



Cuadernos del CILHA n 38 – 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 24/01/2023 Aprobado: 28/02/2023 | pp. 1-37

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.073>

Una gramática del norte: *filmar desde Salta*. Micropolíticas del espacio y oralidad en el cine de Lucrecia Martel

A northern grammar: filming from Salta. Micropolitics of space and orality in the cinema of Lucrecia Martel

Natalia D'Alessandro

 0000-0001-9319-047X

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de San Andrés

 ndalessandro79@gmail.com

Argentina

Resumen:

En este artículo, observaré dos mecanismos omnipresentes en la cinematografía de Lucrecia Martel. En primer lugar, analizaré en la película *La ciénaga* (2001) una urgencia política de indagar en los microespacios, a través de una mirada obsesiva, mecanismo que considero atraviesa su proyecto de un extremo a otro. En segundo lugar, analizaré en el cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010) lo que llamo un *cine oral*, es decir, un cine con una preeminencia total de la oralidad y la voz. Martel postula en sus películas una política de las voces, que ha situado específicamente como “una gramática del norte”, justificando claramente la colocación del “habla salteña frente a la devaluación de la palabra”.

Como ampliaré en este artículo, propongo que esta *política de las voces* es el mecanismo de ruptura más radical con un cine anterior, y, al mismo tiempo, es la operación que convierte definitivamente al cine de Martel en un proyecto que trae consigo un gesto descentralizador en el campo cultural argentino. En este sentido, hay una decisión política clave que atraviesa sus *films* como marco de operación general y que analizaré en detalle: filmar *desde* Salta. Considero que el proyecto cinematográfico de Martel diseña nuevos recorridos provinciales para el cine argentino y trabaja desde espacios y perspectivas excepcionalmente indagados dentro de una tradición cinematográfica nacional. Además, en su “filmar desde Salta” investiga conflictos localizados que no habían sido observados nunca desde una óptica cinematográfica, sin conformarse con visiones simplificadoras de determinadas cartografías.

Palabras clave: Lucrecia Martel, cine argentino contemporáneo, micropolíticas del espacio, oralidad.

Abstract:

In this article, I will observe two omnipresent mechanisms in the cinematography of Lucrecia Martel. In the first place, I will analyze in the film *La ciénaga* (2001) a political urgency to inquire into microspaces, through an obsessive gaze, a mechanism that I consider runs through her project from one extreme to the other. Secondly, in the short film *Nueva Argirópolis* (2010) I will analyze what I call an oral cinema, that is, a cinema with a total pre-eminence of orality and voice. Martel postulates in her films a politics of voices, which she has specifically located as "a grammar from the north", clearly justifying the placement of "speech from Salta against the devaluation of the word". As I will expand on in this article, I propose that this politics of voices is the most radical mechanism for breaking with a previous cinema, and, at the same time, it is the operation that definitively turns Martel's cinema into a project that brings with it a decentralizing gesture. in the Argentine cultural field. In this sense, there is a key political decision that runs through her films as a general operating framework and that I will analyze in detail: filming from Salta. I believe that Martel's film project designs new provincial routes for Argentine cinema and works from exceptionally investigated spaces and perspectives within a national film tradition. In addition, in her “filming from Salta” she investigates localized conflicts that had never been observed from a cinematographic perspective, without settling for simplifying visions of certain cartographies.

Keywords: Lucrecia Martel, contemporary Argentine cinema, micropolitics of space, orality.



Palabras preliminares

“la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos”
“Poema 23”, Alejandra Pizarnik

“Escucho voces”
Nueva Argirópolis, Lucrecia Martel

En este artículo, observaré dos mecanismos omnipresentes en la cinematografía de Lucrecia Martel¹. En primer lugar, analizaré en la película *La ciénaga* (2001) una urgencia política de indagar en los microespacios, mecanismo que considero atraviesa su proyecto de un extremo a otro. En este sentido, me detendré en una mirada obsesiva que Martel diseña en sus películas, a través de la cual logra un trabajo minucioso sobre lo microespacial. En segundo lugar, analizaré en el cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010) lo que llamo un *cine oral*, es decir, un cine con una preeminencia total de la oralidad y de la voz. Martel postula en sus películas una política de las voces, que ha situado específicamente como “una gramática del norte” (Oubiña, 2007, p. 55), justificando claramente la colocación del “habla salteña frente a la devaluación de la palabra” (Patocco, 2011, p. 90). Como ampliaré en este artículo, propongo que esta *política de las voces* es el mecanismo de ruptura más radical con un cine anterior, y, al

