

Flujos territoriales y formas de comunidad. Dos cortometrajes y una expedición fluvial en la Argentina del Bicentenario

Territorial flows and forms of community. Two short films and a fluvial expedition in the Argentina of the Bicentennial

Sandra Contreras
IECH, UNR-CONICET

Resumen

El trabajo propone triangular los cortos cinematográficos *Nueva Argirópolis* (2010) de Lucrecia Martel y *Nómade* (2010) de Pablo Trapero junto con la Expedición científico-cultural *Paraná R'angá* (Buenos Aires-Asunción, 2010), en tanto ensayos entre filosóficos y artísticos que, en torno a 2010, y mentando tres momentos fundacionales (1567, 1810, 1850), montan temporalidades diversas a través de un montaje de espacios: la hipótesis es que la incisión del relato en los pliegues temporales de la historia implica en los tres unas formas de experimentar el territorio, exponiendo a su vez, en esos flujos, modos de pensar (de imaginar y exponer) formas de comunidad. El trabajo propone leer, por un lado, las reinscripciones fluviales de la utopía sarmientina (en *Nueva Argirópolis*, *Paraná R'angá*), y, por otro, las formas de lo inaccesible y del no-lugar (ese clásico del viaje etnográfico) como potentes intervenciones en el contexto no solo del Bicentenario sino de la reemergencia indígena en la escena política y social de las últimas dos décadas (*Nueva Argirópolis*, *Nómade*).

Palabras clave: Nuevo cine argentino; ficciones fundacionales; bicentenario

Abstract

This article proposes to triangulate the short films *Nueva Argirópolis* (2010) by Lucrecia Martel and *Nómade* (2010) by Pablo Trapero together with the *Paraná R'angá* Scientific-Cultural Expedition (Buenos Aires-Asunción, 2010), as philosophical and artistic essays that, around 2010, and mentioning three foundational moments (1567, 1810, 1850), assemble different temporalities through a montage of spaces: the hypothesis is that the incision of the story in the temporal folds of history implies in the three some ways of experiencing the territory, exposing ways of thinking (of imagining) forms of community. The article proposes to read, on the one hand, the fluvial reinscriptions of Sarmiento's utopia (in *Nueva Argirópolis*, *Paraná R'angá*), and, on the other, the forms of the inaccessible and the non-place (that classic topic of the ethnographic journey) as powerful interventions in the context not only of the Bicentennial but also of the indigenous reemergence in the political and social scene of the last two decades (*Nueva Argirópolis*, *Nómade*).

Keywords: New Argentine cinema; foundational fictions; bicentennial

Entre los 25 cortometrajes que la Secretaría de Cultura de la Nación y la Universidad Nacional de Tres de Febrero comisionaron en el marco de los festejos por el Bicentenario, cuatro propusieron relatos en los que la reimaginación de la nación se escribió con cuerpos y voces de las comunidades originarias¹. Esquemáticos en su factura y planos en su concepción (el himno nacional cantado en diversas lenguas indígenas y dialectos; dos historiadores confrontando sobre las discordias que dividieron al país mientras se intercalan primeros planos en silencio de una serie de niños pobres en zonas rurales de Chaco, Formosa, Salta), los cortos de Ricardo Wuillicher y de Carlos Sorín, abonan de modo obvio las limitaciones de las pedagogías más trasnochadas de la representación: crisol de razas, dicotomías. Por la indecidibilidad a la que exponen los restos (de imágenes, de tópicos, de historias) con los que componen sus relatos, *Nómade* de Pablo Trapero y *Nueva Argirópolis* de Lucrecia Martel constituyen en cambio auténticas intervenciones –tan eficaces como ambivalentes, eficaces precisamente en su ambivalencia– en el contexto no solo del Bicentenario sino de la reemergencia indígena en la escena política y social de las últimas dos décadas.²

Con un único y virtuoso plano-secuencia, que sigue al intérprete toba desde el set en que se está filmando una escena ubicada en 1810 hasta su entrada en el barrio humilde en el que vive, en algún lugar de la provincia de Buenos Aires, para finalmente volver la cámara sobre el propio equipo de filmación, *Nómade* propone una tal vez simple pero interesante reflexión sobre el no-lugar que los indígenas (y sus descendientes) siguen teniendo en la sociedad argentina, y también sobre la puesta en escena y el lugar del artista en la representación. Por su composición fragmentaria, hecha de retazos de información (partes de conversaciones, segmentos de noticias, tomas del Delta, de arroyos norteños, escenas con jóvenes quom, agentes de prefectura, maestras, niñas traductoras), una síntesis de *Nueva Argirópolis* tergiversará, al simplificarlo, lo inquietante y sugerente del relato; adelantemos

¹ Este trabajo fue leído en el *Congreso Internacional LASA Sección Cono Sur, "Cuerpos en peligro"*, organizado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero del 10 al 13 Julio 2019 en Buenos Aires.

