

HISTORIA PLURIVERSAL: SAMOA DE ERNESTO BACA (2005)

POR BYRON DAVIES

Resumen: El largometraje experimental *Samoa* (2005) de Ernesto Baca fue fundamental para renovar el interés por el Súper 8 en Argentina a comienzos de este siglo. Su enorme colección de planos se organiza en torno a una idea única pero multivalente: el espejo como lugar de la *contraconquista*. La película abre y cierra con tomas de conquistadores llevando un espejo que refleja la luz, símbolo de las “imágenes en guerra”, es decir, de la perspectiva renacentista contra la que la película alista con frecuencia lo plano del formato Súper 8. La propia estructura no lineal de *Samoa* adopta la figura del espejo: una curva simétrica en forma de palíndromo. Su concepción del espacio se desprende de la separación entre esos lados de la curva, lo que la convierte en lo opuesto a las concepciones espaciales dominantes en el cine “clásico”: toda una región de estructura y planos sin profundidad de campo frente a estructura delgada y espacio profundo. La película se convierte entonces en una constante interrogación de la noción de centro: el centro como pliegue entre dos representaciones espejadas, lo que a su vez se convierte en una oportunidad para interrogar la relación entre los centros metafísicos y los geopolíticos (metrópolis). La película apunta así hacia una *ética de la liberación* que no es accesoria sino que podría decirse que es interna al cine experimental de Súper 8.

Palabras clave: Ernesto Baca, *Samoa*, cine experimental argentino, Super 8, pensamiento decolonial

Abstract: Un análisis del largometraje experimental en Súper 8 *Samoa* (Argentina, 2005) de Ernesto Baca, desde la perspectiva del pensamiento decolonial.

Hacia el final del documental *Time Out of Joint*, de Caspar Stracke, de 2015, la famosa cineasta experimental germano-argentina Narcisa Hirsch habla de su fantasía de invertir la flecha del tiempo. ¿Y si la contracción del universo que experimentó al envejecer pudiera invertirse y sintiera que el universo se expande? ¿Y si no enfrentara a la muerte, sino a la autorreducción que acompaña a un universo ampliado? Este pensamiento retoma el hilo de sus observaciones



anteriores en el documental sobre las posibilidades de proyectar una película al revés. Comenta la conmoción que causó en sus alumnos, especialmente entre los varones, la proyección de una película de Stan Brakhage sobre el parto, *Window Water Baby Moving* (1959), al revés: no estaban preparados para una muestra gráfica de la fantasía de volver al vientre materno.

Más allá de la biografía individual, ¿qué hay de las heridas históricas? ¿Podría revertirse la historia del colonialismo? Es característico del pensamiento decolonial rechazar rotundamente cualquier fantasía de volver a un pasado premoderno y precolonial. Al final de su libro *1492: El encubrimiento del otro*, Enrique Dussel insiste en que su visión “transmoderna” no pretende “un proyecto pre-moderno, como afirmación folklórica del pasado; ni un proyecto anti-moderno de grupos conservadores.” Más bien pretende trascender el Eurocentrismo en nombre de “su Alteridad negada” (Dussel 1992: 178). Para Dussel, la liberación transmoderna rechaza la fantasía de que la negación del Otro por parte de la modernidad colonial nunca tuvo lugar, o que podría revertirse; más bien lucha por un futuro político en el cual el Otro negado por la modernidad sea reconocido como protagonista de la historia.¹ Más concretamente, según importantes pensadores decoloniales, deberíamos hablar de una pluralidad de protagonistas y de una pluralidad de centros: Walter Dignolo dice: “la genealogía del pensamiento decolonial es *pluriversal* (no universal)” (Dignolo 2007: 43), refiriéndose también al lema de los zapatistas, “Un mundo en que quepan muchos mundos.” (Dignolo 2007: 42).

Sin embargo, muchas de las reivindicaciones más llamativas del cine experimental también pueden entenderse como argumentos a favor de la pluriversalidad de este medio: un descentramiento de los formatos y formas de percepción dominantes. Por supuesto, estas reivindicaciones incluyen el rechazo de la narrativa lineal (solo ocasionalmente enmarcado por cineastas experimentales como rechazo de los formatos narrativos europeos o norteamericanos). Pero también incluyen el pensamiento apuntado en los comentarios de Hirsch en *Time Out of Joint*, a saber, un rechazo de las normas de “error” y “corrección” que operan en la proyección —¿quién puede decir que proyectar una película al revés es un error?— y, de hecho, una línea borrosa entre las variables en la proyección y la “obra” fílmica. Otro ejemplo de esto último serían las prácticas del propio Brakhage al proyectar películas deliberadamente desenfocadas, reduciendo así el carácter de la pantalla cinematográfica como ventana al espacio profundo y recesivo (Brakhage 2001: 175).

Asombrosamente, Brakhage también vinculó esa reducción del espacio recesivo —y la correspondiente expansión de las demás capacidades expresivas del cine— a un rechazo hacia ciertos tipos de prejuicios europeos y occidentales sobre la visión en el cine. Como dice en el mordaz comienzo de su libro de 1963 *Metáforas sobre la visión*:

Y también está el ojo de la cámara, con sus lentes creados para lograr la perspectiva compositiva occidental del siglo XIX (ejemplificado a la perfección por

1. Dussel dice: “El primer protagonista de la historia latinoamericana posterior al ‘choque’ cultural de 1492, invisible a la Modernidad, *son los indios mismos*,” (Dussel 1992: 150).

la conglomeración arquitectónica de detalles de la ruina “clásica” durante ese siglo) mediante la curva de la luz y las limitaciones del encuadre de cada imagen; su velocidad estándar de filmación y proyección calibrada para alcanzar la sensación del vals vienés en su lentitud ideal [...] y su película color fabricada para producir esa imagen estilo postal (pintura de salón) representada por esos oh-tan-azules-cielos y esos tonos de piel aduraznados. (Brakhage 2014: 55).

Una década más tarde, Brakhage hablaría también de las constricciones que supuso su “formación en esta sociedad de perspectiva renacentista, en esa forma de ver que llamaríamos ‘la del hombre que conquista el oeste’, [...] una forma de ver agresiva y que pretende hacer de cualquier paisaje un pedazo de *real estate* [propiedad inmobiliaria]” (Brakhage 2001: 158).² Tal vez podríamos aceptar la propuesta de que los comentarios de Brakhage se aproximan, en un registro peculiarmente norteamericano, a un rechazo fílmico del “*Yo conquisto*”: según Dussel, el pensamiento constitutivo de la modernidad eurocéntrica. Brakhage sugiere que un pensamiento similar se refleja en la idea misma de tierra (el encuadre y la captura de un espacio profundo y recesivo) interno a la representación cinematográfica clásica (Dussel 1992: 47).