¹ Lucrecia Martel nació en Salta en 1966. Dirigió los cortos *El 56* (1988), *Piso 24* (1989), *Besos rojos* (1991) y *Rey muerto* (1995). En 2001 estrenó su primer largometraje, *La ciénaga*, que recibió numerosos premios y que, en cierta forma, inauguró el llamado “nuevo cine argentino”. Además, en una encuesta reciente a críticos y profesionales del cine hecha en el marco del Festival de Cine de Mar del Plata, *La ciénaga* fue identificada como la mejor película argentina de la historia. En 2004 apareció *La niña santa*; en 2008, *La mujer sin cabeza*; y en 2010, el cortometraje *Nueva Argirópolis*. Tras años de un minucioso trabajo, en el año 2017, Martel estrenó su película *Zama*, basada en la novela del escritor mendocino Antonio Di Benedetto, que ha sido aclamada por la crítica mundial. Actualmente, Martel trabaja en el documental “Chocobar”, que será estrenado este año 2023. Ya en “Territorios transitables”, ensayo escrito por Martel en 2013, hace referencia al asesinato de Javier Chocobar, de la Comunidad Diaguita de los Chuschugasta, en El Chorro, provincia de Tucumán, el 12 de octubre de 2009. Martel narrará cómo Chocobar fue asesinado de un disparo durante un enfrentamiento con un hombre que se proclamaba “dueño” de la tierra, que pertenecía históricamente a la comunidad. Debate también el despojo de tierras histórico que ha sufrido la comunidad diaguita.

mismo tiempo, es la operación que convierte definitivamente al cine de Martel en un proyecto que trae consigo un gesto descentralizador en el campo cultural argentino.

Considero que el proyecto cinematográfico de Lucrecia Martel postula nuevos recorridos provinciales para el cine argentino y trabaja desde espacios excepcionalmente indagados dentro de una tradición cinematográfica nacional. Además, investiga conflictos e inestabilidades de diversas comunidades que no habían sido observados nunca desde una óptica cinematográfica, sin conformarse con visiones simplificadoras de determinadas cartografías. Y en este sentido, hay una decisión política clave que atraviesa sus *films* como marco de operación general: filmar *desde* Salta. Esto, como argumentaré a lo largo de este artículo, la habilita a correr el foco de observación histórica de aquello que se ha llamado “cine argentino”, generalmente centrado en la ciudad de Buenos Aires o en representaciones homogeneizadoras de un “interior” construido como otredad. Filmar *desde* Salta, la impulsa a proponer nuevas distribuciones de una “cartografía cinematográfica nacional”, que no coinciden con la ciudad de Buenos Aires como centro y que incluso debilitan la idea misma de “cine nacional”. Además, esta operación coloca su mirada en una posición desde la que se pueden observar esos nuevos intersticios, investigando minuciosamente sus conflictos e inestabilidades. A partir de esta decisión política, creo que su cine genera, como afirma Gonzalo Aguilar (2010) en *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*, “la posibilidad de inventar nuevos agrupamientos” (p. 41) que desbarajan la idea de una tradición cinematográfica nacional.

Al sugerir la idea de “filmar desde Salta”, pienso en la propuesta de Laura Demaría (2014) en su libro *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Allí, formula el concepto de “escritura en provincia” en contraste con la idea de “literatura de provincia”: es decir, la idea de “escritores que en provincia trazan un lugar enunciativo fuera y lejos del logos binario² y de la subalternidad de la derrota” (p. 443). De esta forma,

[...] la escritura en provincia es una máquina de leer o un lugar de enunciación que se emancipa de lo posible, de la presencia a la que están ligados los discursos mono-

² Con logos binario, Demaría (2014) se refiere a la dicotomía ciudad de Buenos Aires/interior.



lingüistas del padre, ya sean estos nacionalistas o regionalistas, político-electoralistas, historiográficos, sociológicos, etnográficos, económicos (Demaría, 2014, p. 443).

Así, traslado la propuesta de Demaría (2014) al ámbito cinematográfico y prefiero la preposición “desde” en lugar de “en”, ya que considero que “escritura en provincia” denota más la idea de una producción cultural instalada en una locación fija, en tanto que “filmar desde Salta” apunta más a una acción que genera una perspectiva o enfoque. Además, sustituyo la palabra “provincia” en singular, ya que creo que todavía contribuye a una homogeneización de numerosas comunidades, por el nombre “Salta”, como espacio de interrogación y búsqueda cinematográfica.

Ahora bien, desde la propuesta de Demaría (2014), podemos pensar que uno de los gestos de ruptura que genera Martel sobre la idea de “ámbito cinematográfico argentino” es el de introducir este movimiento de la divergencia con respecto a una “tradición nacional”: Lucrecia Martel construye a través de *films* y entrevistas, este nuevo recorrido de “filmar desde Salta”. Es decir, genera este “nuevo agrupamiento” de una mirada que busca como decisión política enfocarse desde ese lugar. Al respecto, Martel afirma en una entrevista: “A mí me pasó con *Rey muerto* sentir que filmar en Salta tenía algo de necesario” (Martínez, s.f.).