² Los cortos están reunidos en la plataforma *cine.ar* bajo el nombre "25 Miradas, 200 Minutos". El proyecto es presentado como "una serie de 25 cortos que forman parte de una construcción colectiva de 200 minutos finales. Una introspección y una poética acerca del quiénes quisimos ser y del quiénes hemos sido, cruzados con la realidad del qué somos y con la utopía del qué seremos. Un mosaico compuesto a partir de la libertad creativa y estética de cada uno de los cineastas que participan de esta puesta." *Nueva Argirópolis*, de 10 minutos de duración, tiene guion de Lucrecia Martel. *Nómade*, de 12 minutos, guion de Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre y Pablo Trapero.

sin embargo que, dialogando, como sugiere su título, con *Argirópolis*, el libro de Sarmiento de 1850, el corto propone una suerte de “ciencia ficción” (así lo imagina Martel) en la que, desde la cuenca del río Bermejo, unas personas que hablan wichi, quom, guaraní, navegan en camalotes hacia las islas que están emergiendo en el Delta, en un intento, quizás, de “refundación”. Ambos cortos recurren, para sus protagónicos, a actores no profesionales de origen indígena, imprimiendo, podría decirse, junto con otros films de esos años como *Nosilataj. La belleza* (2012), de Daniela Seggiaro, o *El etnógrafo* (2012), de Ulises Rosell, una nueva inflexión en ese ya clásico interés del nuevo cine argentino por el registro de personajes marginales o populares. Pero, además, y esto me interesa especialmente aquí, en ambos la configuración de unos específicos flujos territoriales (una protonavegación desde el río Iruya hacia el río Paraná para imaginar un movimiento refundacional; o el trazado de contigüidades territoriales para problematizar formas de la proximidad y de la distancia) es la forma de intervenir en la historia.

Unos meses antes de que se rodaran estos cortometrajes, en marzo de 2010, un grupo de artistas y científicos (argentinos, paraguayos y españoles) emprendió la expedición científico-cultural denominada *Paraná R'angá*, con el fin de recrear, de Buenos Aires a Asunción y a bordo de un crucero llamado “Paraguay”, el *Viaje al Río de la Plata* (1534-1554) que Ulrico Schmidl, el cronista de la expedición de Pedro de Mendoza, publicó en alemán en 1567. Una suerte de *reenactment*. La expedición, a iniciativa de Martín Prieto, entonces director del Centro Cultural Parque de España, se ideó al margen de los festejos del Bicentenario: más aún, inspirada en el relato de la conquista que dio cuenta del encuentro entre dos mundos, su imaginación quería viajar más bien hacia el presente, no nacional sino *global*, de desplazamientos y migraciones (Silvestri, 2011a, p. 30). Y fue financiada por la Asociación de Cooperación Española, que también financia la edición del libro, *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*, que leemos aquí. Pero el azar de que a la altura de Pilar el barco se haya cruzado con el velero de Lucrecia Martel, que también iba remontando el Río Paraná (en el viaje en el que iría leyendo *Zama*, de Antonio Di Benedetto, y del que saldría la película que estrenó en 2017) y sobre todo, ya más seriamente, las circunstancias de que su enclave sea el río, de que haya elegido denominarse en lengua guaraní, y de que la puesta en marcha de la navegación haya propiciado, en un rasgo que comparte también con *Nueva Argirópolis*, ciertas formas de imaginación utópica, son los resortes entre anecdóticos y conceptuales (débiles tal vez pero suficientes como instrumentos de resonancia, como “pasadores”) de los que me valdré para triangular entonces unos ensayos entre filosóficos y artísticos que, en torno a 2010, y remitiendo a tres coyunturas fundacionales en la

configuración cultural, política e imaginaria del Río de la Plata (1550, 1810, 1850), montan temporalidades diversas a través de un montaje de espacios. Como si la incisión del relato en los pliegues temporales de la historia requiriera de unas formas de experimentar el territorio, y expusiera a su vez, en esos flujos, modos de pensar (de imaginar y exponer) formas de comunidad. Los tres proyectos fueron comisionados o financiados.

I. Reinscripciones fluviales de la utopía sarmientina

La idea de que la pequeña ficción de Martel ofrece la contracara del programa de *Argirópolis*, en tanto imagina una refundación, en las propias islas de Delta, por parte de esas mismas comunidades indígenas que en su libro de 1850 Sarmiento expulsaba del proyecto moderno nacional, ha sido ampliamente señalada, y resulta en principio evidente. En efecto, el último capítulo del libro sostenía que para garantizar la libre navegación de los ríos era preciso despejar unas 5000 leguas cuadradas aún no ocupadas por el Estado, a través una colonización militar que empezara por “arrojar a los bárbaros” a las orillas norte y sur de los ríos Bermejo y Salado (Sarmiento, 1968, p. 114). Y el hecho de que la isla Martín García, en la que Sarmiento había propuesto emplazar la capital de una nueva confederación, se convirtiera entre 1870 y 1890 en centro de detención al que fueron confinados miles de aborígenes sometidos por el Estado argentino –durante, antes y después de las campañas militares en la Pampa, Patagonia y Chaco– y desde el cual fueron distribuidos como fuerza de trabajo (Nagy y Papazian, 2011), refuerza sin dudas el nexo entre *Argirópolis* y la autodenominada “Conquista del Desierto” (1879). Pero creo que corremos el riesgo de sobreinterpretar, y hasta de malentender, el diálogo del film de Martel con *Argirópolis* por la única vía de la refutación ideológica, si no subrayamos también que el eje de ese programa político que Sarmiento presentaba en 1850 a autoridades y gobernadores “expectables”, en las vísperas de la caída de Rosas, pasaba no por la dicotomía civilización-barbarie sino por la confrontación, decisiva, entre interior y Buenos Aires: contra la dominación de Buenos Aires y el poder absoluto que Rosas ejercía entonces como comisionado interino de las relaciones exteriores de la Confederación, Sarmiento proponía la creación de los Estados Confederados del Río de la Plata incluyendo los territorios de Uruguay y Paraguay. Ubicada en la confluencia de los tres ríos, la isla Martín García parecía destinada, para Sarmiento, a convertirse en la capital de una federación que distribuiría sus territorios y sus recursos en cada orilla; se ofrecía, además, como el lugar ideal para la realización de un congreso que conciliara los intereses manteniendo la libertad de los estados confederados. Para Sarmiento se trataba así, ante

todo, de una cuestión de representatividad en la política exterior y de redistribución de los recursos económicos.³