Abundan otros ejemplos. De hecho, en su libro *Light Moving in Time*, William Wees recoge numerosos modelos del cine experimental norteamericano en los que el género suspende las señales de perspectiva consideradas “normales” por el cine convencional. Entre ellas se incluyen no solo películas de Brakhage —por ejemplo, se refiere a la “necesidad de Brakhage de escapar de la tiranía del punto de fuga”— sino también el zoom lento y descendente de *Wave-length* (1967) de Michael Snow, donde “una imagen inicial de un espacio bastante profundo se vacía lentamente de su profundidad ilusoria” (Wees 1992: 52). Según Wees, el zoom de Snow elimina “las señales de perspectiva y aplanar el espacio de la habitación contra la pared y las ventanas” (Wees 1992: 52). Snow comienza su película con un ejemplo radical de “perspectiva renacentista”, pero con el objetivo final de derrotarla radicalmente. Por supuesto, en todos estos comentarios, aún estamos muy lejos de detallar los métodos desfamiliarizados del cine experimental en una “*contraconquista*”: no hay indicios de que los autores entiendan que estos métodos se conecten con la “guerra de las imágenes” —por adoptar el título de Serge Gruzinski para su estudio sobre la imposición de la Conquista española en Mesoamérica de los modelos europeos de perspectiva renacentista y del espectador ideal (Gruzinski 1994).

Sin embargo, toda esta historia es digna de mención porque nos permite comprender la importancia de algunos accidentes aparentes en la relación entre el cine experimental y el pensamiento decolonial. Por ejemplo, una proyección de formato reducido en Súper 8 de *Wave-length*, organizada por Narcisa Hirsch en Buenos Aires a finales de los 90, fue precisamente la primera proyección pública de ese formato que vio el incipiente cineasta Ernesto Baca (nacido en Florencio Varela, Buenos Aires, en 1969), él mismo abiertamente influido por la escritura



decolonial (Pécora 2023: 244).³ (La primera vez que Baca vio una proyección de Súper 8 fue unos años antes, en una clase de su mentor, el cineasta argentino Claudio Caldini, de la película *Ofrenda* [1978], del propio Caldini, empleando un método desfamiliarizador que contrasta fuertemente con el de *Wavelength*: la anulación de las señales de perspectiva mediante la veloz proliferación de planos estáticos de flores, rodados cuadro por cuadro).

Varios años después de ver la película de Snow proyectada por Hirsch, Baca estrenaría su largometraje *Samoa* (2005), de una hora de duración, en un *blowup* de Súper 8 a 35mm dentro de la competencia internacional en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). La película llegaría a proyectarse en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) e incluso en un cine comercial ya desaparecido, el Complejo Tita Merello. Sumándose al renovado interés que suscitaba entonces el Súper 8 en Argentina, *Samoa* ha sido considerada de “importancia histórica”, según el crítico Pablo Gamba (Gamba 2024). El cineasta argentino de Súper 8 Emiliano Cativa dice que para él *Samoa* marcó “un antes y un después” (Pécora 2023: 259).⁴

Cualquiera sea la razón del relativo éxito de *Samoa* en Argentina, sin duda ayuda que su elaborada y masiva colección de tomas (realizadas a partir de veinte cartuchos de Súper 8 en blanco y negro y uno en color) se organicen en torno a una idea única (pero multivalente): el espejo como lugar de la *contraconquista*. La película abre y cierra con planos —tomados de proyecciones del anterior largometraje de ficción en 16mm de Baca, *Cabeza de palo* (2002) — de conquistadores portando un espejo que refleja la luz: un símbolo de la “guerra de las imágenes”, es decir, de la perspectiva renacentista contra la que la película parecerá proponer con frecuencia su formato, ocupando su lugar en la historia antes mencionada del cine experimental.⁵ (Estas ambiciones para la película incluyen el uso de la reducida perspectiva de un formato de pequeño calibre como el Súper 8 como declaración de la pantalla como un espacio bidimensional real.)⁶ Sin embargo, la estructura no lineal de *Samoa* adopta la figura del espejo: una curva simétrica de palíndromo (en palabras de Baca, un “falso palíndromo”) que consiste en un áspero movimiento interno de izquierda a derecha, de una mujer (Gadea Quintana), luego la suspensión del tránsito humano y, de hecho, de la figuración humana en un “centro” abstracto, coloreado y pintado a mano, seguido de un movimiento hacia el exterior, de derecha a izquierda, de la aparente *doppelgänger* de esa mujer (Laura Amor), adoptando gestos en espejo.

Es evidente que los conquistadores del comienzo y final de la película están conquistando América, no la isla polinesia de Samoa, que figura en un título deliberadamente abstracto, una

3. El detalle de que la película era *Wavelength* procede de mi correspondencia con Baca. Por cierto, *Wavelength* fue también la primera película experimental que vio Hirsch. Ver Marín 2022: 192.

4. El renovado interés por el Súper 8 en Argentina se vio facilitado por la apertura en 1997-8 del laboratorio Arcoíris por parte de Emanuel Bernardello, donde se reveló el metraje de *Samoa*.

5. A pesar de la importancia de Caldini y de la proyección de *Wavelength* de Snow por parte de Hirsch, Brakhage aún no era una referencia significativa para Baca a la hora de realizar *Samoa*, ya que no había visto sus películas.

6. Compárense los argumentos de Schonig 2022: 99-119, que incluyen referencias a otras obras de Snow, en particular *Standard Time* (1967), *Back and Forth* (1969) y *La région centrale* (1971).

referencia a un “otro lugar” en la imaginación colonial, sobre la que Baca admitió saber poco al hacer la película.⁷ Y, sin embargo, *Samoa* también parece encapsular la tesis de Dussel de que Amerindia fue, antes de la Conquista, la manifestación más oriental de la cultura del Pacífico y su migración. Un hecho muy curioso es que la isla de Samoa también funciona en cierto modo como metonimia en los escritos de Dussel del “ser asiático” de América, al que considera su “ser auténtico”. (Una constante en los escritos de Dussel ha sido vincular las prácticas mapuches del cacique y el toqui en Chile con prácticas similares en la isla de Samoa.)⁸

Sin embargo, en *Samoa*, estas ideas sobre el “ser asiático” de América están claramente orientadas hacia la India, dadas las prácticas monásticas y devocionales hindúes del propio Baca, y también anticipando sus documentales posteriores *El Sirviente* (2009), sobre un sacerdote brahmán en los suburbios de Buenos Aires, y *Vrindavana* (2010), sobre la ciudad del mismo nombre en el norte de la India.⁹ Estas ideas están expresadas por la música clásica hindú de Rasikananda Das, chileno residente en Argentina, y por el epígrafe inicial de la película, extraído del *Sri Isopanisd*: “¡Oh mi Señor! Sustentador de todo lo que vive, / Tu verdadero rostro está cubierto por tu resplandor dorado. / Por favor remueve esa cubierta y muéstrate ante tu devoto puro.”

En resumen, *Samoa* es una interrogación sostenida sobre la noción de centro (un “verdadero rostro”): el centro como pliegue entre dos representaciones espejadas, que a su vez se convierte en una ocasión para interrogar la relación entre los centros metafísicos y los geopolíticos (metrópolis). Sus registros de esa idea van más allá de una propuesta sobre la Representación, para ir más allá incluso del Transporte, la Fantasía y el Juego.

