

# *El problema de la tierra en Lucrecia Martel*

LEILA GÓMEZ

University of Colorado

En este ensayo me gustaría comentar sobre dos films cortos de Lucrecia Martel usando las claves que ella misma ha dado con relación al género de sus películas. En sus declaraciones para la prensa, muy escuetamente, hablando de *Nueva Argirópolis* (2010), dijo que se trataba de una película de ciencia ficción (cf. Martel 2010a). Años más tarde, en 2019, participando como invitada especial en el Festival de Cine Internacional de Cine Portland, dijo “Lo que sé de cine lo aprendí del cine de horror” (Martel 2019). Me intrigan estas afirmaciones porque a primera vista no parecen estos ser los géneros más evidentes de sus películas, al menos no todas (a excepción de *La mujer sin cabeza*, del 2008, para el cine de terror). Entonces me propongo como desafío leer dos cortos: *Nueva Argirópolis* como ciencia ficción y *Leguas*, un corto del 2015, como cine de terror.

La pregunta que me hago a partir de aquí es cómo estos géneros fílmicos, el terror y la ciencia ficción, son usados por Martel para poner sobre relieve el problema de la tierra, en el marco de los conflictos de propiedad, disputas legales, soberanía indígena, violencia colonial y estatal sobre los cuerpos y el territorio de las comunidades indígenas protagonistas de los cortos, todas ellas pertenecientes al norte argentino. En ambos cortos, los conflictos de la tierra son centrales a los relatos y a su forma. En *Leguas*, Martel trabaja la atmósfera del terror en el film en conexión a los problemas de la violencia de los terratenientes y la muerte en el territorio. La atmósfera se entiende aquí en su sentido fílmico, pero también como integrante de la geosfera y como una de las capas de lo que constituye e interactúa con el terreno y la biósfera. En *Nueva Argirópolis*, la ciencia desde la que se especula y sirve de base a la ficción política y utópica, es la hidrografía, i.e. el estudio del agua y sus caudales en el planeta tierra, incluidos los ríos. Martel se refiere a las islas que se generan por la sedimentación que acarrear los caudales de los ríos. En la ficción, estas islas son los enclaves utópicos a las que se dirigen los indígenas que sufren la desposesión de sus territorios ancestrales.

## LEGUAS (2015)

*Leguas*, un corto que formó parte del film colectivo *El aula vacía*, producido por Gael García Bernal con el auspicio del Banco Interamericano de Desarrollo, trata de la deserción escolar en las comunidades indígenas en el norte argentino, al menos ese parece ser el objetivo principal.<sup>1</sup> Contrariamente a lo que se espera, la deserción escolar no se explica por malnutrición, trabajo infantil, las distancias entre el hogar y la escuela, o causas relacionadas, sino que propone que los niños no vuelven a la escuela por el temor que impone la alianza entre la institución escolar y los terratenientes que la apoyan económicamente. Son esos mismos terratenientes los que mandan en el campo, la policía y, también, a los maestros y directores de escuela. Contrariamente a la propuesta de los “aparatos ideológicos del estado” de Althusser (1988), la violencia que se impone sobre los niños indígenas y sus familias no es solo simbólica o ideológica sino también física.

*Leguas* se inicia con la técnica documental de la cámara en mano siguiendo unas vacas y una motocicleta montada por un hombre, a quien solo se ve de atrás. La toma también muestra un revólver en el cinturón del hombre en la moto. La motocicleta persigue unas vacas para sacarlas del terreno, imitando el arreo practicado antes a caballo o con perros, solo que esta vez el rugido del motor y la velocidad de la máquina generan un efecto aterrador no solo para las vacas sino también para los niños dueños de esas vacas del terreno contiguo y también en el espectador. Por el diálogo entre el terrateniente y los niños sabemos que el problema es el traspaso de los animales a un terreno supuestamente ajeno. Por el diálogo también conocemos la amenaza: primero con hacer la denuncia a la policía y luego con un “acá vaca que entre, vaca que la cago a tiro, así que acá no los quiero ni ver” (Martel 2015: 01:33-01:37).