Cuando Martel dice que su ficción se inspira, levemente, en la audacia de ese libro político, que siempre le llamó la atención (Martel, 2010), podríamos pensar que esa audacia remite no solo a la conversión de una isla en centro de una nueva república sino al trazado mismo, y ambicioso, de esa confederación (que, dicho sea de paso, en el proyecto de Sarmiento implicaba la reorganización del territorio colonial según el modelo de la república federal norteamericana).⁴ La eficacia política de *Nueva Argirópolis* se deriva, en buena medida, de la práctica espacial de ese territorio ampliado. Lee los alcances amplios de ese corredor fluvial entre la cuenca del Bermejo y la del Paraná, y, al mismo tiempo, lo reescribe de modo tal que en su trazado desde el norte conecta, fragmentariamente, a los saltos, porciones de esas “micronaciones” que la Argentina –“esta nación”: así se escucha en un enigmático “mensaje” en quechua que circula por la web–, se esmeró en mantener en la pobreza, la estigmatización y la exclusión. Es lo que escuchamos en un grave pasaje de conversación: “Todos los que hablamos en wichí, mocoví, pilagá, toba, guaraní, todos pobres. ¿Qué, seremos todos tontos? ¿Qué habrá pasado? No tenemos dientes, ¿será que no nos gusta tener dientes?”.

Ahora bien: la postulación de esa reunión de micronaciones solo es tal como efecto de una sintaxis del relato, que opera por contigüidad –casi superposición, en el apretado espacio del corto– de zonas y paisajes entre sí distantes (Salta, Empedrado, Delta), y por contigüidad de tomas que, demasiado cerca o demasiado lejos de los grupos humanos que enfocan, siempre nos dejan con una visión rápida e incompleta de la escena.⁵ También, como efecto de una sintaxis que hace contiguas las

³ Para una lectura de *Nueva Argirópolis* como resignificación de la visión utópica de Argirópolis y del modo en que Sarmiento concibe las relaciones entre geografía, capital, nación y etnicidad, ver Martín 2016a, pp. 107-113, y Martín 2016b.

⁴ Para una lectura de *Argirópolis* en una clave que conjuga las dimensiones utópicas con las programáticas en la representación de la nación cívica, de acuerdo con los principios modernos de una república federal, he seguido a Villavicencio.

⁵ A veces, solo en el recuerdo o en la imaginación terminamos de componer la escena. Un ejemplo interesante: cuando los jóvenes detenidos al comienzo, por la Prefectura Naval Argentina, dicen que “vienen” de Bermejo, podemos pensar, dada su cercanía con la provincia de Corrientes en la que tiene lugar la escena, que se refieren al departamento de Bermejo, de la provincia de Chaco. Pero cuando pasamos a la escena siguiente, que se desarrolla a la orilla de un arroyo norteño, presumiblemente en la provincia de Salta, porque allí la maestra está hablando del río Iruya, podríamos volver a preguntarnos a cuál Bermejo se habían referido exactamente esos jóvenes. Porque la resonancia del nombre nos puede hacer pensar ahora en Bermejo, la localidad fronteriza situada en el extremo sur de Bolivia, tan próxima al arroyo en que tiene lugar la clase: una suerte de puesta en acto de la “confederación de los ríos” (Martel, 2010), según la premisa ficcional del film. Por supuesto, importa

lenguas diversas en las que se disemina el secreto mensaje central que apela a “no tener miedo” y a “subir a las balsas”: movimientos secretos en la zona costera en los que se escucha hablar en guaraní; miniasamblea en toba en un patio trasero; y un video que circula por la web en el que una mujer cita, traduce y reescribe, en quechua, el Himno Nacional argentino, a la vez que juega, desde la biblioteca en la que está hablando, con el sentido doble de las palabras (“*indígenas*, de *indigentes*”), mientras – irónica lectora de Sarmiento– bautiza dos veces el plan de ocupación, o las islas que tiene por objeto, con el nombre de “Nueva Argirópolis”.⁶ Martel conecta y desconecta así esa nación heterogénea y plural en una ficción que es también una ficción sobre los canales de transmisión: allí donde los mensajes circulantes se potencian en la dispersión, la transformación de los barcos sarmientinos en balsas hechas de camalotes y botellas de plástico vacías, y de residuos reciclados como instrumentos de flotación, tiene un costado lúdico, casi infantil, a la vez que inscribe la precariedad de lo frágil en el dramático presente global. Hoy esas imágenes no pueden menos que hacernos recordar los miles de migrantes expuestos al naufragio de las balsas que cruzan el Mediterráneo, el Atlántico o el Mar Caribe; de hecho, en la reunión secreta que mantiene en el trasfondo de una casa, el grupo que planifica “subirse a las balsas”, habla también del riesgo de cruzar el río sin saber nadar.