En representación de *Samoa*

¿Qué podríamos ver al asistir a *Samoa*? A continuación del epígrafe (en español e inglés) del *Sri Isopanisd* sobre el verdadero rostro del Señor: vemos en color el retrato del antiguo profesor de teatro de Baca, Ricardo Holcer, enfrentándonos (Imagen 1). Se enciende un proyector Súper 8 Bell & Howell (Imagen 2), seguido por imágenes en blanco y negro de conquistadores escalando un montículo. Su líder, interpretado por Holcer, les hace señas para que se detengan, mientras agita un espejo reflectante hacia la cámara (Imagen 3). Estos momentos marcan ya a Holcer como sustituto del director, protagonista y Señor —y, por supuesto, conquistador a través de la representación. Nos enteramos en la posterior película autobiográfica semi-ficcionalizada de Baca, *Réquiem para un film olvidado* (2017), que el cineasta tuvo acceso por primera vez al Súper 8 gracias a unos cartuchos que Holcer le trajo de

7. Para los comentarios de Baca sobre el tema, así como un poema que escribió durante el montaje de la película, ver el material recogido en Baca 2014-15.

8. Por ejemplo, Dussel 2025: 354. En 2022, mientras colaboraba en el documental de próxima aparición *Dussel*, de Cecilia Fiel, Baca habló con Dussel sobre *Samoa*, y el filósofo mencionó asimismo posibles conexiones etimológicas entre palabras en samoano y quechua.

9. Una subtrama semi-ficcionalizada de la autobiográfica *Réquiem para un film olvidado* (2017), de Baca, consiste en las constantes súplicas de su madre para que abandone el hinduismo y el yoga devocional y vuelva al catolicismo.



un viaje a Nuevo York a finales de los 90. (Baca es siempre sincero sobre la escasez del formato, especialmente en el Sur Global.)

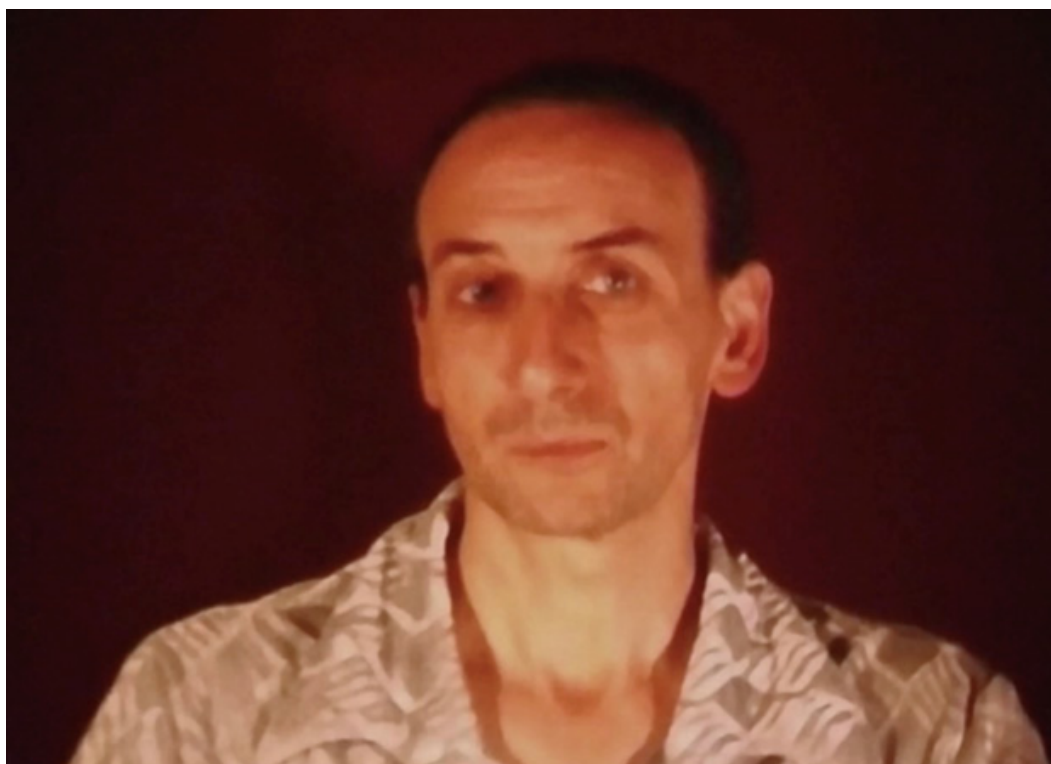


Imagen 1. Samoa (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.

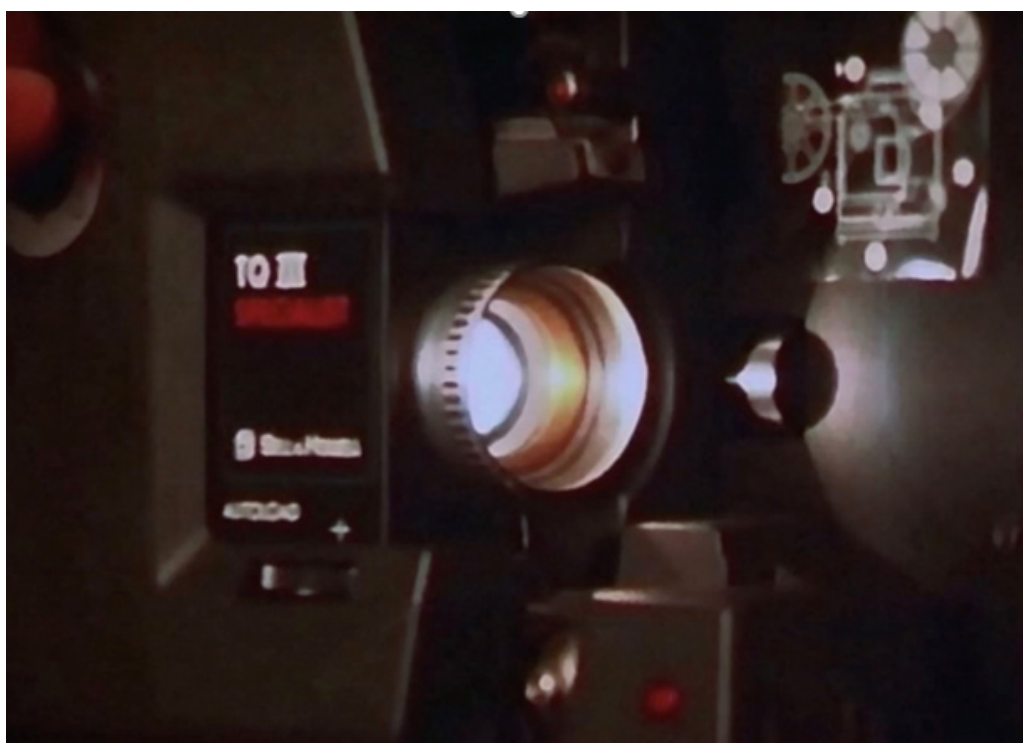


Imagen 2. Samoa (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.



Imagen 3. Samoa (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.

