lugar donde un animal, en desigual lucha contra los hombres que lo han enlazado, brama desesperado echando espuma, y no hay nadie que lo haga “salir del pegajoso barro, donde estaba como clavado y era imposible pialarlo”.⁹ En ese mismo escenario, a un inglés que “vadeaba este pantano”¹⁰ de vuelta de su saladero le sucede un accidente: su caballo asustado por un toro echa de pronto a correr “dejando al pobre hombre hundido media vara en el fango”.¹¹ Que en un relato de apenas veinte páginas aparezcan recurrentemente las palabras barro (siete veces), pantano (cuatro), lodo o lodazal (tres), fango (una) y zanja (una), da una idea de la potencia con que la naturaleza elemental puede impregnar la literatura.

“Sentirse en muerte” es un conocido texto de Borges en tres ocasiones publicado por el autor.¹² Se describe allí una escena en una calle del barrio de Barracas, en la que un caminante, presa de un *dèjà vu* que lo lleva al pasado sin salir del presente, experimenta la delusión del tiempo. El caminante se siente muerto, se siente “percibidor abstracto del mundo”, se siente “poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*”.¹³ Ciertamente, el texto respira una atmósfera metafísica en toda su extensión, pero lo que nos interesa a

⁶ Echeverría, Esteban, *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2007, p. 94.

⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹¹ *Ibid.*, p. 108.

¹² El texto aparece por primera vez en *El idioma de los argentinos*, se transcribe en *Historia de la eternidad*, y finalmente se republica en *Otras inquisiciones*.

¹³ Borges, Jorge Luis, *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 125.

nosotros aquí no es el problema del tiempo ni el de la muerte, sino el de la materia, el de la imagen material. Y la imagen material más potente de esta breve pieza literaria es la del barro. La calle de Barracas por la que deambula el caminante es, escribe Borges, “de barro elemental, barro de América no conquistado aún”.¹⁴ En la página siguiente, antes de advertirle al lector que esa calle “no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; [ya que] es, sin parecidos ni repeticiones, la misma”, dice que es de “barro fundamental”.¹⁵

Borges recurre a la imagen-barro una y otra vez. Su cuento más conocido, “Hombre de la esquina rosada”, narra una historia cuyo escenario es un barrio de las orillas de Buenos Aires en las proximidades del arroyo Maldonado, con “callejones de barro duro”.¹⁶ También aparece la imagen-barro en el “Poema conjetural”, en el que el yo lírico, identificado con Laprida, dice primero que habrá de caer “[l]a noche lateral de los pantanos” para encontrarse con su destino sudamericano; y luego dice que yacerá a cielo abierto “entre ciénagas”.¹⁷

Podría sospecharse que la imagen del barro aparece de modo insistente en la literatura de orilla de Borges en virtud de que las historias narradas transcurren en escenarios que no han sido aún colonizados por la ciudad o por la civilización. En efecto, el barro se asocia fuertemente a la barbarie, tan estimada por Borges. Y la imaginación material encarnada en el poeta ve en él la mezcla de la claridad del agua y lo oscuro de la tierra, pues el barro es marrón, como la piel del hombre de América, y cimarrón, como el destino mestizo de su pueblo. Pero en Borges esta imagen se extiende a otros escenarios y a otras geografías, misteriosas e inciertas. Recordemos las primeras líneas de “Las ruinas circulares”, un cuento fantástico en el doble sentido de la palabra. Allí leemos la descripción del paisaje y su personaje: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado [...] Lo cierto es que el hombre gris besó el fango”.¹⁸

¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶ *Ibid.*, p. 329. No estará de más recordar aquí el parentesco etimológico entre “barrio” y “barro”.

¹⁷ Borges, Jorge Luis, *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 867.

¹⁸ *Ibid.*, p. 451.

Encontramos, pues, el barro, los pantanos, las ciénagas y el fango por doquier, como elemento primordial. No será arbitrario suponer que la omnipresencia del río de aguas barrosas, con la sublime potencia ontológica que suele ejercer lo inmenso, haya sido lo que indujo en la mente del escritor esas imágenes.

Esa portentosa potencia ontológica del río para producir imágenes materiales del barro se hace aún más intensa en la obra de Saer, en la que se despliega, disimulada entre el relato autobiográfico y la reflexión histórico-política, su singular cosmogonía.¹⁹ En efecto, esa imagen aparece en *El río sin orillas* insistentemente a lo largo de sus páginas. Ya en la introducción, que relata el regreso del autor a Buenos Aires después de varios años de ausencia, se describe, observada desde el avión que transporta al escritor, esa enorme extensión chata de terreno pantanoso formada por la confluencia de dos grandes ríos que se reúnen en un vértice para dar lugar al Río de la Plata, y que desde lo alto da la impresión, dice el autor, de ser un triángulo o delta por su similitud con la mayúscula griega. Saer menciona además la observación que ese espacio geográfico le suscitó a Darwin, quien visitó estas tierras hacia 1832, “no hay ni grandeza ni belleza en esta extensión de agua barrosa”.²⁰

La primera parte de la obra de Saer, titulada “Verano” (tal vez la más imaginativa y material del libro), refiere los relatos del descubrimiento del río por el infausto Juan Díaz de Solís, luego, la fallida primera fundación de la ciudad por el no menos infausto Pedro de Mendoza, y después el paulatino poblamiento de la llanura por caballos y vacas primero, por indígenas nómadas o seminómadas más tarde, y por conquistadores españoles finalmente, entre los cuales se interpolan las detalladas descripciones de esas tierras de aguas barrosas y de pantanos adyacentes al río. Repongamos sólo dos pasajes ilustrativos. Leemos en el primero:

Formada por los primeros plegamientos terrestres, la pampa es un enorme agujero, abierto como consecuencia del derrumbe geológico, relleno de sedimentos, y, según se dice, su antigüedad es demostrada por el espesor de esos sedimentos, esencialmente limo y loes, que en ciertos lugares alcanzan seis mil metros de profundidad.