Sarmiento se escucha también en otra escena, fundamental. Me refiero a la clase de geografía, en el arroyo, en la que una maestra rural explica la mecánica de las cuencas, del Bermejo al Paraná, y el proceso continuo de formación de islas nuevas en el Delta. Es en esa escena en la que una de las niñas, en un primer plano culminante, enuncia, como si lo aprendiera allí mismo mientras escucha a la maestra, la conclusión que funda y mueve el plan de ocupación: “esas islas no tienen dueño, no son de nadie”. Y sucede que los fundamentos geográficos de la hipótesis ficcional del film (el nuevo país

menos la precisión de la referencia que la oscilación que se produce en la imaginación y en la mente del espectador.

⁶ El video en quechua que circula en la web se ve y se escucha dos veces en el film. En la primera, los guardias costeros de Corrientes no reconocen siquiera cuál es su idioma, solo pueden confirmar que no se trata de guaraní. En la segunda, como veremos más adelante, unas niñas lo traducen para las autoridades que buscan descifrarlo, y la traducción, que evidentemente no es completa, dice: “Deberíamos estar extinguidos, después de todo el esfuerzo que ha hecho esta nación [...] Subamos a las balsas. Llevemos al trono a la noble igualdad. ‘Indígenas’ de ‘indigente’. No tengan miedo de moverse. Somos invisibles”. Significativamente, en la línea que cita el Himno Nacional argentino, “Llevemos en trono a la noble igualdad”, las palabras suplantán (traducen) la *visión* de la igualdad en las alturas, que en 1813 invoca el verso original (“Ved en trono la noble igualdad”) como acompañamiento del movimiento ascensional de la nueva nación (Buch, p. 47), por un llamado –combativo– a la igualdad, enunciado ahora en la voz de las comunidades expulsadas de esa “nueva nación” por el programa ideológico y político que llevó adelante la construcción del Estado hasta su constitución definitiva en 1880, luego de la autodenominada “Conquista del Desierto”.

se asentaría en islas que cada tanto emergen en el Paraná y que, por eso, “no tienen dueño”) no son otros que los de Sarmiento en *El Carapachay*, ese conjunto de artículos en el que, pocos años después de *Argirópolis* y en tanto descubridor y colonizador del Delta, Sarmiento explicaba el periódico proceso de formación –irregular e imprevisible– de las islas, y planteaba la necesidad de una legislación sobre, precisamente, su ocupación y posesión (dado que, en efecto, decía, no eran “de nadie”).⁷ El corto de Martel, entonces, entabla un diálogo, si se quiere irónico, con Sarmiento; de hecho, los argumentos fuertes que sustentan el plan de ocupación circulan en una atmósfera sarmientina (la escuela, la maestra, la biblioteca, las citas) y también en la voz de sus propios libros. Pero su eficacia política deriva también, y sobre todo, del modo angular, complejo y hasta inquietante, con que “toca” el problema de la propiedad del territorio, en el contexto mismo del Bicentenario. Quiero decir: *Nueva Argirópolis* no representa –no asume, con propósito denunciante, la representación de– las luchas en reclamo por la restitución de territorios ancestrales; aunque sí idea, como una ficción conspirativa y casi al modo de un juego, la ocupación de territorios nuevos que nadie vendría a reclamar. Si no vemos allí nada de un juego frívolo es sencillamente porque la hipótesis ficcional no hace más que señalar (como se señala con el índice) que aun después de haber sido sancionada, en 2006, la Ley de Organización del Territorio, el conflicto persiste en una continua reanudación.⁸ El Otro Bicentenario que las comunidades indígenas organizaron paralelamente a los festejos oficiales expresaron ese conflicto, y la ficción conspirativa de Nueva Argirópolis es un indicio, tal vez impensado, de ese disenso.⁹

⁷ Luego de un primer viaje de exploración, Sarmiento publicó una serie de artículos en el diario *El Nacional* promoviendo el poblamiento y colonización de las islas del Delta. Los artículos, publicados entre 1855 y 1885, fueron reunidos e incluidos, bajo el título *El Carapachay* (así llama Sarmiento al Delta), en el Tomo XXVI de sus *Obras completas*.

⁸ La Ley 26160, de relevamiento territorial de comunidades indígenas, declara “la emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras que tradicionalmente ocupan las comunidades indígenas originarias del país, cuya personería jurídica haya sido inscripta en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas u organismo provincial competente o aquéllas preexistentes”. Fue sancionada en noviembre de 2006 por un plazo de 4 años, a efectos de dar respuesta a la situación de emergencia territorial de las Comunidades Indígenas del país, y, dada la persistencia de dicha situación, fue prorrogada en 2009, 2013 y 2017, extendiéndose su vigencia hasta noviembre de 2021.

⁹ “El Otro Bicentenario, el Bicentenario de los Pueblos” consistió en un programa de actividades y un acampe realizados los días 24 y 25 de mayo de 2010, frente al Congreso de la Nación, de los que participaron más de 50 organizaciones sociales. Se convocó con el objetivo de

pensar ideas y acciones no sólo frente a los festejos y manipulaciones oficiales, sino que nos convierta en protagonistas colectivos de las transformaciones pendientes desde 1492 por la irrupción en nuestro continente del capitalismo genocida y saqueador. Y recuperar nuestro patrimonio de saberes y rebeldías, de los hermanos originarios, africanos esclavizados y americanos oprimidos, historias y

II.