De hecho, el metraje de los conquistadores es el mismo que el de la película dentro de la película de *Cabeza de palo* (2002), en la que Holcer interpreta a un director de cine porno: un *proxy* para el cine de voyeurismo. (Las otras tomas de Holcer en *Samoa* son tomas de ese mismo largometraje.)¹⁰ Con el espejo de Holcer, la imagen clásica del escudo reflectante de Perseo —invocada por Siegfried Kracauer para explicar cómo dependemos de la pantalla de cine para “reflejar acontecimientos que nos dejarían petrificados si los contempláramos en la vida real” (Kracauer 1989: 373-74)— sirve para hacer que las imágenes de la Conquista parezcan soportables provocando la ilusión (voyeurista) de nuestra distancia. La pista adicional de que el reflejo será la figura rectora de la película es cuando un corte transforma esa misma luz blanca reflejada en la “O” blanca (la letra más perfectamente simétrica, de hecho sin orientación) del título “SAMOA”. Y, sin embargo, el título está escrito al revés, apareciendo primero “OM”. Desde el principio, la película se concibe como un mantra hindú.

Ese mantra parecería buscar la paz en una transformación forjada invirtiendo el tiempo. Como manifestaciones del “falso palíndromo” de Baca, cada secuencia de la primera mitad encuentra su equivalente aproximado en la segunda mitad. Un plano de *tracking* cercano frente a la tierra se convierte en elementos que parecen polvo esparcido. (Las inversiones de la película son a veces desintegraciones: un abrazo a la imposibilidad de una simetría temporal perfecta.)¹¹

10. Aunque *Cabeza de palo* se rodó en 16mm, Baca rodó copias de seguridad en Súper 8, de ahí el origen de ese metraje.

11. Ver las observaciones del físico John Cramer sobre la asimetría de los procesos macroscópicos, en contraste con la simetría de los microscópicos, en *Time Out of Joint* (2015), de Stracke. Esta cuestión se aborda de forma más explícita en *Samoa*, con su estructura en forma de palíndromo, que, por ejemplo,

La primera y última toma de figuras humanas son de mujeres durmiendo (Gadea Quintana y Laura Amor, respectivamente), mirando en direcciones opuestas, con sugerencias respecto al principio y fin del descanso, y por tanto al sueño en medio (Imágenes 4 y 5). Este “sueño” compartido e intersubjetivo incluye metáforas del cine y del montaje (como una máquina de coser), así como, de forma destacada, el movimiento por las vías del tren: de hecho, repeticiones del mismo metraje de ferroviario, manteniendo su orientación —el palíndromo de Baca es siempre sólo aproximado— pero ejecutado al revés, y filmado desde una pantalla. Otras formas de desintegración son paralelas entre ambas “caras” de la película, pero se centran en unidades de movimiento: efectos de *pixilation* cuadro a cuadro impresionantemente elaborados de Quintana y Amor atravesando una carretera y el centro de Buenos Aires respectivamente, pero sin mover sus extremidades. (Los ojos cerrados y el movimiento hacia atrás de Amor acentúan su impresión de soñadoras.)



Imagen 4. Samoa (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.

Como se ha sugerido anteriormente, se trata de una película preocupada por lo plano, que utiliza al Súper 8 para anular las perspectivas típicas, un efecto que se refuerza al ver ambas “caras” dobladas a lo largo de un pliegue. O más bien, su concepción del espacio se deriva principalmente del vacío entre esas caras, lo que la convierte en el opuesto exacto de las concepciones espaciales supuestamente dominantes en el cine “clásico”: toda una región de estructura y planos sin profundidad frente a la estructura fina (la “línea” de la narración lineal) y el espacio profundo (el “real estate” de Brakhage).

en *Ver reversal* (2012) de Baca, que consiste simplemente en hacer correr el metraje al revés.



Imagen 5. Samoa (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.

Las ideas de lo plano de *Samoa* se manifiestan en imágenes de amebas tomadas desde una pantalla electrónica (Imagen 6), siluetas de animales, señales de tráfico y primeros planos de agua (abstracciones que evocan *H2O* [1929] de Ralph Steiner y anticipan los últimos planos de agua en *Vrindavana*, de Baca, que por lo demás es una película recesiva y realista). El espacio no se consigue a través de la profundidad interna del fotograma, sino mediante “falsas” superposiciones logradas por un montaje rápido cuadro a cuadro y efectos sonoros como zumbidos y crujidos que sugieren un movimiento acelerado. Mosaicos, incluidos algunos de M.C. Escher, se encuentran entre los motivos para animar espacios planos—eslabones de una cadena del ser, desde los elementos microscópicos inmóviles hasta los macroscópicos móviles—lo que hace que *Samoa* se arraigue en las tomas de mosaicos y patrones abstractos del cine experimental argentino anterior, en particular del maestro de Baca, Claudio Caldini, y Jorge Honik (aunque Baca niega una influencia directa de Honik). Esos elementos también incluyen personas completas, aunque archivadas mecánica o accidentalmente: en una “cara” de la película, las fotos de hombres que Baca encontró en una cabina de foto carnet; en la otra, sus equivalentes femeninos. Breves destellos revelan a un gurú preparando una ceremonia de fuego. Y de nuevo vemos el recurso de aplanamiento mediante la filmación de una pantalla electrónica: en una película no identificada de la India, la deidad Bhagawan Sri Krishna exhibe su “forma universal” — que a su vez sirve de prólogo visual al centro de la película, vigorosamente pintado a mano (el desenmascaramiento del Señor, o el desenmascaramiento de la figuración, al que alude el epígrafe del *Sri Isopanisd*) (Imagen 7).

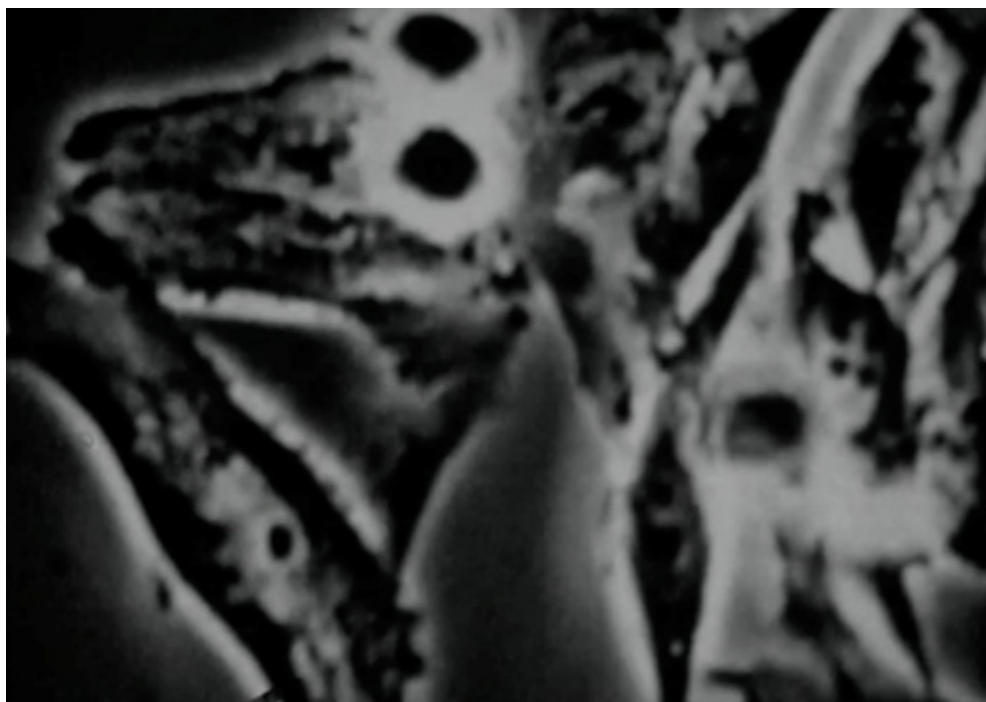


Imagen 6. Samoa (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.