La siguiente toma es la de Érick, uno de los niños amenazados, que se debate entre creer lo que le han dicho, “que es un usurpador de terreno”, un “ladrón”, y lo que ha aprendido en su comunidad, que ese terreno les pertenece legalmente y que el ladrón es el terrateniente, que les está usurpando más de 3.000 hectáreas al terreno comunal, porque “ha medido la tierra como se le ha dado la gana” sin tener en cuenta lo promulgado por ley en Tucumán en 1833 sobre la medida de la legua y el tamaño del terreno en la escritura de 1909. La referencia a Tucumán nos sitúa entonces

<sup>1</sup> Los cortos se filman en siete países diferentes y exploran las razones subyacentes por las que casi uno de cada dos estudiantes nunca llega al día de graduación. Además de Martel, otros cineastas de la película son Tatiana Huezio y Nicolás Pereda de México, Pablo Stoll de Uruguay y Diego y Daniel Vega del Perú.

en un caso muy concreto, el del asesinato en el 2009, del líder comunero Javier Chocobar de Chuschagasta, parte de la nación Diaguita.<sup>2</sup>

En la siguiente escena vemos a Érick en la escuela cuando la directora lo llama a bajar de la camioneta del terrateniente las donaciones que ha traído para la escuela, vigas y tirantes para la construcción. Se escucha que hablan de la bomba de agua y el terrateniente ofrece “mandar a sus changos” para repararla. Érick es testigo de todo esto y acepta a regañadientes el mandato de bajar los tirantes de la camioneta. En esta escena queda establecida la alianza entre escuela y poder económico y político.

La película acaba cuando en el camino de regreso de la escuela a su comunidad, los niños encuentran a una de sus vacas muerta de un tiro y el ruido de una motocicleta que anticipa la persecución y tal vez la muerte de Érick, quien posiblemente correrá la misma suerte del animal. Érick corre para esconderse con la cara cubierta con el guardapolvo blanco de la escuela, guardapolvo que no lo salvará, más bien al contrario, anticipa su figura fantasmal. Y se lee “El mayor índice de deserción escolar en la Argentina se registra en las comunidades indígenas” (Martel 2015: 10:03-10:08).

Hasta aquí entonces la trama o el argumento de la película, pero muy poco de ella revela características del género de terror. ¿Entonces dónde buscar lo que caracteriza el terror en el cine de Martel y particularmente en *Leguas*? Robert Spadoni sostiene que los films de horror son principalmente “atmosféricos” en comparación con el resto de los géneros fílmicos (2014: 151-167). Estudiar la atmósfera en el cine de terror presenta más desafíos ya que ésta es elusiva y no necesariamente parte de la narrativa. Además, la atmósfera sugiere su relación con la geosfera y su importancia en los estudios de la tierra, donde la geosfera está constituida de diferentes capas: la hidrosfera, la litosfera, la criosfera, la atmósfera y la biosfera. Todas estas capas están conectadas en el intercambio de flujos, y todas ellas constituyen el sistema terrestre.

Justamente, Julian Hanich define la atmósfera como “el sistema climático” (2010: 171) que nos obliga a pensar en la espacialidad de un film, la que incluye el *setting*, la hora del día, el tiempo, la estación del año. Para Spadoni, estos son solo algunos de los elementos del sistema climático del film, ya que él incluye también elementos e imágenes que evocan ciertos sitios y lugares comunes, por ejemplo, un castillo, un cementerio, las cruces (las aves embalsamadas en *Psycho* [1960], de Hitchcock). La atmósfera propicia el horror, lo facilita, es un medio para crear y exacerbar

<sup>2</sup> La comunidad indígena de los Chuschagastas se ubica en la localidad de Chomoro, en el departamento de Trancas, al noroeste de la provincia de Tucumán. La comunidad adquirió su personería jurídica en abril de 2002 (n.º de inscripción Re.Na. Ci. 03/2002. Exp. N.º 40 0087/2000) y está conformada actualmente por 90 familias. Véase Racedo *et al.* (2015).

el suspenso y el miedo. Es el medio del miedo; y este miedo consiste en la casi certeza de que algo inminente y horroroso está por suceder y que tendrá como resultado la muerte del protagonista. Pero este medio no es totalmente revelador, porque la amenaza aparece sugerida, elusiva, solo parcialmente vista a partir de sonidos *off screen*, movimientos de sombras, con un fondo fuera de foco. La atmósfera así se vuelve difusa, aunque no por ello deja de estar saturada o de ser envolvente muchas veces.

En *Leguas*, la espacialidad del film está dada, cuando exteriormente, en el monte. Aquí cabe aclarar lo que en Argentina y en otras partes de América Latina se conoce como monte: desde el punto de vista biogeográfico es un terreno no urbano y sin cultivar en el que hay vegetación. Esta vegetación puede estar formada por árboles, arbustos y hierbas. El monte propicia el suspenso y el miedo porque, con sus desniveles y su vegetación irregular, hace difícil la visión de la completitud del paisaje. Martel misma hablando de sus objetivos fílmicos ha mencionado como el más importante el de “escamotear la completitud”, porque la imagen es tan poderosa en su capacidad de fijar la seguridad referencial, que la manera de desestabilizar la seguridad del referente es justamente interrumpiendo lo completo, brindando solo fragmentos (véase Martel y González 2018).