Así, se diferencia de propuestas cinematográficas que históricamente han tematizado espacios provinciales para describirlos desde una perspectiva externa y ajena –*hablar de provincia*– o que han buscado el ventrilocuismo de *hablar por otro*: el “interior”. Como sabemos, los espacios provinciales han sido tradicionalmente homogeneizados bajo el término conflictivo de “el interior”. El interior ha sido imaginario dominante desde los textos fundacionales del siglo XIX, especialmente mediante la conceptualización “nacional” de determinados espacios como *tierra adentro*, *desierto* o *pampa*, entendidos desde esa instancia inicial como una otredad. Para estos discursos centralizadores –que operaron de una forma similar a la que Raymond Williams (2002) postula en *El campo y la ciudad*– el *interior* funcionó en oposición permanente a la ciudad de Buenos Aires. Fundamentalmente, el interior era *lo que no estaba allí* del discurso nacional, *lo que no se conocía*. Durante el siglo XX, las representaciones de un espacio “interior” diseñado desde la centralidad de la ciudad de Buenos Aires, siguieron presentes y creo que los vestigios de estos discursos centralizadores se reescriben incluso hoy de múltiples formas.

Estos gestos centralizadores están presentes desde los comienzos del cine argentino, que se origina como acontecimiento en estrecho diálogo con los conflictos centrales de la literatura del siglo XIX, como por ejemplo en películas mudas como *Nobleza gaucha*, de Humberto Cairo (1915) o *El último malón*, de Alcides Greca (1917). En este sentido, esa perspectiva externa y ventrilocuismo atraviesan todo el siglo XX hasta llegar a producciones contemporáneas como por ejemplo *Familia rodante*, de Pablo Trapero (2004), *El perro*, de Carlos Sorín (2004), o las recientes *El otro hermano*, de Adrián Caetano (2017), basada en la novela *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued (2009) y *El ciudadano ilustre*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat (2016).

Pienso que las películas de Martel intervienen en este debate: sus *films* se pronuncian contra todo proyecto unificador. Hay en ellos una mirada descentralizadora que indaga incansablemente en diversas cartografías provinciales, siempre alejada de la idea de color local, de folklore, de regionalismo o de identidad provincial. Sus películas parecen querer subvertir el uso canónico tradicional de “el interior” construido desde el afuera, desde una mirada generalmente reductora y externa. Creo que Martel logra trazar un lugar enunciativo “lejos del logos binario y de la subalternidad de la derrota” (p. 443), justamente porque desde ese *filmar desde Salta* se emancipa de “discursos monolingüistas” tradicionalmente centralizadores.

Ahora bien, ¿a través de qué mecanismos logra Martel esa emancipación? La primera respuesta, y no muy satisfactoria, podría ser la decisión política de elegir como locación de sus *films* la provincia de Salta, como proponen entre otros Patricia Varas y Robert Dash (2007) en “Re-imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y *La ciénaga*”:

Buenos Aires deja de ser el centro de acción que ahora es Salta, en la región del noroeste argentino, y el acento, los modismos y el lenguaje de los actores remiten a circunstancias locales [...] En *La ciénaga*, Martel crea un espacio local, la provincia – Salta– que contrasta implícitamente con el espacio tradicional de Buenos Aires (p. 196).

Sin embargo, esta decisión no sería suficiente para argumentar un gesto innovador y de ruptura en el cine de Martel. Por un lado, a lo largo de la historia del cine argentino – como ejemplifiqué anteriormente– se han filmado numerosas películas en espacios provinciales sin que por ello se asuma un lugar de enunciación provincial. Por otro lado, la frase sugiere que en *La ciénaga* (Martel, 2001), “Salta” funciona como un nuevo



“centro”, operación que creo se aleja de las modalidades de relación que el cine de Martel entabla con este espacio. En este artículo analizaré cómo esas micropolíticas de lo espacial y el trabajo constante con un cine oral contribuyen radicalmente a la propuesta de “filmar desde Salta”.