Imagen 7. Samoa (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.

Al final de *Samoa*, las desintegraciones resultantes de su inversión central se muestran lejos de ser aleatorias, sino más bien guiadas por una especie de entropía —de hecho, un movimiento hacia el orden—, ya que el título “*Samoa*”, anteriormente al revés, aparece ahora escrito al derecho (un signo de la restauración). Del mismo modo, la película manifiesta la fantasía de revertir la Conquista, con el redespliegue del metraje de los conquistadores, proyectado al revés y filmado desde una pantalla: los invasores están ahora en retirada. Pero debemos enfatizar la palabra “fantasía”: con el plano de la nuca de Holcer (y el desenrollado del proyector Bell & Howell) vemos el paréntesis

final que constituye el límite de la conciencia de este director (Imagen 8). Las “soñadoras” (Quintana y Amor) tal vez no sean más que otros elementos de su teatro mental, lo que explica su doblez y reversibilidad. (Un sueño duplicado o compartido provoca la postulación de otra conciencia más). Con respecto a sus conceptos centrales, la película encierra un idealismo o antirrealismo contundente: la reversibilidad, como la abstracción, puede ser en última instancia solo un acto de la mente.



Imagen 8. *Samoa* (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.

Aun así, el impulso básico de la película es volver la figura del espejo contra sí misma: un reflejo antimimético. Por un lado, existe la tradición filosófica europea moderna de la mente como esencialmente un vehículo de representaciones, un “espejo de la naturaleza” como lo criticó Richard Rorty (cuyo propio eurocentrismo en esas críticas sería reprendido por Dussel) (Rorty 1989; Dussel 1996: 103-128; Dussel 2014: 73-103). Por otro lado—aunque *Samoa* se anticipa en once años a la llegada de Baca a México en 2016 para varios años de producción, y aunque su deidad operativa es Bhagawan Sri Krishna y no Tezcatlipoca (dios de la obsidiana, el conflicto y la “dualidad” del dios Quetzalcōātl)—, existe la tradición mesoamericana del espejo humeante oscuro (manifestación misma de Tezcatlipoca) o espejo de obsidiana. En un tratamiento de una instalación de 1998 del artista mexicano Pedro Lasch, *Black Mirror/Espejo Negro*, que enfrentaba estatuillas prehispánicas con espejos negros en los que eran visibles reproducciones del español barroco, Walter Mignolo afirma que “la decolonización de la estética imperial, basada en la representación, consiste en crear y hacer que lo creado no pueda ser cooptado, enflaquecido y achatado mediante el concepto de representación” (Mignolo 2017: 31-54, 47). Podríamos añadir, el caso del cine: achatado por un rechazo acrítico de lo plano (un abrazo acrítico de la perspectiva renacentista).

Así, dentro de la proliferación de reflexiones y antirreflexiones en *Samoa*, surge una oposición principal: la propia película refleja como un espejo de obsidiana al espejo esgrimido por el conquis-

tador Holcer. Esta fue siempre una consecuencia no apreciada de la idea de Kracauer de la pantalla como escudo de Perseo. ¿Y si los “acontecimientos que nos dejarían petrificados” incluyen precisamente la exposición de nuestros mecanismos de la representación? ¿Es preciso el ritual chamánico —el reflejo adicional de un espejo de obsidiana— para que incluso ese conocimiento (la visión “desde el exterior hacia dentro” o *sideways-on* de la representación) sea soportable?¹²

Transporte, fantasía y juego

Además del espejo, la otra figura importante en *Samoa* es el ferrocarril, al que Pablo Gamba se refiere como un “motivo recurrente” en la obra de Baca (Gamba 2024) (Imagen 9). De hecho, la película establece el marco de Baca para equiparar simbólicamente el tren y la tira de película, el ferrocarril y el *sprocket*, ejemplificando por su corto *Locomoción* (2015).¹³ La idea alcanza su culminación en su largometraje *Historia universal* (2022), donde el tren se convierte en una figura para el movimiento a través de la “historia universal” titular de la película (así como su negación en historias particulares de América Latina y su cine): imágenes de niños con las manos levantadas superpuestas sobre un tren que pasa evocan a los niños que piden monedas a los pasajeros del tren en *Tire dié* [1960] de Fernando Birri, a su vez citada por Getino y Solanas en *La hora de los hornos* [1968].¹⁴



Imagen 9. *Samoa* (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.

12. La frase “sideways-on” se asocia más estrechamente en la filosofía anglófona con McDowell 1994.

13. Para una discusión sobre la ubicación de *Locomoción* dentro de la amplia tradición argentina de animación directa, ver Marín 2022: 150-52.

14. De manera reveladora, la misma escena incluye tomas de monedas y de un busto de Eva Perón: haciendo explícita la alusión a la película de Birri y su ubicación en la historia del peronismo.

Pero el ferrocarril también supone un problema para *Samoa*. Los planos de la película en los que el espectador sube y baja las vías del tren son sus declaraciones más claras del eje *z* del plano y del movimiento hacia un espacio de perspectiva renacentista. ¿Qué significan estas excepciones a la típica declaración plana de la película?¹⁵ Podríamos encontrar una pista en el estudio de Lynne Kirby sobre el ferrocarril y el cine mudo (en sí mismo una referencia notable por la ausencia de sonido sincronizado en *Samoa*):

En la medida en que el tren ha sido siempre una extensión física de una visión imperi-
alista, de la expansión hegemónica de una potencia económica y cultural, un principio de incor-
poración y ordenación, y de disciplina de territorios heterogéneos, su función ha sido la de la
coherencia, el orden y la regularidad. En general, el tren es un vehículo que impone sentido a
lo que la cultura occidental moderna considera irracional: la naturaleza y la tradición. Impone
un tipo de legibilidad o comprensión según la autoridad de sus códigos y de su amo: el hombre
blanco empresario (Kirby 1997: 27).

Esbozados como gesto introductorio al principio del libro de Kirby, éstas son algunas de
las resonancias culturales del simbolismo ferroviario que esperamos tengan significado en una
película decolonial. Usando ese esbozo como marco para acercarse a *Samoa*, sería significativo
que el movimiento en el eje *z* a lo largo de la vía del tren represente el polo opuesto, colonial,
contra el que batallan la película proponiendo la poca profundidad del fotograma Súper 8: es
decir, la manifestación máxima de lo que Brakhage describió como hacer de “cualquier paisaje
un pedazo de *real estate* [propiedad inmobiliaria].”