Me interesa ahora llamar la atención sobre la emergencia, invisible o inadvertida, de la idea central de *Argirópolis*, que se dio en otro tramo del Paraná, muy cerca del rodaje de Martel, en ese mismo año. Me refiero a los proyectos de ciudades binacionales que se presentaron y discutieron en la expedición *Paraná R'angá*: el de la demógrafa Mariana Oeyén, "Movilidad internacional en las fronteras del Paraná", y el del arquitecto Solano Benítez, "Propuesta para la integración de Clorinda y Asunción, articulados por la hidrovía". Se trataba, en ambos casos, de la propuesta de integrar ciudades hermanas (una paraguaya y otra argentina: Alberdi-Formosa, Asunción-Clorinda) sobre la base de que sus habitantes no solo comparten idioma, costumbres, moneda, sino que también confluyen, a través del río, en un intercambio cotidiano en los servicios de salud y educación, en trabajo, en comercio, y en trámites de documentación. Tal vez porque no había políticos ni aspirantes a presidentes en el barco, a nadie en la expedición se le ocurrió filiar esos proyectos con *Argirópolis*, y, sin embargo, es notorio como ambos, al igual que Sarmiento, idean la posibilidad de esa integración a partir de unas condiciones reales específicas (la "naturaleza de las cosas", diría Sarmiento) y postulan sus hipótesis como un modo de inscribir alguna forma de justicia (la "distribución equitativa", decía Sarmiento): un modo de articular espacios que exprese, institucionalmente, la movilidad internacional intensa en las fronteras del Paraná y la necesidad de una "población dispuesta a partir pero no a emigrar" (Oeyén en Silvestri et al., 2011b, p. 232); o un modo de compensar la desigualdad entre una y otra ciudad en las prestaciones recíprocas diarias.

Resulta interesante que el proyecto de Solano Benítez, aquel en el que, por su tenor estratégico, resuena simbólicamente la impronta sarmientina de resolución de un conflicto internacional (se trata de asumir "un destino común para paraguayos y argentinos, enfrentados en el pasado", (en Silvestri et al., 2011b, p. 233)), sea también aquel que se articula decididamente con el progreso tecnológico del siglo XX: "Propuesta de integración de Clorinda y Asunción, articuladas por la hidrovía". Pero más interesante aún resulta que allí donde celebraban las legítimas aspiraciones sociales de la idea ("Solano acierta en soñar una república sin fronteras", dice Graciela Silvestri, la editora del libro, (2011b, p. 234)), los expedicionarios objetaran precisamente su articulación con la

culturas silenciadas y menospreciadas por las concepciones racistas, elitistas y autoritarias que siguen dominando la vida social, los medios de comunicación y la educación oficial. (<http://elotrobicentenarioeldelospueblos.blogspot.com>)

técnica que facilita, como aspiraba Sarmiento, la navegación de gran calado. En efecto, los expedicionarios de 2010 navegan el Paraná con la desazón de que “este río desaparecerá en breve, arrasado por la extensión de la hidrovía” (Silvestri, 2011a, p. 36), esa que tendría su impulso definitivo pocos meses después con el tramo Santa Fe-Asunción. Y es entonces en la refutación del sueño tecnológico sarmientino que la opción por la utopía social y comunitaria (que en *Argirópolis* está ausente) no deja de inscribirse una y otra vez, con fuerte impronta literaria, en los diarios y ensayos del poeta, la cronista y el cineasta de *Paraná R’angá*: el estado ideal de justicia que asalta a Daniel García Helder mientras observa la naturaleza (García Helder et al, 2011, p. 128), la geografía utópica del mapa convertida en experimento real con el río en el relato (no en el film) que Mariano Llinás escribe para el libro (Llinás, 2011), la “patria creada sin derramar una sola gota de sangre” que María Moreno extrae como conclusión del viaje (García Helder et al, 2011, p. 166). Es la utopía como experiencia estética bajo la forma del entusiasmo, que, como sabemos, fue, en su configuración romántica, una inflexión de lo sublime. En la voz de Graciela Silvestri, la expedición rechazaría su adscripción a la imaginación utópica (son muy escasos, dice Baczko, los que aceptan definirse como utopistas (Baczko, 1991, p. 70); por el contrario, el “espacio absoluto” del barco, esa figura *heterotópica* por excelencia, “la más grande reserva de imaginación en la civilización occidental” (Foucault, 2008, p. 10), la habilita a filiar el “viaje filosófico” con la heterotopía foucaultiana, en el sentido de una impugnación mítica y real del espacio en que vivimos (Silvestri, 2011a). Hay un trabajo de Franca Maccioni que precisa muy bien los sentidos en que *Paraná R’angá* hace de la repetición (la acción de sumergir el barco otra vez en el río) una táctica para despertar, 500 años después de la expedición de Schmidel, la potencia heterotópica originaria, y para volver a imaginar un país posible y, sobre todo, a contrapelo de los objetivos que guiaron el viaje original, un país deseable (Maccioni, 2019, p. 70). Con todo, y sin discutir esta hermosa lectura, porque todo lo que dice es cierto, me gustaría subrayar la fuerza con que en los textos de la expedición se inscribe la palabra, y también la idea de “patria” como una condensación de imágenes y de afectos (tal vez porque, aunque el Bicentenario no estuvo en los fundamentos programáticos de la expedición, mayo de 2010 también se avecinaba allí y su atmósfera la rodeaba):