En relación con el acercamiento cinematográfico a espacios provinciales anteriores a la propuesta de Martel, habría que diferenciar algunas modulaciones. En primer lugar, Martel busca crear sus propios antecesores: en numerosas declaraciones se acerca al cine de Leonardo Favio³, con quien no solo comparte esta búsqueda de *filmar desde provincia* sino también una cercanía estética experimental, y al cine de Leopoldo Torre Nilsson⁴, especialmente por la indagación crítica en la clase media. A estos directores habría que sumar el nombre de Fernando Birri⁵, sobre todo por su notable serie de películas filmadas desde Santa Fe como *Tire die* (1960) o *Los inundados* (1962), que buscan de forma radical una enunciación provincial. Por otro lado, podríamos mencionar propuestas cinematográficas que, si bien tuvieron una búsqueda renovadora en su aproximación a espacios provinciales, no lograron ese gesto radical de una enunciación desde provincia. Solo por dar algunos ejemplos, desde los comienzos del cine nacional encontramos directores como Mario Soffici con películas como *Kilómetro 111* (1937); un cine más bien naturalista como, por ejemplo, *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril (1952); el cine militante de los setenta como el de Fernando E. Solanas o Héctor Olivera; o el cine político documental de Raymundo Gleizer o Jorge Prelorán.

³Leonardo Favio (Las Catitas, 1938 – Buenos Aires, 2012): cantante, compositor, productor cinematográfico, guionista, actor y director de cine. Dirigió entre otras películas *Crónica de un niño solo* (1964), *Este es el romance del Aniceto y la Francisca* (1966), *El dependiente* (1969), *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), *Perón, sinfonía del sentimiento* (1999).

⁴Leopoldo Torre Nilsson (Buenos Aires, 1924 – Buenos Aires, 1978): productor, guionista y director cinematográfico. Entre su prolífica filmografía de más de treinta títulos, encontramos entre otras películas *Para vestir santos* (1955), *La casa del ángel* (1957), *La caída* (1959), *Setenta veces siete* (1962), *El Pibe Cabeza* (1975).

⁵Fernando Birri (Santa Fe, 1922 – Roma, 2017): guionista, director y actor argentino. En 1976, fundó en Santa Fe el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral. Fue también fundador de la Escuela Internacional de Cine y televisión de San Antonio de los Baños de Cuba. Además de las películas ya mencionadas, dirigió entre otras *La pampa gringa* (1963), *Mi hijo el Che* (1985) y *El Fausto criollo* (2011).

Al margen de estos gestos cinematográficos, observamos desde los comienzos del cine mudo una larga tradición cinematográfica nacional centralizadora, que como ya he mencionado, opera desde la homogeneización con respecto a diversos espacios provinciales. Por último, habría que destacar que, si bien los antecesores en esta propuesta de Martel son aislados, en el cine de los últimos años hay un gran surgimiento de proyectos cinematográficos que trabajan desde una perspectiva cercana a Martel. Santiago Palavecino, Celina Murga, Gustavo Fontán, Mariano Donoso, Maximiliano Schonfeld son solo algunos nombres de directores de una amplísima lista que marca una emergencia contemporánea de narrativas descentralizadoras, que generan nuevos mapas, recorridos y voces plurales de la ficción que irrumpen sobre la idea tradicional de “cine argentino”.

“Mirar hasta pulverizarse los ojos”: hacia una micropolítica cinematográfica en *La ciénaga*

Según la sinopsis de Martel, retomada por David Oubiña en *Estudio crítico sobre La ciénaga* (2007), *La ciénaga* (Martel, 2001) escenifica el lento transcurrir de “un verano del demonio” en la finca La Mandrágora, donde vive “Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo” (Oubiña, 2007, p. 15). Entre varias historias de esta familia, se destaca la de Momi, una de las hijas del medio que está enamorada de Isabel, la empleada de la casa. Además, la película muestra las relaciones de esta familia con la familia de Tali, la prima de Mecha que vive en la ciudad de La Ciénaga y que “tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza, y los hijos” (Oubiña, 2007, p. 15). Las historias de este núcleo familiar se narran en torno a los presagios de la muerte de Luciano, el hijo menor de Tali, quien hacia el final de la película sufre un accidente y muere.

Ahora bien, analizaré aquí una zona fundamental que presenta el cine de Martel y que se desprende de ese proyecto descentralizador de filmar *desde* Salta: la urgencia política de indagar en lo *microespacial*. En este sentido, creo que Martel propone en sus *films* un mecanismo de funcionamiento sobre lo espacial muy cercano al epígrafe de Alejandra Pizarnik con el que abrí este artículo: “La rebelión consiste en mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos” (Pizarnik, 2004, p. 125). Las películas de Martel parecen guiadas por una curiosidad permanente, insaciable: construyen una mirada



obsesiva que funciona como micropolítica cinematográfica. Hay una rebelión en ese mirar incansable “hasta pulverizarse los ojos”, que observaré a partir de ciertas escenas de *La ciénaga* (Martel, 2001).