Otra manera de plantearlo es que *Samoa* consiste precisamente en la dialéctica descrita
por Deleuze y Guattari entre el *espacio estriado* —supuestamente expresivo de los asentamien-
tos y las ciudades, incluido el colonialismo de asentamientos— aquí representado por las vías
del tren, y el *espacio liso* —supuestamente expresivo de las culturas nómadas— aquí represen-
tado por el “centro” abstracto pintado a mano (Deleuze y Guattari 1987: 483-506). Por supues-
to, como corresponde a una dialéctica, la distinción no es absoluta: “el espacio liso no cesa de
ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente res-
tituido, devuelto a un espacio liso” (Deleuze y Guattari 1987: 484). Sin embargo, las dos “caras”
estriadas de *Samoa*, caracterizadas por el movimiento de entrada y salida del “centro” pintado
a mano, son en efecto exploraciones de la extensión, incluida la vertical (no sólo el movimiento
de subida y bajada por las vías, de entrada y salida de un punto de fuga, sino también planos de
edificios, del Obelisco de Buenos Aires y la estatua en lo alto de la Pirámide de Mayo), mientras
que las secciones pintadas a mano tipifican las descripciones de Deleuze y Guattari del carácter
intensivo de los espacios lisos. “*Spatium* intenso en lugar de *Extensio*” (Deleuze y Guattari 1987:
487); un “viaje en el lugar” en vez de un viaje de un lugar a otro. Así, las secciones pintadas a
mano por Baca tipifican también la idea de abstracción, marcando la superficie lisa, que Deleuze
y Guattari destacan sobre lo “geométrico y rectilíneo” (el contraste implícito sería con el uso que

15. Sobre este tipo de punto y su relación con las imágenes de trenes, en particular la obra de Ken Jacobs,
como *The Georgetown Loop* y *Disorient Express* (ambas de 1996), ver Schonig 2022: 99-124.



Baca hace, en *Samoa* y en otros lugares, de la esvástica hindú): “una línea de dirección variable, que no traza ningún contorno y no delimita ninguna forma.” (Deleuze y Guattari 1987: 505).

De la misma manera, las secciones pintadas a mano no solo suponen la suspensión de cualquier sugerencia de transporte físico de un lugar a otro, sino también de cualquier sugerencia de transporte narrativo (Imagen 10). Es decir, equivalen a la suspensión de la mediación de la fantasía dialéctica o narrativa (las fantasías que vuelven las dificultades soportables a la vista, con sus conexiones con Kracauer sobre el escudo de Perseo) a favor de cómo sería tener una visión no mediada de lo Real: el “objeto imposible sin contenido.” Por ejemplo, en una lectura lacaniana de David Lynch (un director que ha influido en Baca), Todd McGowan dice: “La función de la fantasía es hacer accesible al sujeto el objeto imposible. Al hacerlo, la fantasía proporciona al sujeto un disfrute que sería impensable fuera de la fantasía” (McGowan 2007: 105).¹⁶ Cuando la fantasía se derrumba, el sujeto “ya no puede negar la naturaleza ilusoria de una experiencia”, por lo que se enfrenta al “encuentro traumático” con “el objeto imposible, puro e incontinente” (McGowan 2007: 105, 213), exactamente el objeto incontinente capturado en el “centro” abstracto y pintado a mano de *Samoa*.

En la obra de Baca, las vías del tren se conciben como las manifestaciones más altas de las fantasías que rodean la narrativa lineal y a la vez como las ocasiones mismas del colapso de esas fantasías. Así, en *Historia universal*, el Hombre Plateado (interpretado por el poeta Osvaldo Vigna) viaja con una cámara Súper 8 montada en un carro de vía, se arroga el poder de realizar los cambios que provocan dicho colapso y aparece cambiando la dirección de las vías (“¿Dónde estamos?”, pregunta a su *doppelgänger*, un Hombre Plateado invisible, que responde: “Estamos en la brecha cero del espacio-tiempo, donde la realidad se sostiene”). Por el contrario, en *Samoa*, ese colapso se anuncia explícitamente en el epígrafe inicial de *Sri Isopanisd* y su exhortación al Señor, cuyo “verdadero rostro” está cubierto por un “resplandor dorado”, para que “remuev[a] esa cubierta y [se muestre] ante [su] devoto puro.” El colapso de la fantasía se muestra aquí como la capacidad de ver el rostro del Señor sin mediación, donde se sostiene una conexión entre esa revelación y las secciones pintadas a mano de *Samoa* a través de los pocos elementos figurativos (aunque apenas visibles) en este último: citas no utilizadas de la *Sri Isopanisd* (la fuente de esta idea de desenmascarar al Señor) originalmente pensadas para el comienzo de la película (Imagen 11).

16. Ya traté cuestiones referidas a la lectura que McGowan hace de Lynch en Davies 2023: 191-221.



Imagen 10. Samoa (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.

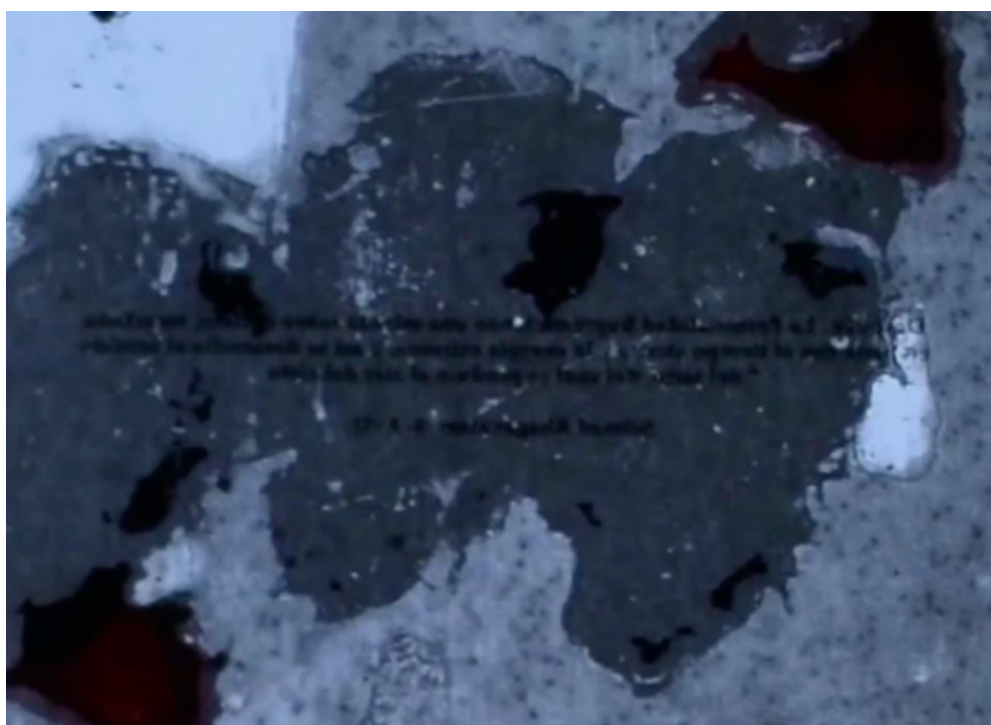


Imagen 11. Samoa (Ernesto Baca, 2005). Cortesía del artista.