El barco, dice Silvestri, reveló que una patria no es una figura con límites fijos, ni una raíz inmóvil, sino una acción conjunta vinculada con el hijo rojo de una promesa, el bien común, en este mundo y no en otro: el olvidado objetivo de lo político. (Silvestri, 2011a, p. 37)

¿Pero cómo se compone esa patria? Según el “Diario de Bitácora” –compuesto a partir de un montaje de fragmentos de los que diarios que llevaron durante la expedición Daniel García Helder, María Moreno, Martín Prieto y Graciela Silvestri–, los tripulantes lingüistas, historiadores y antropólogos orientan también los debates en torno a la recuperación de la memoria de las culturas originarias, e instalan la controversia cada vez que el encuentro con sus expresiones contemporáneas corre el riesgo de convertirse en mero turismo global (por ejemplo, en el pasaje dedicado a la visita al Centro Cultural El Obrador, ubicado junto a uno de los tres barrios tobas de Rosario (García Helder et al., 2011, pp. 104-105)). Por otro lado, el bautismo de la expedición con un nombre guaraní, como “un modo de restituir cierta justicia” a esa extensa realidad lingüística que tiñe nuestro castellano pero que aún no está reconocida como lengua oficial del Mercosur (Silvestri, 2011a, p. 33), y sobre todo su traducción al castellano (“Figuras del Paraná”) optando, entre sus diversos sentidos, por el concepto de figura de Eric Auerbach (como Schmidl, otro alemán), son modos de reinscribir la compleja trama de culturas. Creo, sin embargo, que no le restaríamos potencia política al ensayo si reconocemos también todo lo que de experiencia estética se inscribe hoy en él, como resto de ese encuentro. Porque la experiencia, en el sentido fuerte de “una ruptura intensa, prereflexiva” (Silvestri, 2011a, p. 31), los expedicionarios de *Paraná R’angá* parecen reservarla para la experiencia corporal, material, que implica que unos habitantes urbanos fuera de sus coordenadas cotidianas (y no es un dato menor que esos habitantes del barco sean un “colectivo de artistas, escritores y científicos”) se confronten con la fractura de tiempo y espacio en un “viaje sin referencias” (Forster, 2011). Por eso tal vez, para quienes leemos el libro como un relato de viajes (después de todo, eso es lo que ha sido puesto en común) sea tan interesante la emergencia de ese intersticio que se abre entre las varias formas de la utopía comunitaria, por un lado, y, por otro, la experiencia solitaria en la confrontación con la naturaleza desintegradora del presente. Lo sintetiza la ironía de García Helder sobre los “tropos de epifanía” que lo asaltan mientras registra, poeta documental (para decirlo con Mónica Bernabé, 2017, pp. 34-52), las viviendas habitadas pero vacías que ve en la costa:

malestar de ensoñaciones sociales a plena luz del día, sin gente a la vista, con el paisaje posnatural de las islas del Paraná medio desplazándose de izquierda a derecha en una toma larga, lenta, sin cortes, subtitulada mentalmente por los versos utópicos de Ortiz y de Oliva. (García Helder et al, 2011, pp. 128-129)

III. Lo inaccesible

Nómade expone el “no-lugar” de Tonelec y, por extensión, de los descendientes de las comunidades originarias en la sociedad argentina de 2010. El corto comienza representando la filmación de una película ubicada en los años de la Revolución de mayo, en celebración del Bicentenario, e interpretada por el conocido actor Mike Amigorena en el papel de un oficial del ejército argentino, y por Tonelec, que no es actor profesional, en el de un cacique ranquel. El error de Amigorena en el guion, cuando no acierta a pronunciar los nombres indígenas y confunde el vocabulario de época (allí se corta la breve escena inicial: la ficción en la ficción), se acentúa luego con la exhibición de un desconocimiento general sobre las comunidades originarias y de una incapacidad para registrar particularidades básicas: aunque Tonelec, en el viaje en moto que hacen juntos cuando salen del set de filmación, le aclare que él es toba, Mike insiste en creer que es ranquel, como en la película histórica, en creer que los mapuches están Chaco, etc. Esa confusión –le comenta Tonelec a Amigorena– es la misma que la del equipo técnico de filmación que lo contrató. El corto, por otro lado, localiza la acción en las afueras de Buenos Aires o de La Plata, en un territorio que no es ni toba ni ranquel. Su eficacia reside, sin embargo, en sustraer ese “no-lugar” de la postulación fácil de una contra-utopía, y en exponer y confundir, en cambio, los lazos (comunitarios) que allí se traman.

Como decía, la cámara acompaña en una sola toma los pasajes continuos de Tonelec (es el nombre del personaje-actor que interpreta Luciano Bonanno): primero, del set de filmación al barrio humilde en el que vive (tramo en el que cruza la autopista en moto y lleva a la estrella Amigorena a un locutorio, donde lo deja), y, luego, de su casa al interior del barrio adonde lleva las sobras del catering, que uno de los productores de la película representada, viene de traerle desde el set. El tránsito que se convierte en la acción central del corto consiste, entonces, en una circulación en la que se lleva alguien o algo de un lugar a otro: una cadena de transmisión, de postas, de relevos. Si la vuelta de la cámara sobre sí en la larga toma final –como veremos enseguida, ahora sobre el equipo de filmación del corto mismo– expone la puesta en escena, pero también el lazo entre el “nómade” y el artista, la circulación de la comida expone el fundamento de ese lazo allí donde exhibe una cuestión central en las “performances delegadas” (Bishop, 2010-2011) como es la cuestión del pago. Y es que si el *contrato*, como dice Roberto Espósito (2003), es la más directa negación del *don*, el paso del plano comunitario de la gratitud al de una ley que se ha sustraído a toda forma de *munus* (porque hay un precio específico que se le asigna a cada prestación), esas bolsas de comida, que Tonelec recibe fuera del espacio y del tiempo del trabajo y que son formas del residuo, son, antes que un don, y tal vez