Esto es evidente no solo en las tomas de primer plano de los personajes donde el monte aparece cortado o confundiendo con la figura humana sino también en las escenas filmadas en el interior de los espacios. Por ejemplo, cuando Érick regresa del monte a su comunidad, luego del encuentro con el terrateniente, el espacio en el que se inserta y donde dialoga con otros personajes, no da ninguna pista acerca de si es su casa o un centro de reunión de su comunidad, una cooperativa, un taller mecánico o una escuela alternativa. Hay adultos y niños, pero se desconoce su relación familiar. Los adultos explican a los niños que la tierra es de ellos, del grupo comunal. Les hablan de la ley tucumana, de lo que mide una legua y de porqué el terrateniente no respeta el acuerdo firmado por el gobernador. Aquí también opera el escamoteo de la completitud, y aunque no genera temor precisamente, se puede sospechar que aquí sucede algo más que simplemente la educación comunitaria de los niños. El espectador percibe que es un centro de organización comunitaria y resistencia. Pero nada está fijo y esta fragmentación genera la ilusión de mundos flotantes, oníricos, donde lo que es conocido se vuelve no tan conocido, lo familiar lo es y no lo es al mismo tiempo. El medio, la atmósfera, propicia lo *uncanny*, *unheimlich*.

Sin embargo, dado que la imagen tiende hacia la seguridad por su fuerte alusión referencial, el sonido entonces aparece como el aspecto más efectivo en la creación de una atmósfera de terror. Los sonidos están a su vez asociados a preocupaciones ideológicas, alusiones históricas, y también reacciones viscerales y emocionales. Una escena puede integrar sonidos orgánicos e inorgánicos que chocan en sus diferentes escalas y

amplificaciones, generando disyunción en la percepción y disonancia cognitiva (véase Whittington 2014).

En *Leguas*, el trabajo con este choque y mezcla de escalas auditivas que producen disonancia y disyunción perceptiva es notable en la primera escena, donde escuchamos el ruido del motor de la moto, grabado en corta proximidad (la cámara sigue al motociclista desde atrás), el cencerro de las vacas huyendo atormentadas y el silbido y llamado de los niños para que las vacas no se pierdan. Esta técnica de la mezcla de múltiples canales de sonido en la banda remite al cinema *verité*, del documental y también de los films de bajo presupuesto, que genera la ilusión que lo que se filma es un evento “real”, justamente por la claustrofobia sónica, la cacofonía, y las distorsiones que ponen en primer plano la materialidad del medio que registra o graba lo “acontecido” (Martel 2015: 01:33-01:37).

Se trata de una escena donde el sonido contribuye a una atmósfera que propicia el miedo y transmite la violencia del acto de persecución de un animal indefenso. Predice la muerte por medio de un estímulo (audiovisual) que se bifurca en un “high road” hacia la conciencia, la evaluación intelectual de lo que está ocurriendo; y un “low road” que conecta el sonido con el cuerpo, con miedos primarios y recuerdos emocionales, aumentando el flujo de adrenalina, la presión sanguínea, la rapidez de la respiración y la taquicardia.<sup>3</sup>

Volviendo a esta idea de los canales múltiples del sonido en el cine de Martel, las jerarquías tradicionales, donde el diálogo tiene preminencia por sobre todos los demás efectos auditivos, se trastocan. En la penúltima escena esto es evidente cuando Érick y las niñas encuentran a la vaca matada de un balazo y se oye el graznido de las aves rapaces, caranchos y aguiluchos, merodeando el lugar juntamente con el zumbido de las moscas. De nuevo aquí la atmósfera es vehículo del miedo por su evocación de la muerte. La vaca nunca se ve ni tampoco el disparo, aunque la niña comenta “aquí le han metido el tiro” (Martel 2015: 08:22). Lo que si se ve es a la otra niña cubriéndose la nariz por el olor del animal descompuesto al sol, y a Érick, arrojando piedras a las aves para espantarlas en su intento fútil por conjurar la muerte, dilatar un momento inevitable. La