La crítica ha hablado en parte sobre esta *mirada obsesiva*. Por ejemplo, en *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Oubiña (2007) llama al cine de Martel “cine de observación” y “cine quirúrgico”: un cine que “posa su mirada sobre los cuerpos para observar sus nervaduras sociales” (p. 51), pero también “una mirada sobre las superficies que las disecciona, las penetra, y las examina, para mostrarlas como un organismo descompuesto que necesita arreglo” (p. 51). Así, Oubiña (2007) postula que esa observación microscópica es común a otras películas de la década de los noventa, y que es un rasgo que las diferencia de películas anteriores:

La mayoría de las películas de los ochenta pretendía acercarse a los grandes temas, pero no lograba atravesar la superficie de un viejo costumbrismo adornado por la denuncia amarillista [...] El movimiento de los nuevos filmes suele ser el inverso: sin abandonar nunca la historia mínima de sus personajes, hacen de ella un teatro de operaciones. Los cuerpos se convierten en el espacio de una intervención y se despliegan ante la cámara del anatomista que estudia, en sus ademanes o en sus muecas, las secuelas de los cambios sociales (pp. 51-52).

Martel hace énfasis en este trabajo sobre lo microespacial como mecanismo cinematográfico. Por ejemplo, en una entrevista propone la idea de “microscopic way”:

There's a medical aspect in my filmmaking in that I try to get as close as possible to my subject in an almost microscopic way and from that draw more general reflections. The set of film can be similar to an office where x-rays or CAT scans are made of the body (Oumano, 2011, p. 177).

En otra entrevista, le cuestionan que lo político y lo público no están muy presentes en sus *films* y ella responde desde su propuesta de “mundo de lo pequeño”:

A mí me parece que lo político está en todos los niveles. La instancia en la que a mí me interesa cómo se dirime lo político es en el cuerpo y en la familia. Es ahí desde dónde puedo abordar la cosa [...] Me interesa el lugar en el que se arman esos mecanismos, que son muy sutiles y muy difíciles de desarmar porque están muy arraigados. No tienen

uniforme. No es la policía, el palco del gobierno, una manifestación: son cosas pequeñas que van transformando la sociedad, que uno las reconoce en el álbum de familia, no en la sociología. Los conflictos “sociales” tienen una dimensión que a mí me costaría poder narrar. En cambio, en ese mundo de lo pequeño, me siento más cómoda (Capelli y Diz, 2011, s. p.).

Ahora bien, ¿hacia dónde nos lleva esa mirada de lo microscópico? ¿En qué microespacios se posa y que observa desde allí? ¿A través de qué operaciones ese mirar obsesivo nos interpela sobre ciertas nevaduras sociales? ¿Cómo se logra a través de esa vía microscópica dejar atrás la idea de un cine de los grandes relatos? ¿Cómo se configura esta mirada política de lo pequeño, que se detiene en el cuerpo y en el álbum familiar en detrimento de un cine de la sociología?

En *La ciénaga* (Martel, 2001) parecen no existir los grandes espacios. “Buenos Aires”, “la frontera”, “el cerro”, “Bolivia” e incluso “La Ciénaga” y “La Mandrágora” apenas son mencionados por ciertos personajes, pero nunca los visualizamos. Como afirmaba Grigori Chukhrai (1959) sobre su *film La balada del soldado* –“Una película de guerra en que no se vea la guerra”–, aquí Martel parece proponer una película enunciada desde La Ciénaga o La Mandrágora en que casi no se vean esos grandes espacios. En este sentido, es un *film* que prácticamente no opera a partir de planos generales o panorámicos. Los televisores funcionan como una especie de afuera sugerido –apenas entrevisto por el recorte de cámaras periodísticas, más interesadas en el testimonio del entrevistado que en la descripción del lugar–, un afuera local en el que se van reconstruyendo las historias de las apariciones de la virgen en La Ciénaga o La Mandrágora. Aquí, los televisores muestran algún canal local, que apenas deja entrever imágenes de los alrededores. Esa apertura hacia un afuera sugerido por los televisores en distintos puntos de la casa, parece enfatizar más aún el trabajo con una cámara cerrada, con el plano detalle o primer plano, con un enfoque angular, con una mirada obsesiva de una cámara que busca instalarse adentro de la escena. Y si bien podemos observar que esta cerrazón de la imagen contribuye a la construcción de un clima de opresión, asfixia y estancamiento como correlato del menemismo en este espacio provincial, también podríamos decir que genera una forma de política de los cuerpos que se opone a una política de los “grandes espacios”.



En *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Gilles Deleuze (1984) propone la noción de imagen semisubjetiva:

[...] para designar ese «estar con» de la cámara: ésta no se confunde con el personaje, y tampoco está fuera de él: está con él. Es una suerte de *Mitsein* propiamente cinematográfico. O bien lo que Dos Passos llamaba justamente «ojo de la cámara», el punto de vista anónimo de alguien no identificado entre los personajes (p. 111).