como una inflexión en la larga tradición de negociaciones en la frontera, una forma (supletoria) de pago: el corto representa así esa forma (obscena, espúrea) de compensación del “bolo”, que el Tonelec-actor, contratado en la película, acababa de firmar, ahí en la calle, en un papelito, y cuyo pago había quedado pendiente, para “mañana”. Ahora, finalmente, Tonelec transforma el pago, a su vez, en donación que, al modo de los “antiguos”, decide llevar al comedor escolar, allí donde se la necesita, instituyendo, así, comunidad.¹⁰

Pero, además, el momento en que el pago se transforma en donación corresponde al tramo final, extenso, bien largo, en que Tonelec se interna en los cada vez más abiertos descampados del barrio, en su comunidad. Si por un momento en esa ampliación del horizonte hacia el que el personaje se dirige, dándonos la espalda, podrían resonar, para lectores argentinos, célebres finales literarios (pienso en Don Segundo Sombra perdiéndose de espaldas en la pampa soñolienta, o en el gaucho que Leopoldo Lugones, ve desaparecer, como grupo social, “tras los collados familiares, al tranco de su caballo”), el brusco giro del plano secuencia hacia el equipo de filmación del corto, detenido en el otro extremo de la calle, subraya también ese espacio en el que se interna Tonelec como lo “inaccesible”, tanto para el artista como para el espectador: allí no vamos, parece decir el film. Recuerdo aquí “Siempre es difícil volver a casa”, la crónica que María Moreno escribió como cobertura de la restitución que el Estado argentino hizo de los restos del cacique Mariano Rozas a la comunidad ranquel, en 2001. Siempre me impresionó la exploración de la cronista sobre los alcances y los límites de la incursión, la forma en que mide a cada paso, y tácitamente, la profundidad posible de esa incursión en la ceremonia: la suya, pero también la de las cámaras de televisión que cubrieron el evento y que Moreno veía como sustitutos de los caballos del coronel Mansilla en su célebre excursión a los ranqueles. ¿Hasta dónde es posible adentrarse? ¿Qué y hasta dónde es legítimo mirar y cuál tendría que ser la ética de ese registro? En este sentido, como en 1870 el coronel en su camino a Leuvucó, en 2001 María Moreno oficia de escucha en los fogones que se van armando espontáneamente, en los predios de Victorica, y las autobiografías orales que allí atestigua –las de los descendientes indígenas, discriminados en los pueblos o ciudades del siglo XX– siguen enunciándose –como la de los de los gauchos expulsados del Estado argentino que le contaban sus historias a Mansilla– con el tono del lamento. La cronista, sin embargo, realiza las entrevistas a esos nuevos

¹⁰Agradezco a Marisa Censabella la precisión sobre el carácter “antiguo” de la donación de la “marisca” (el alimento procurado en la caza o en la recolección, entre las comunidades indígenas) donde se la necesita.

marginados del cuerpo nacional como dando un paso hacia atrás y declinando todo protagonismo. Y es esta actitud corporal –la única, por lo demás, acorde con la ética testimonial que exige “la viabilidad del movimiento indígena en el siglo XXI” (Moreno, 2001)– la que convierte a los desplazamientos que registra, y a la crónica misma, en un incómodo ejercicio de exploración sobre el lugar del testigo. *Nómade* no es una crónica; es una ficción. Pero la separación de Tonelec, en el preciso momento en que instituye un lazo comunitario, de los cuerpos de la cámara de filmación, el estiramiento de esa distancia, señala lo *inaccesible*, ese tópico clásico del viaje etnográfico, y también, a la vez, nuestra mirada a la distancia como resto de un (otro) improbable lazo. Podríamos pensar que las contigüidades que postula esa toma única (ficción-realidad, pasado-presente, caballo-moto-caminata) son la proyección de las confusiones iniciales del actor estrella, base de un malentendido que revierte a su vez sobre el artista, sobre la película, y también sobre nosotros como espectadores, sobre nuestro conocimiento hecho de recuerdos y fragmentos escolares mal aprendidos.

En *Nueva Argirópolis* lo inaccesible se inscribe en el oído. El susurro, sabemos, es el paisaje sonoro de Martel, y lo inaudible es la condición del volumen (del cuerpo) que alcanza. “Escucho voces” dice el guardia costero en la escena final. En *Nueva Argirópolis*, ese susurro se carga además con la fuerza política del secreto. No tanto, creo, con la fuerza del rumor, en el sentido fuerte de un discurso transgresivo,¹¹ sino con la del secreto que, dice Georg Simmel (2010), es la más clara inscripción de la diferencia entre los hombres (y que, entre paréntesis, es la figura en la que Borges funda su ficción de “El etnógrafo”).¹² En este sentido, una escena fundamental es la de la traducción que las niñas hacen del mensaje en quechua que circula en YouTube: la más pequeña, que se crio con la abuela, va traduciendo las frases al oído a la más grande, y esta las va transmitiendo en voz alta a las autoridades escolares y judiciales, reunidos en lo que parece ser una escuela o un juzgado en Salta. Que la más pequeña transmita primero el mensaje en español a la más grande, como en secreto, y que esta

¹¹ Así lo propone Deborah Martin, cuando analiza la función política del rumor en *Nueva Argirópolis*, como forma de comunicación radical, plural y potencialmente no confiable, que, en su recurso a la información parcial, anónima y transitiva, subvierte los discursos y valores que fundan el estado liberal moderno. (Martin 2016b).