<sup>3</sup> Whittington (2014: 176) explica: “When any individual is presented with any moment of terror in real life or on film, the event (in the form of audiovisual stimuli in this case) takes two pathways through the brain, which neuroscientist Joseph E. LeDoux terms the ‘high road’ and the ‘low road’. One path seeks a conscious understanding of the event through intellectual evaluation and insight. The second path connects the moment of terror to the physical (via the amygdala – a storehouse of primal fears and emotional memories), which triggers increased adrenaline flow, rapid breathing, and an elevated blood pressure and heart rate; subsequently, ‘the entire body is suddenly in a state of high alert, ready for fight or flight’ (Foley and Johnson, 2003). These are the physical cues and sensations for the feelings of fear.” Véase también LeDoux (2012).

escena, en una polifonía multisensorial, evoca nuestros propios miedos. Inmediatamente y en la última escena se escucha otra vez el ruido de la moto aproximándose y se ve a Érick corriendo para ocultarse en el monte, descubriéndose el rostro, mientras las niñas, que ya han traspasado el alambrado, lo llaman.

#### NUEVA ARGIRÓPOLIS (2010)

El corto *Nueva Argirópolis* muestra en ocho minutos una serie de escenas en que actores no profesionales de la comunidad qom o tobas en el Chaco argentino, se embarcan en la navegación del río Bermejo (o tal vez Paraná, no está claro en el film) con el objetivo de llegar a unas islas que no son posesión de nadie, pero que, en el camino, son interceptados por las fuerzas policiales. Algunas escenas muestran el proceso de detención, la intención por parte de la policía de averiguar el porqué de esta navegación. Otras escenas revelan que se trata de un grupo de personas convocadas por una líder indígena que transmite un mensaje de liberación en YouTube. Este mensaje es traducido parcialmente a la policía por dos niñas que entienden el mensaje, pero que deciden no revelarlo completamente. Es importante aclarar que la balsa está hecha de botellas de plástico atadas y los navegantes van debajo de la balsa para ocultarse. En otra escena, se habla de la conformación geológica de estas islas en una lección de escuela y el papel del río en la misma. Los pueblos qom habitan principalmente la región del extremo norte argentino y Santa Fe, y por ello el corto fue filmado en la provincia de Corrientes, Chaco y Salta.

Como parte de los festejos del bicentenario de la revolución contra el imperio español, el gobierno argentino convocó a 25 directores de cine para filmar cortos de ocho minutos que terminaron conformando un mosaico de estilos y voces de 200 minutos sobre los 200 años de la Revolución de Mayo.<sup>4</sup> Estos cortos fueron proyectados en más de 125 salas de todo el país. Hablando de la inspiración y la idea del film para el periódico Página 12, Lucrecia Martel se refirió su historia como una conspiración ficcional:

#### La Confederación de ríos

Una conspiración. Fragmentos de noticias sobre algo que estaría sucediendo aguas arriba de Buenos Aires. Es una ficción, levemente inspirada en Argirópolis de Sarmiento. En 1850, Sarmiento propone crear una capital en la isla

<sup>4</sup> El nombre de este proyecto es *25 miradas, 200 minutos* (2010), e incluye las películas de varios importantes directores argentinos como Carlos Sorín, Pablo Trapero, Albertina Carri, y Lucrecia Martel, entre otros.

Martín García para la Confederación que podían conformar Uruguay, Paraguay y Argentina. Y en ese mismo texto escribe sobre la importancia de la navegabilidad de los ríos. Siempre me llamó la atención la audacia de ese texto político. Nueva Argirópolis está inspirado en esa audacia. Nos gustaba la pretensión de fundar un espacio que sea un nuevo orden social. Ciencia ficción sería el género, me parece. Las islas lejanas, los idiomas desconocidos. Fragmentos de un movimiento de fundación. (Martel 2010a: s. p.)

A primera vista, parecería que *Nueva Argirópolis* se ubicaría dentro de dos géneros cinematográficos de gran difusión contemporánea: el cine etnográfico en manos de directores no pertenecientes a pueblos originarios,<sup>5</sup> y el cine medioambientalista, particularmente el subgénero que se centra en el tópico del agua: su contaminación y su privatización.<sup>6</sup> Sin embargo, mi lectura apunta a resaltar otros aspectos del corto que resultan más relevantes para su interpretación y que hasta cierto punto contradicen su pertenencia a los géneros antes mencionados. Mi lectura se basa en dos pistas fundamentales que da la misma Martel en el breve párrafo citado en el que describe y explica la historia de *Nueva Argirópolis*. Es obvio que ya del título sabemos que hay una fuerte referencia al ensayo de Domingo Faustino Sarmiento, *Argirópolis*, publicado en 1850, y que al llamarle *Nueva Argirópolis*, Martel nos propone una reconsideración, una reinterpretación y tal vez una parodia del texto sarmientino, el intelectual que acuñó el binomio civilización y barbarie. Sin embargo, ésta sería una lectura demasiado simple, a mi parecer, si se tiene en cuenta la complejidad del cine de Martel, su aguda reflexión cultural, y también si se tiene en cuenta el mismo texto de Sarmiento, en el que se habla no tanto de la civilización y la barbarie, sino de un drama histórico, económico y político en la base misma de la fundación del estado nacional. Martel, entonces, habla de la audacia de un libro y de la ciencia ficción.