Podemos relacionar estas cuestiones con las preocupaciones anteriores sobre el reflejo y la representación si comparamos “el objeto puro, sin contenido, imposible” —el verdadero rostro del Señor— con la cosa en sí de Kant. De hecho, McGowan señala que “podríamos leer la revelación de Lynch de la dimensión fantasmática de la temporalidad como una glosa de la *Crítica de la razón pura* de Kant”:¹⁷ el tiempo es una condición de la posibilidad de la experien-

17. McGowan también añade la advertencia de que, en su lectura lacaniana de Lynch, “la temporalidad



cia, pero no puede atribuirse conscientemente a la cosa en sí, es decir, de algún modo, lo que subyace a la experiencia.

Con la estructura palindrómica de *Samoa*, marcada por su “centro” pintado a mano, Baca se aproxima a un pensamiento que se extiende a la otra forma de intuición de Kant, el espacio. En los *Prolegómenos a toda metafísica futura*, Kant sostiene que, al comparar las apariencias de un guante derecho y uno izquierdo, puesto que “no hay diferencias internas que algún entendimiento cualquiera pudiera siquiera pensar”, y como no son representaciones de las cosas en sí, dependen de nuestra propia sensibilidad (es decir, el espacio, la forma de la intuición externa). Kant dice: “Por eso, a la diferencia entre cosas semejantes e iguales, pero incongruentes (p. ej., espirales de sentido contrario) tampoco podemos hacerla inteligible mediante concepto alguno, sino sólo mediante la relación con la mano derecha y la izquierda, lo cual remite inmediatamente a la intuición” (Kant 1999: 4:286). Si nos aproximamos a la estructura palindrómica de *Samoa* (aunque sea “falsa”, según Baca), vemos sus dos caras como semejantes e iguales, pero incongruentes”: una sensibilidad mediada por la fantasía que, a mitad de la película, se derrumba.

Samoa también invita a una interpretación más prosaica de la orden del *Sri Isopanisd*: es la exigencia de que deje de representar un papel, precisamente como el maestro de Baca, Ricardo Holcer, que se enmascara y desenmascara, viéndose vestido de conquistador en la pantalla.¹⁸ En *Blue Moses* (1962), de Brakhage, el actor Robert Benson dice, mientras se ve a sí mismo proyectado en una pantalla: “No tengas miedo. Hay un cineasta detrás de cada escena, detrás de cada palabra que digo, detrás de ti también, por así decirlo. No, no te des la vuelta, es inútil. Ves mi espalda, pero si realmente pudiera girar y ver, no habría nada más que un espacio negro y vacío.” La idea de darse la vuelta y *vern*os a nosotros mismo viendo es otra idea de aproximación al objeto imposible, sin contenido (imaginado por Baca como abstracto y en color, y por el Benson de Brakhage como vacío y negro).

Hablando de *Blue Moses*, P. Adams Sitney dice: “Para Brakhage, el contraplano implícito de cada imagen sería la imagen del cineasta detrás de su cámara.” Para Baca, al parecer, el contraplano implícito no es necesariamente el cineasta sino el proyector o el proyectorista: el pequeño proyector Súper 8 Bell & Howell en *Samoa*, el proyector gigante de 35mm en el cine en *Vrindavana*. Cada reconocimiento de que se trata de una película proyectada es un movimiento hacia el exterior, continuo en sí mismo y abordado por el movimiento de la cámara por las vías del tren, hacia el espacio extradiegético. Es la profundidad de campo que más toleran los espacios típicamente planos de *Samoa*.

El largo compromiso con la ficción en las películas de Baca adopta este movimiento: un cruce de elementos diegéticos y extradiegéticos, como en *Música para astronautas* (2008), donde el disparo de un policía se convierte en un arañazo de emulsión. Así, las ficciones de

no es constitutiva para el sujeto humano, sino el resultado de una retirada fantasmática de la repetición” (McGowan 2007: 252n11).

18. Baca añadió otra forma de enmascaramiento en su *Mujermujer* (2011) cuando volvió al mismo plano retrato de Holcer, interviniéndolo y oscureciéndolo con tinta china.

Baca son abiertamente materialistas. En su análisis materialista de un dibujo animado de Warner Brothers de 1941 dirigido por Chuck Jones, Hannah Frank se pregunta: “¿Realmente deseo argumentar [...] que *Sniffles Bells the Cat* trata de pintura, papel, acetato de celulosa y vidrio?” (Frank 2019: 146).¹⁹ Los relatos de ficción de Baca pretenden suscitar precisamente ese tipo de preguntas: su participación ficticia en la creación de la primera película argentina de Súper 8, *Argenta*, en *Réquiem para un film olvidado*; el uso en *Historia universal* del término “Rodinal” (revelador de blanco y negro) por parte del Hombre Plateado para referirse al “blanco” de sus movimientos. (Las referencias a la plata suelen acentuar estos momentos en el cine de Baca).²⁰

Por supuesto, no toda expresión de la reversibilidad del tiempo declarará reflexivamente su propia constitución material. (Ni siquiera la agradable concisión de la frase de Vértov, “El Kino-Ojo retrocede el tiempo”, citada en el documental de Stracke, compensa del todo su abstracción.) Sin embargo, en el mínimo narrativo que constituye las principales “caras” de *Samoa* (una mujer se despierta, es transportada, transformada en su doble, y luego transportada de nuevo al sueño), entre las preguntas materialistas que evocan a Frank estaría —facilitada por una rima simbólica entre la idea de reversibilidad del tiempo y el material reversible Súper 8— “¿Se trata realmente de los veinte cartuchos Kodak Súper 8 Tri-X en blanco y negro y el cartucho Ektachrome 64 de Baca?” Las ficciones de Baca desafían la idea de que narran usando representaciones en lugar de manifestaciones presentes. Como en el concepto mesoamericano de la *ixiptla* —según Serge Gruzinski, supuestamente opuesto a las concepciones occidentales de la representación— donde cada material que constituye sus películas es una presencia “epifánica”, un “ser-ahí” (Gruzinski 1994: 61). Esta es la forma característica de *Samoa* de sobrepasar los límites del marco bidimensional al tiempo que emplea regularmente el Súper 8 para vencer los espacios recesivos dentro de él.

Observaciones Finales

He mencionado cómo *Samoa* explora dos fantasías casi opuestas: que el tiempo es reversible, y que los acontecimientos temporales deben concebirse en un orden narrativo. Calificarlas de “fantasías” no es una crítica, ya que Baca se interesa con razón por ambas como expresiones de necesidades reales y por explorarlas hasta sus límites: en el caso de la primera, es el momento en que se muestra una inversión solo aparente, o en que habría salido de otro modo (el “falso” palíndromo de la película); en el caso de la segunda, es el momento del colapso narrativo (la exposición del “verdadero rostro” del Señor, u objeto sin contenido).²¹

Sin embargo, a lo largo de su carrera Baca parece ocuparse de los momentos en los que

19. Mi traducción.

20. Pablo Gamba dice, respecto a la historia de *Argenta* en esa película: en ella “convergen la denominación del elemento constitutivo de los haluros de plata del fílmico y el nombre del país. Pero no se trata de un regreso a los sueños industrialistas del pasado, con el líder populista como mediador entre capital y trabajo, sino de futuro autogestionario” (Gamba 2018).