Considero que en *La ciénaga* (Martel, 2011) se construye gradualmente este “estar con” o *Mitsein* cinematográfico de una cámara que se posiciona adentro de la escena, como un anónimo entre los personajes⁶. Así, el trabajo sobre el espacio en el *film* parece funcionar como una especie de sinécdoque de la parte por el todo. Buenos Aires es un departamento en el que vemos las relaciones entre José y Mercedes; el cerro es el recorte de un anegamiento de agua donde los niños atestiguan la agonía de una vaca. Desde esta misma perspectiva, la finca La Mandrágora es la casa de Mecha, la zona de la pileta, las habitaciones o el portón de ingreso donde se detiene el auto de Tali, y La Ciénaga, una tienda de ropa o una sala de hospital.

Ahora bien, me detendré en el análisis de un trabajo meticuloso sobre las camas y sus inmediateces como microespacio que nos lleva a cuestionarnos sobre el funcionamiento de La Mandrágora. Como afirma Oubiña (2007), “se podría decir que *La ciénaga* es un filme sobre camas. Todos se meten entre las sábanas de otros” (p. 38). Analizaré ciertas relaciones conflictivas que entablan en torno a la cama de Momi e Isabel, microespacio donde parecen reescribirse en la contemporaneidad los antiguos paradigmas fundacionales –aún vigentes– de civilización o barbarie.

Una de las primeras imágenes del *film* es la de un microespacio: en una habitación en penumbras vemos dos cuerpos tumbados en una cama, que luego sabremos son Momi, la hija de Mecha, e Isabel, la empleada de la casa. Desde este momento, podemos percibir un conflicto en la relación que generan estos cuerpos sobre la cama. No vemos sus rostros, pero percibimos un rechazo a través del movimiento de los brazos y luego oímos una oración susurrada por Momi en la que agradece estar cerca de Isabel. Más

⁶ Comencé a desarrollar las ideas iniciales que abren este apartado en mi artículo “Una extinción de la idea de paisaje en la cinematografía de Lucrecia Martel” (D'Alessandro, 2022).

adelante, descubrimos que Momi está enamorada de Isabel, mientras que ella tiene una relación con “el Perro”, un joven de La Ciénaga. Como propusieron Hugo Salas y Silvia Schwarzbock (2001) en “El verano de nuestro descontento. Género y violencia en *La ciénaga*”, el *film* puede leerse desde una filiación estrecha con la telenovela: una relación que revierte el “orden idílico” de las telenovelas. En este sentido, la relación que entablan Momi e Isabel es una relación que subvierte un orden de cosas. Si en el formato clásico de la telenovela la empleada de la casa se enamoraba del hijo del patrón y el conflicto giraba en torno a la imposibilidad de ese amor que, finalmente, se concretaba en los últimos capítulos; aquí Isabel, la “sirvienta”, no corresponderá al amor de Momi, la hija de la “patrona” y hacia el final se irá con su novio para no volver.

Desde este punto de partida, la cama y sus alrededores funcionan en la relación de estos dos personajes como una superficie donde se proyectan ciertos conflictos. Martel (2001) quiere indagar en esas “nervaduras sociales” que pueden ser observadas allí, a través de una mirada insistente sobre ese espacio aparentemente minúsculo. Así, más adelante, Isabel y Momi están en la cama viendo televisión: Isabel le da de comer a Momi en la boca, mientras ella descansa, enfatizando a través de la familiaridad de ese gesto mínimo una relación desigual entre ellas. En ese momento, suena el teléfono y Momi le indica a Isabel que atienda a través de pequeños movimientos (Figura 1). Como no atiende, le reprocha: “Mamá dice que vos tenés que atender el teléfono” (Martel, 2001), repitiendo un reclamo que Mecha hace a lo largo de todo el *film* a las sirvientas de la casa: “Siempre lo mismo, este maldito teléfono. Kollas de mierda. Y suena, y suena, y suena. Nunca atienden estos kollas el teléfono” (Martel, 2001, 17m51s). Un poco más adelante, Momi e Isabel están sentadas en la cama mientras Isabel se prepara para salir. Momi le cuestiona adónde va, le recrimina si va a “carnavalear” —es decir, si se va “de fiesta”, uniéndose así a las celebraciones populares y callejeras del carnaval— y finalmente, como Isabel le sugiere que salga de su habitación, Momi le dice: “China carnavalera”, insulto, como afirma Oubiña (2007) que funciona como “un despecho absolutamente clasista” (p. 37) ya que puede equivaler entre otros significados a “india”, “campesina”, “mujer de la calle”, “mujer de clase popular”, “empleada o criada”.