¿Por qué *Argirópolis*, de Sarmiento, es un texto audaz? ¿Por qué la historia de *Nueva Argirópolis*, de Martel es audaz? ¿Qué es lo que convierte a estos textos en ciencia ficción? Empecemos por interpretar la audacia de *Argirópolis*. En 1850 la Confederación de estados del Río de la Plata, que

<sup>5</sup> En el cine contemporáneo latinoamericano hay varios ejemplos notables de películas etnográficas, como *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra (Colombia, 2015), *Ixcánul*, de Jayro Bustamante (Guatemala, 2015), *Las niñas Quispe*, de Sebastián Sepúlveda (Chile, 2014), *Madeinusa*, de Claudia Llosa (Perú, 2015). Se trata de películas centradas en personajes y situaciones indígenas, filmadas total o parcialmente en lenguas indígenas, pero dirigidas y producidas por personas no indígenas.

<sup>6</sup> Algunas películas como el documental *La hija de la laguna*, de Ernesto Cabellos (Perú, 2015) o *También la lluvia*, de Icíar Bollain (España, Bolivia, 2010) se centran en temas ambientales, especialmente en la contaminación y privatización del agua en la tierra de familias indígenas y comunidades.

todavía no era Argentina, no tenía un congreso, ni una constitución ni leyes que reglamentaran la navegación de los ríos. Existía una sola aduana, la del puerto de Buenos Aires, que se enriquecía con el comercio exterior, importando y exportando bienes y regulando los precios del mercado, y de este modo empobreciendo a las provincias del interior, más o menos cercanas a Buenos Aires. El traslado de estos bienes hacia el interior se hacía principalmente por tierra, lo que encarecía su costo y agrandaba las pérdidas. Esto era una gran fuente de conflicto entre las provincias y Buenos Aires, sobre todo las provincias del litoral argentino, rodeadas de ríos que desembocan en el Río de la Plata, y candidatas naturales a disputar por ello el centralismo aduanero de Buenos Aires. Para Sarmiento, en *Argirópolis*, era necesario deshacer el monopolio de la aduana de Buenos Aires, creando leyes y un congreso, que promovieran la libre navegación de otros ríos, como el Paraná y el Bermejo, en el traslado de los bienes. Para ello era necesario además legislar sobre la creación de una nueva aduana, una que no beneficiara solo a una provincia, sino que estuviera estratégicamente situada en la unión de varios ríos con salida al río de la Plata, para aprovechar el comercio. Este punto estratégico era, para Sarmiento, en 1850, la isla Martín García. A esta isla Sarmiento la llama Argirópolis (véase Sarmiento 1916). Para Sarmiento, esta isla no pertenecería a un solo país sino a los tres interesados en la navegación de los ríos que conducen a ella: Argentina, Paraguay y Uruguay. La creación de Argirópolis pondría fin, así, a las guerras internas de la federación y a los conflictos de países limítrofes en unión a un enemigo en común, Brasil. *Argirópolis* es un texto sobre la modernización de la navegación fluvial, la desmonopolización de las rentas aduaneras, del quiebre de las jerarquías regionales. *Argirópolis* es un texto sobre la distribución igualitaria de la riqueza en todo el territorio. Es un texto, además, que propone maneras de resolver conflictos internacionales. Es visionario, audaz, y tal vez por ello mismo, fallido.