¹² Como explica Daniel Mundo en la introducción a *El secreto y las sociedades secretas*, para Simmel pocas cosas marcan más la diferencia entre unos hombres y otros que el secreto. Al circunscribir con claridad la diferencia, que socialmente no se asume o cuesta asumir, y que querría pasar ignorada o desapercibida –la diferencia entre nosotros y ellos, entre algunos que saben y otros que ignoran, entre los que son como yo y los que son diferentes– el secreto tensiona el vínculo social, que la sociedad sueña consensuado y armónico. (Simmel, 2010, p. 14)

seleccione lo que comunica a las autoridades (eligiendo no enunciar la parte final: “indígenas, de ‘indigentes’, no tengan miedo, somos invisibles”), señala la potencia del secreto como arma.

Pero, además, y esto me interesa especialmente, la escena pone en evidencia también nuestra propia relación con los varios pasajes en guaraní y en quom que no son traducidos en el corto, y ante los cuales, quienes no conocemos esas lenguas, quedamos igual que las autoridades que no acceden al sentido de las palabras finales del mensaje. Sin dudas, toda una decisión estética que es, a la vez, claro, una decisión política: mostrar lo que el secreto tiene de arma (convertir la invisibilización a que los condena el Estado en una ventaja ante las miradas de control), elegir no hablar por el otro. ¿Pero no es interesante también lo problemática que resulta esta decisión?, ¿o lo que llega a nosotros de ese problema? Pienso sobre todo en la escena que transcurre en el patio trasero, esa en la que los personajes discuten en quom –sin traducción, sin subtítulo– sobre el plan, y en la que se enuncia en español la tesis política más fuerte del film: “somos todos pobres”. ¿Qué dice el personaje cuando sigue hablando en quom? ¿Quién escribe lo que dice? ¿Qué implica, o qué significa, que no sepamos lo que dicen esos personajes? ¿Queremos saber lo que dice? ¿Y qué significa entonces un secreto guionado? Este, creo, es el otro hueco que atraviesa las circulaciones, los flujos de *Nueva Argirópolis*; el hueco, inquietante, irresuelto, y por eso mismo del todo eficaz en la interpelación, que, como la distancia estirada de *Nómade*, enrarece y hasta pone en cuestión las formas en que imaginamos lo común.

Bibliografía

- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Bernabé, M. (2017). *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura*, México: Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.
- Bishop, C. (2010-2011). Performance delegada: subcontratar la autenticidad. En *Otra parte*, 22.
- Buch, E. (1994). *O juremos con gloria morir. Historia de una Épica de Estado*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Espósito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

- Foucault, M. (2008). Utopías y heterotopías. En *Topologías. Dos conferencias radiofónicas. Fractal*, 48, enero-marzo.
- García Helder, D., Moreno, M., Prieto, M. y Silvestri, G. (2011). Diario de bitácora. En *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España.
- Lazzari, A. (2018). La reemergencia indígena en la Argentina: coordenadas y horizontes. En *Voces en el Fénix*, 8(72), 14-21.
- Maccioni, F. (2019). El mismo río, dos veces. Repetición y recomienzo en Ulrico Schmidl y Paraná R'angá. En La Rocca, P. y Neuburger, A. *Figuras de la intemperie. Panorama de estéticas contemporáneas*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Martel, L. (2010). La confederación de los ríos. En *Radar*, 3 de octubre.
- Martin, D. (2016a). Lucrecia Martel's *Nueva Argirópolis*: Rivers, Rumours and Resistance, July 2016. En *Journal of Latin American Cultural Studies* 25(3), 449-465.
- Martin, D. (2016b). *The cinema of Lucrecia Martel*. Manchester, Inglaterra: Manchester University Press.
- Moreno, M. (1 de julio de 2001). Siempre es difícil volver a casa. En *Radar*.
- Nagy, M. y Papazian, A. (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* [En línea] 1(2).
- Silvestri, G. (ed.) y Prieto, M. (dir.). (2011). *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España.
- Sarmiento, D. F. (1948) [1850]. *Argirópolis. O la capital de los Estados Confederados del Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Sarmiento, D. F. (1899). *El Carapachay*. En *Obras de Domingo F. Sarmiento*. Tomo XXVI. *El camino del Lacio*. Buenos Aires, Argentina: A. Belin Sarmiento editor.
- Silvestri, G. (2011a). La historia de una idea. En *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España.


Silvestri, G. (2011b). Fronteras porosas, tecnologías móviles y Estados burocráticos. Comentarios sobre los proyectos de Mariana Oeyén y Solano Benitez. En *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España.

Simmel, G. (2010). *El secreto y las sociedades secretas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sequitur.

Villavicencio, S. (2010). *Argirópolis: territorio, república y utopía en la fundación de la nación*. En *Revista Pilquen*, 12, ene./jun.

Fecha de recepción: 21 de noviembre de 2022

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2022

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