21. Del mismo modo, McGowan lee a Lynch llevando el segundo tipo de fantasía hasta sus límites, hasta momentos de colapso; ver (McGowan 2007).



cualquiera de estas fantasías se convierte en ideología. Más concretamente, le preocupan los momentos en los que las fantasías del tiempo se manifiestan en forma de estandarización o universalismo, en el sentido de *historia universal*—que es, de hecho, un falso universalismo: la subordinación del mundo a un centro. Esto incluiría la identificación de lo universal o popular con los “intereses de la clase dominante” (como en la paráfrasis de *Realismo capitalista* de Mark Fisher que sirve de epígrafe a *Historia universal*) o con los de una potencia geopolítica concreta (como en el eurocentrismo) (Fisher 2016). Claro que el reconocimiento de los peligros de ese “universalismo” debe ir acompañado del reconocimiento de las divisiones impuestas por esos mismos intereses y poderes: mostrar división es “la propaganda más grande del sistema económico dominante”, dice Baca en *Réquiem para un film olvidado*. Así, la “historia universal” y el “universalismo” crean subrepticamente divisiones al subordinar las oportunidades reales de solidaridad a un centro o estándar falso. En cualquier caso, para el cineasta que explora posibilidades más allá de la “perspectiva renacentista”, de Brakhage a Baca, la exposición de un centro o estándar como opcional abre la cuestión de un reconocimiento de la necesidad real (no impuesta ni arbitraria).

El cine experimental ha tenido históricamente una relación incómoda con la ética: existe el temor de que la ética tiene necesariamente un tinte de imposición, o que no puede ser comunicable en el cine sin métodos narrativos considerados hegemónicos. Por el contrario, *Samoa*, de Baca, apunta hacia una *ética de la liberación* que no es accesoria al cine experimental, sino posiblemente interna a él. Cada individuo puede tener una sola vida por vivir, pero está siempre inmerso en una historia que —tanto extensa como intensiva— contiene muchos mundos.²²

Bibliografía

- Baca, Ernesto (2014-15). “*Samoa*.” *Blogspot*. 15 de abril de 2014-11 de marzo de 2015. Disponible en: <https://experimentosamoa.blogspot.com/>
- Brakhage, Stan (2001). Bruce McPherson (editor). *The Essential Brakhage*. Nueva York: Documentext.
- — — (2014). Andrés Denegri (editor). Pablo Marín (traductor). *Por un arte de la visión: escritos esenciales de Stan Brakhage*. Buenos Aires: Eduntref, 2014.
- Davies, Byron (2023). “TV Time, Recurrence, and the Situation of the Spectator: An Approach via Stanley Cavell, Raúl Ruiz, and Ruiz’s Late Chilean Series *Litoral*”. David LaRocca y Sandra Laugier (editores). *Television with Stanley Cavell in Mind*. Exeter: University of Exeter Press, 2023.

22. El autor agradece el apoyo de la Acción Marie Skłodowska-Curie (MSCA) “Materialism and Geographic Specificity in the Philosophy of Film” (convenio de subvención ID: 101102377), en la Universidad de Murcia, financiado por la Unión Europea. No obstante, las opiniones expresadas son responsabilidad exclusiva del autor y no reflejan necesariamente las de la Unión Europea o la Universidad de Murcia. Ni la Unión Europea ni la autoridad que concede la subvención pueden ser consideradas responsables de las mismas.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1987). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (traductor). Valencia: Pre-Textos.
- Dussel, Enrique (1992). *1492: El encubrimiento del otro: Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. La Paz, Bolivia: Colección Academia - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Mayor de San Andrés.
- — — (1995). *The Invention of the Americas: Eclipse of “the Other” and the Myth of Modernity*. Michael D. Barber (traductor). New York: Continuum.
- — — (1996). Eduardo Mendieta (traductor y editor). *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*. New Jersey: Humanities Press.
- — — (2014). Dussel, Ricoeur, Rorty, Taylor y Vattimo ante la filosofía de la liberación. Buenos Aires: Docencia.
- — — (2025). Katya Colmenares (editor). *Hacia una teoría de la modernidad/colonialidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fisher, Mark (2016). *Realismo Capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Frank, Hannah (2019). Daniel Morgan (editor). *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Berkeley: University of California Press, 2019.
- Gamba, Pablo (2018). “Réquiem para un film olvidado de Ernesto Baca”. *Desistfilm*, 23 de agosto. Disponible en: <https://desistfilm.com/panorama-requiem-para-un-film-olvidado-de-ernesto-baca/>
- — — (2024). “Samoa”. *Los Experimentos*, 6 de noviembre. Disponible en: <https://www.losexperimentoscine.blog/2024/11/samoa.html>
- Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de las imágenes: De Cristobal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. Juan José Utrilla (traductor). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, Immanuel (1999). *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*. Mario Caimi (traductor). Madrid: Ediciones Istmo.
- Kirby, Lynne (1997). *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Kracauer, Siegfried (1989). *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona, Buenos Aires y Ciudad de México, Paidós.
- Marín, Pablo (2022). *Una luz revelada: El cine experimental argentino*. Buenos Aires: La Vida Útil.
- McDowell, John (2003). *Mente y Mundo*. Miguel Ángel Quintana Paz (traductor). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Todd McGowan, *The Impossible David Lynch* (Nueva York: Columbia University Press, 2007), 105
- Mignolo, Walter (2007). “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- — — (2017). “Aesthesis descolonial”. Pedro Pablo Gómez (editor). *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

- Pécora, Paulo (2023). *Super 8 Argentino Contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rorty, Richard (1989). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, segunda edición. Jesús Fernández Zulaica (traductor). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Schonig, Jordan (2022). *The Shape of Motion*. Oxford: Oxford University Press.
- Wees, William C. (1992). *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press.

Byron Davies (Universidad de Murcia)

byronmatthewdavies@gmail.com

Byron Davies es investigador en filosofía, programador de cine y artista visual originario de Estados Unidos y ciudadano mexicano naturalizado. Actualmente es becario Marie Skłodowska-Curie en la Universidad de Murcia, España, donde lleva a cabo el proyecto de investigación “Materialismo y especificidad geográfica en la filosofía del cine” (2024-26). De 2018 a 2020 fue investigador postdoctoral en filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y, justo antes, completó su doctorado en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Harvard. Es miembro del colectivo de exhibición y programación cinematográfica Salón de Cines Múltiples (SACIMU), con sede en Oaxaca, México. Los escritos de Davies sobre cine y medios de comunicación han aparecido en *October*, *Screen*, *Millenium Film Journal*, *The Baffler* y *Los Experimentos*, entre otros medios.