La historia de *Nueva Argirópolis* también es audaz en el sentido que narra una conspiración indígena para reclamar y recuperar una tierra propia, solo que desplazada por el movimiento del río. Los miembros de esta conspiración quieren hacer suya la utopía de la Argirópolis en la ocupación de unas islas formadas por la decantación de la tierra y las aguas que llegan desde el Bermejo al Paraná, a leguas de la isla Martín García. Son tierras que según lo expresa la niña en la lección escolar sobre los ríos en el film “no son de nadie”, pero que ese nadie remite a la invisibilidad de los pueblos originarios. La localización no es casual. La tierra que desplaza el río, del Bermejo al Paraná y de ahí al Plata es la tierra que habitan los qom y que se mueve con el desplazamiento del río, como tantas poblaciones indígenas migrantes. Estas islas además están ubicadas en una posición estratégica, como se dijo. Una posición que antagoniza el dominio de Buenos Aires, la capital argentina, en términos económicos y geopolíticos y así, de toda la estructura nacional. El objetivo del antagonismo con la

actual distribución de la riqueza económica de la nación no está explícito en el corto. Sin embargo, leído el film en un palimpsesto con la Argirópolis de Sarmiento, esto queda claro. Marcando claramente el lugar (provincial) desde donde se concibe este traslado y la conspiración, Lucrecia Martel ha señalado:

Me dediqué como cinco años a estudiar la mecánica del río, del delta, del Paraná; tengo mucha envidia por este río que tienen ustedes ahí [...] Sucede que este color que tiene el río de ustedes es gracias a nosotros, los salteños, ¿por qué? Porque el río que le da el color al Paraná es el Bermejo, que es, no sé si el segundo o el tercero en el mundo de carga sedimentaria, y toda esa tierra que trae el río Bermejo (se llama Bermejo porque es tierra roja, es un río rojo, rojo, rojo), toda esa tierra del río Bermejo sale de la cuenca del río Iruya, en la región de las comunidades collas [...] con las lluvias del verano se carga este río Bermejo de sedimento, y si ustedes, que duden de esto, piensan que es chauvinismo salteño, pasen Corrientes, pasen más allá y cuando pasen la confluencia del río Bermejo con el Paraná y ya salen al río Paraguay, se van a dar cuenta de que el color cambia completamente. Entonces, con esta idea de ciencia ficción, de que todos los sedimentos que trae el río Paraná (eso si ven la película van a decir [que es] incomprendible por completo, era muy poco 8 minutos para explicar todo esto). Entonces, los sedimentos que vienen por el río Paraná se asientan en el delta, ahí se desacelera la corriente porque cambia la profundidad [...] y por la especie de tapón que implica el mar al agua del Paraná, se precipitan los sedimentos nuestros, de Salta, que nosotros les mandamos. Entonces, [...] (esta era la teoría), los deltas son los únicos lugares del mundo, el delta, y algunas islas volcánicas, son los únicos lugares del mundo donde aparecen tierras nuevas que no son de nadie. Bueno son de los países que contienen los deltas, pero ¿de quién es exactamente la tierra nueva que aparece? Aparecen casi 90 metros de tierra por año, el delta se va agrandando. Y ya están los vivos de San Isidro que han puesto unas estacas y la isla Alvear que está al frente, y ya se agarraron una isla. Y la idea era que esta tierra nueva es la única tierra que no tiene conflicto, por eso se iban ahí. Qué ingenuidad, pero bueno, era una época ingenua. (Martel y Llosa 2018: 49:37-52:26)

Sarmiento quería que Martín García, una isla que “no era de nadie” fuera el centro de administración de la nueva república. Los indígenas del norte argentino quieren mudarse a estas islas nuevas para habitar en tierras que “no son de nadie” pero que se forman con la tierra que actualmente habitan. Así, el film muestra un nuevo relato de origen, tanto de una tierra habitable como de pertenencia. Es un relato que además habla de un nuevo comienzo, un nuevo ciclo de vida y una nueva oportunidad de supervivencia, una suerte de tierra prometida, propia del mito. Se trata, como dijimos, de un relato que llega a la médula del problema de la tierra para los indígenas en relación a la nación, que habla de su subordinación

y sometimiento, de sus dislocaciones y migraciones. Los personajes que forman parte de la conspiración reflexionan sobre esta condición en sus lenguas indígenas: “Todos los que hablamos en Wichí, Mocobí, Ilarrá, Toba, Guaraní. Todos pobres. ¿Qué, seremos todos tontos?” (Martel 2010: 03:37-03:57). Al apropiarse de un texto como *Argirópolis*, el film trae al debate un conflicto histórico que es actual y, como Sarmiento, propone una solución audaz y fallida al mismo tiempo.