Ahora bien, a partir de la cama como microespacio, y de la relación conflictiva que mantienen allí Momi e Isabel, Martel trabaja desde muy cerca un conflicto histórico en



ese espacio provincial. En este sentido su trabajo con lo microespacial también forma parte de ese mecanismo descentralizador de *filmar desde Salta*: hay una voluntad explícita de observar ese conflicto desde adentro para analizar sus engranajes y sus formas de funcionamiento. Así, la cama se despliega como una superficie en la que resuena la configuración de todo un campo semántico de la otredad: es un microespacio alcanzado por relaciones históricas de violencia y poder vigentes en La Mandrágora, que nos muestran los procesos de construcción de otredad de esta familia. Como ya ha afirmado Deborah Martin (2016a) en *The Cinema of Lucrecia Martel, La ciénaga* (Martel, 2001) indaga con profundidad en las formas en las que se construyen ciertas categorías de otredad, tales como “indio”, “kolla” o “mujer”: “*If the film attends to how categories such as indio/kolla and mujer are constructed and symbolically othered, whilst undermining these representations, it is especially acute in its analysis of how racial and sexual ideologies overlap and interact with one another*” (p. 36).

La frase “china carnavalera”, que Momi lanza a Isabel, se acopla a muchas otras afirmaciones brevísimas, a veces incluso susurradas o arrojadas al pasar, pero muy significativas por una violencia extrema de diferentes personajes de la familia hacia las empleadas o hacia los pobladores de los alrededores: “china carnavalera”, “kollas de mierda”, “estos kollas de mierda comen cualquier cosa”, “estos kollas de mierda se cogen a los perros” se irán instalando como un campo semántico de una violencia anclada a un racismo histórico que atraviesa la película de un extremo a otro. Y en este sentido es que sugerí al iniciar este análisis que la cama opera como microespacio donde se observan bajo la lupa esos antiguos paradigmas fundacionales –aún vigentes– de civilización o barbarie en un espacio provincial. Este conflicto latente en el *film* –el de una relación histórica de violencia de las clases medias y altas “blancas” por sobre las comunidades indígenas– tendrá su contraparte en el corto *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010), como veremos más adelante. Sin embargo, ya desde esta primera película, Martel muestra una preocupación por indagar en estas relaciones de poder y por observar la vigencia de la construcción sarmientina “civilización o barbarie” en ese “aquí y ahora”, que ella misma está instaurando para cuestionarlo a través de la mirada. La violencia de estos procesos de construcción de otredad se hace evidente, incluso, en el conflicto lingüístico de homogeneización que produce el discurso de esta familia sobre las diversidades culturales de las comunidades andinas del noroeste argentino,

especialmente de las provincias de Salta y Jujuy. La repetición insistente y problemática de “kollas” amalgama una gran diversidad de comunidades, genera una violencia a través del borramiento de diferencias culturales y opera como otra forma de dominación que el *film* de Martel pone en evidencia.

Figura 1



Nota. La cama y sus inmediaciones como microespacio donde resuena todo un campo semántico de la otredad (*La ciénaga*, Martel, 2001, 17m51s).

Así, a partir de esas historias mínimas que Momi e Isabel entablan en torno a la cama como microespacio, se generan reflexiones sobre un conflicto histórico en Argentina. Martel narra este problema desde esa concepción médica de la imagen que ella misma mencionaba; es decir, desde una indagación en los pequeños gestos de los cuerpos en microespacios. Por ejemplo, a través de la naturalidad con la que Momi indica a Isabel mediante movimientos mínimos que es su obligación histórica atender el teléfono, la película cuestiona esas relaciones de dominación. Pero, afortunadamente, el cine de Martel nunca se instala en el campo de la denuncia amarillista y las camas se instauran también como espacio de preguntas, dudas y contradicciones: Isabel no atenderá el teléfono, no cumplirá su obligación histórica, no aceptará pasivamente todas las órdenes recibidas, y su rol en la casa será decisivo en muchas oportunidades,



enfazando aún más un ámbito de inactividad y decadencia en el que ha caído esta familia de clase media, totalmente estancada en la preservación de un orden de cosas ya insostenible. Así, la cama funcionará también como microespacio donde se revierten, deconstruyen e interrogan esos procesos históricos de estratificación social.