¹⁹ Saer, Juan José, *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Madrid, Alianza, 1991.

²⁰ *Ibíd.*, p. 17.

Leemos en el segundo:

Lo primero que hacen resaltar [los habitantes y viajeros que frecuentaron Buenos Aires en el siglo xviii] después del tedio generalizado, es el barro del centro y el salvajismo de las afueras. Hay que decir que estas características sobresalientes persistirán en descripciones más tardías: el barro, el salvajismo jovial y el tedio, en las ciudades del Río de la Plata, constituyen, a decir verdad, junto con las famosas tormentas, la obsesión de los viajeros.²¹

Saer también dedica algunos pasajes a describir el urbanismo de la ciudad y la arquitectura de la vivienda. La ciudad es “un caserío de leña, paja y barro”,²² una “franja estrecha de casas de paja y barro entre el río y la llanura”,²³ y la vivienda, “el hábitat clásico de los pobres de la pampa, el rancho, hecho de barro, paja, estiércol, palo y cuero”.²⁴ En la última parte del libro se describe la emergencia de una isla aluvional en el Paraná, frente a la costa de la ciudad homónima. Esa isla es una diminuta “protuberancia fangosa” que sale “del magma barroso probablemente tan arcaico como el barro mítico del primer hombre”.²⁵

Encontramos, pues, en estos tres grandes escritores argentinos la evidencia de la potencia que la imagen-barro representa en la literatura nacional. Completemos el cuadro con unas breves referencias a la canción popular.

3

Son numerosas las letras de tango en las que la imagen del barro invoca el retorno a lo elemental, a la vida no orgánica de las cosas, con lo que ello conlleva: la indistinción o confusión entre los hombres, y, más marcadamente, la reunión de los hombres/mujeres con la naturaleza, reunión habitualmente asociada con la caída (moral) del personaje. Esta imagen del barro en el tango parece estar a medio camino entre una versión de arrabal de lo dionisiaco en clave nietzscheana, con su

²¹ *Ibid.*, p. 80.

²² *Ibid.*, p. 68.

²³ *Ibid.*, p. 80.

²⁴ *Ibid.*, pp. 127-128.

²⁵ *Ibid.*, p. 230.

ontológico retorno a lo Uno primordial, y una forma suburbana del clásico motivo romántico-expresionista de la caída. Bastará que mencionemos, a modo de ilustración, unos pocos ejemplos representativos. Glosemos las letras siguiendo un orden cronológico.

En *Flor de fango* (1919), de Pascual Contursi, encontramos los siguientes versos:

Fuiste papusa del fango
y las delicias de un tango
te arrastraron del bulín
Los amigos te engrupieron
y ellos mismos te perdieron
noche a noche en el festín

En *Cambalache* (1935), de Enrique Santos Discepolo, estos otros:

pero que el siglo xx es un despliegue
de maldad insolente
ya no hay quien lo niegue
Vivimos revolcaos en un merengue
y en el mismo lodo
todos manoseaos

En *De barro* (1943), de Homero Manzi, dice el poeta:

Y están tus ojos queridos
en el espejo del barro,
fantasma de mi cigarro,
reproche y olvido,
Y hoy que no vale mi vida
ni este pucho de cigarro,
recién sé que son de barro
el desprecio y el rencor. [...]
Y al encontrarte perdida
entre cigarro y cigarro,
sé que fue todo de barro,
de barro mi vida
de barro mi amor.

En *Barro* (1948), de Horacio Sanguinetti, leemos:

Mi corazón se encuentra mancillado
porque el barro
lo ha salpicado [...]
Para qué recordar,
es mejor olvidar
que siempre fue mi vida
toda fango
como un tango
del arrabal.

En *Sur* (1948), también de Manzi, se canta una conocida descripción del suburbio:

La esquina del herrero, barro y pampa
tu casa, tu vereda y el zanjón,
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

Si a estas ilustrativas letras de tango añadimos la de una canción usualmente considerada procedente del rock nacional, a causa de la pertenencia del autor a este movimiento musical, cuya composición data de mediados de los años 60, aunque fue publicada hacia el comienzo de la década de 1980, tendremos una dimensión del alcance transgeneracional que la fuerza de la imagen-barro representa en la imaginación poética del Río de la Plata. Se trata de *Barro tal vez*, de Luis Alberto Spinetta, compuesta en ritmo de samba, acaso la obra que pone de manifiesto más intensamente el espíritu a la vez sudamericano y naturalista de su autor.²⁶ El paisaje del litoral rioplatense se exhibe con claridad. El yo lírico, como el del “Poema conjetural” de Borges, se fusiona con el entorno natural, pues su carne “ya no es nada”, y se pudre para despertar. El yo se siente árbol que habrá de derribar el hacha, se siente río, se siente tiempo. Y su resto se fusiona con el despertar.

²⁶ Ciertamente es que hablar de “el naturalismo de Spinetta” requeriría una indagación especial, que excede el marco de este estudio. La elección de los nombres de sus agrupaciones musicales (Almendra, Pescado rabioso, Spinetta Jade) ya lo sugieren. Pero podría ser dable rastrearlo en su poética (véase la letra de *Durazno sangrando*).