En la combinación de hechos científicos naturales con la ficción y la utopía el relato asume las características claves de la ciencia ficción. “La utopía es siempre política”, dice Frederick Jameson en *The Archaeology of the Future* (2005: xi). Estas islas nuevas, como Martín García, serían lo que Ernst Bloch, en *The Principle of Hope*, denomina “enclaves utópicos” (1995: 763), es decir, totalidades espaciales y sociales nuevas. En el film, la referencia a Argirópolis remite también al pasado, a una manera de imaginar el presente sobre una base histórica. Esto es fundamental para entender la propuesta de Jameson, según la cual, la dinámica fundamental de la utopía política descansa en una dialéctica de la identidad y la diferencia. La realidad que se imagina se basa en una realidad conocida, que en el film sería Argirópolis.<sup>7</sup> Dice Jameson: “On the social level, it means that our imaginations are hostages to our own mode of productions [...] It suggests that at best utopia can serve the negative purpose of making us more aware of our mental and ideological imprisonment —and that therefore the best utopias are those that fail the most comprehensively” (Jameson 2005: xii-xiii). De esta manera, la nueva Argirópolis queda atrapada en su propio “ideological imprisonment” y fracasa, haciendo más consciente el drama histórico de la desposesión de la tierra. Esto dota de sentido trágico a la detención de los conspiradores, pero también a la última escena del corto, donde se ve un movimiento de gente que aparentemente se propone continuar la conspiración cuando la lección escolar sobre los ríos termina. Un cuadro muestra a los niños de la clase caminando de regreso y a los conspiradores también desplazándose en la misma ribera tal vez hacia la balsa que los llevará a las islas nuevas. La no linealidad del film, sus vaivenes y fragmentaciones temporales son muestra de que el intento conspirativo no es un hecho aislado sino repetitivo o cíclico, en una dialéctica de esperanza y fracaso.

Hacia el fin de su texto, *Argirópolis*, Sarmiento recalca que la creación de una nueva aduana y un nuevo centro administrativo contribuiría a la pacificación de la nación internamente y también al cese de conflictos bélicos con Paraguay y Uruguay. De ese modo, el ejército nacional tendría más recursos para hacer la guerra a los indígenas. Estas guerras de frontera

<sup>7</sup> Para una revisión completa de la resignificación de la isla Martín García a lo largo de la historia nacional, véase Montaldo (2019).

tenían como objetivo principal la expansión del territorio en manos de la nación hacia las tierras de las comunidades indígenas:

Entre el río al Sud, el Paraná al Este, y el Bermejo al Norte, media una extensión de país de más de cuatro mil seiscientas leguas cuadradas que no ha sido aún ocupada, y aunque este país sea inundable en mucha extensión, seco en otras, el Estado necesita ocuparlo, para arrojar a los bárbaros a la orilla norte del Bermejo, para despejar esta línea de comunicaciones entre Jujuy, Salta, Tucumán y Santiago del Estero con Corrientes, Paraguay y Entre Ríos. La circunstancia de ser habitado por los indios muestra que la población cristiana puede medrar allí. (Sarmiento 1916: 178 s.)

Martín García no llegó a ser centro administrativo ni la navegación del Bermejo hacia el Paraná modernizó ni enriqueció a esa zona del país. Tampoco por ello mejoró la situación de los indígenas. En 1870, cuando Sarmiento llegó a ser presidente de la nación, la isla Martín García funcionó como centro de detención de los indígenas secuestrados en las campañas militares contra ellos. Los investigadores Mariano Nagy y Alexis Papazian (2011) cuentan, entre 1871 y 1886, 500 expedientes de indígenas en el archivo general de la armada, incluyendo mujeres y niños, que fueron detenidos en lo que ellos llaman el campo de concentración de la isla. Se trata de indígenas que fueron detenidos y allí concentrados durante los períodos previos, contemporáneos y posteriores a las campañas militares en La Pampa, Patagonia y Chaco. Actualmente la isla Martín García es una reserva ecológica.

El texto *Argirópolis* de Sarmiento, la isla Martín García, las islas sin dueño, el sedimento del Bermejo, el plurilingüismo de sus personajes, la conspiración, los diálogos breves, remiten todos ellos a la historia política de estos pueblos y de la nación argentina. La geografía representada adquiere múltiples niveles de significado pensada en el espacio-tiempo de la fundación y del mito. Es la geografía utópica de una conspiración fracasada, de una esperanza que no se sacia. En este fracaso se reconoce lo que Jameson ve en las mejores utopías: las que nos vuelven conscientes de que nuestra manera de imaginar el futuro no puede liberarse de nuestro pasado y de nuestro presente. La utopía pacificadora y conciliatoria supuestamente transnacional de Sarmiento excluye a las personas indígenas y Martel revela, en *Nueva Argirópolis*, que se trata no solo de una exclusión sino de que todo el proyecto nacional se basa en la desaparición de los pueblos originarios.

## CONCLUSIONES

La isla de *Nueva Argirópolis* flota entre la fundación (el pasado) y la utopía (el futuro), en el vaivén de la conspiración siempre presente, conspiración que se reinicia con cada fracaso. En *Leguas*, en cambio, el espacio-tiempo es el del monte, que paradójicamente es más claustrofóbico que la isla. Sin embargo, tanto el río y la isla de *Nueva Argirópolis* como la atmósfera de *Leguas* son elusivos; son otras caras de la tierra, menos comprensibles que el concreto suelo que pisamos y en el que habitamos. En la fragmentación, pero también en lo elusivo radica el escamoteo de la completitud al que apuesta Martel en su cine; el aire y el agua son formas más difíciles de aprehender y de fijar, aunque sean parte de lo material terrestre. Se trata de tierra en movimiento, de la fluidez del agua, de la parte aérea de la tierra, de límites territoriales arbitrarios y, por tanto, en disputa y cuestionamiento. En esta desautomatización de seguridades de lo fijo/real —y a través de nuevas formas del terror y la ciencia ficción— Martel ha hecho converger los elementos omnipresentes de la colonialidad. Sus historias son las historias del problema de la tierra, el que, como dijo Mariátegui en 1928 es el “problema del indio” (Mariátegui 1979: 26-38). En ocho minutos (*Nueva Argirópolis*) y luego en once (en *Leguas*), Martel hace el repaso de la historia de más de cinco siglos de colonización que continuó con la nación y pervive hasta hoy.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis (1988): *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BLOCH, Ernst (1995): *The Principle of Hope*, 2. Cambridge: MIT Press.
- HANICH, J. (2010): *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York: Routledge.
- JAMESON, Fredric (2005): *Archaeologies of the Future, The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.
- LEDoux, J. (2012): “Rethinking the Emotional Brain”, en *Neuron* 73, 653-676, <doi: 10.1016/j.neuron.2012.02.004> (19-12-2022).
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1979): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTEL, Lucrecia (dir.) (2010): *Nueva Argirópolis*, <<https://www.youtube.com/watch?v=ltNlnpvCXnM>> (26-09-2022).
- (2010a): “Los cortos sobre la historia argentina por sus directores”, en *Página/12*, 3 de octubre 3, 2010, <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6511-2010-10-03.html>> (26-09-2022).
- (dir.) (2015): *Leguas*. Canana, <<https://www.youtube.com/watch?v=p6pauo2AEGs>> (26-09-2022).

- (2019): “Lo que sé de cine lo aprendí del cine de terror”, en *La Vanguardia* 03-03-2019, <<https://www.lavanguardia.com/vida/20190312/461007688234/lucrecia-martel-lo-que-se-de-cine-lo-aprendi-del-cine-de-terror.html>> (19-12-2022).
- MARTEL, Lucrecia y César GONZÁLEZ (2018): “Conversación con César González y Lucrecia Martel en La Plata”, 22-10-2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=W0SwmOMj2tw>> (26-09-2022).
- MARTEL, Lucrecia y Claudia LLOSA (2018): “Pensar con imágenes”, en *Santa Fe Debate Ideas*, <<https://www.youtube.com/watch?v=0di9ZvvxL9I&list=RDLV0di9ZvvxL9I&index=1>> (26-09-2022).
- MONTALDO, Graciela (2019): “Complot y castigo: la condición transnacional de la isla Martín García”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 53/2, junio 2019, 449-471.
- NAGY, Mariano, and Alexis PAPAIZIAN (2011): “El campo de concentración de Martín García: Entre el control estatal dentro de la isla y las prácticas de distribución de indígenas (1871-1886)”, en *Corpus: Archivos Virtuales de la Alteridad Americana*, 1/2, <[journals.openedition.org/corpusarchivos/1176](http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1176)> (19-12-2022).
- PARRINDER, Patrick (2010): *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press.
- RACEDO, Josefina et al. (2015): *Conociendo la comunidad indígena Los Chuschagastas: tierra, organización comunitaria e identidad*. Tucumán: CERPACU/ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1916): *Argirópolis*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- SPADONI, Robert (2014): “Carl Dreyer’s Corpse. Horror Film Atmosphere and Narrative”, en Harry M. Benshoff (ed.), *A Companion to the Horror Film*. Chichester/Malden: Wiley, 151-167.
- WHITTINGTON, William (2014): “Horror Sound Design”, en Harry M. Benshoff (ed.), *A Companion to the Horror Film*. Chichester/Malden: Wiley, 167-185.