En *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Guattari y Rolnik (2006) proponen los conceptos de “molar” y “molecular”. Lo “molar” se correspondería con “el nivel de la política de constitución de las grandes identidades” (p. 150) de las máquinas capitalistas, en tanto lo molecular podría pensarse como factores de resistencia que generan “procesos de diferenciación permanente” (p. 60) y “la tentativa de producir modos de subjetivación originales y singulares” (p. 61). Desde allí, se puede pensar la idea de micropolítica:

La cuestión micropolítica [...] habla sobre el modo en cómo el nivel de las diferencias sociales más amplias (que he llamado «molar»), se cruza con aquello que he llamado «molecular». Entre estos dos niveles no hay una oposición distintiva, que dependa de un principio lógico de contradicción. Parece difícil, pero es preciso cambiar de lógica. En la física cuántica, por ejemplo, fue necesario que en un momento dado los físicos admitiesen que la materia es corpuscular y ondulatoria al mismo tiempo. De la misma forma, las luchas sociales son, al mismo tiempo, molares y moleculares (Guattari y Rolnik, 2006, p. 149).

Creo que el cine de Martel funciona de forma cercana a la propuesta de Guattari y Rolnik (2006), ya que parece formular a través de sus mecanismos la posibilidad de una mirada micropolítica, que observa los entrecruzamientos entre esos niveles molares y moleculares. En primer lugar, por la indagación obsesiva en lo “molecular”. Así, por ejemplo, a partir de la indagación en las camas, en un gesto mínimo, en una frase susurrada al pasar en la habitación de la casa familiar, Martel logra cuestionar la reinscripción contemporánea del lema “civilización o barbarie” en ese espacio provincial.

En segundo lugar, creo que el cine de Martel deteriora definitivamente la idea “molar” de un “cine nacional” como productor de grandes identidades. A través de su *filmar desde Salta* como laboratorio de observación molecular, su cine parece proponer “factores de resistencia”: no solo por la búsqueda de observar “procesos de

diferenciación permanente”, sino también por “la tentativa de producir modos de subjetivación originales y singulares”. En el contexto del “cine argentino” como construcción problemática, generalmente enunciada desde la ciudad de Buenos Aires, el cine de Martel se presenta como un cine de resistencia contra las ideas de lo nacional, contra un enfoque histórico de aquello que llamamos “cine argentino”, contra la búsqueda de una identidad nacional o regional, contra la idea de los “grandes paisajes” homogeneizadores de los detalles, contra la idea de un cine “molar” como cine de “representación de grandes identidades”. Su cine se postula siempre a favor del trabajo incansable con las diferencias y con la posibilidad de generar, a través del cine, nuevas miradas descentralizadoras. Así, su rebelión consiste en mirar esos microespacios “hasta pulverizarse los ojos”.

Si comparamos los mecanismos operativos de *La ciénaga* (Martel, 2001) con los de una película de comienzos de los noventa como *Un lugar en el mundo*, de Adolfo Aristarain (1992) –rodada en Concarán, en el Valle de Conlara, provincia de San Luis–, podemos ver los cambios radicales que postula Martel con su mirada microscópica, que se opone a un cine “nacional” como productor de grandes identidades. El *film* de Aristarain narra la historia de un matrimonio de Buenos Aires que, tras volver del exilio en Europa, se instala junto a su hijo en este pueblo. El marido es el maestro de la escuela, en tanto ella es la médica de la única sala de emergencias. Desde las primeras escenas, la película deja ver cuáles serán las formas de relacionarse con ese espacio provincial: hay en todo el *film* un deseo de “retratar” ese pueblo de provincia, que forma parte de una construcción paisajística plena de ese espacio rural, configurado siempre desde una mirada externa que lo “retrata” como otredad. Así, los elementos de acceso a ese espacio “otro” están dados por una mirada turística que focaliza en los grandes paisajes: abundan los planos generales de montañas, pampa, rutas, majadas que surcan las calles del pueblo, postales de esquila, carros que atraviesan las calles de tierra, hornos de barro en los que se cocina pan casero y otras imágenes que parecen ir construyendo un marco identitario y folklórico de referencia que define, describe y especifica ese lugar desde una mirada que se erige como autoridad.

Como afirmaba Oubiña (2007), *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992) busca acercarse a un gran tema, pero no logra “atravesar la superficie de un viejo costumbrismo adornado por la denuncia amarillista” (p. 51). Desde esta misma mirada externa y

superficial plantea, a través de una dicotomía simplista, el conflicto de la cooperativa de esquila que lidera el maestro venido de Buenos Aires y que debe enfrentarse a los constantes ataques del patrón que busca disolverla en tanto negocia con una multinacional. En ningún momento de la película se escucha otra voz de la cooperativa o del pueblo que no sea la dada por este grupo familiar llegado de Buenos Aires, que opera casi como un “elemento civilizador” en este entorno diseñado como “bárbaro”: al maestro porteño que educa en el aula que él mismo ha montado en su casa y a su mujer la médica, se suman los esfuerzos civilizadores del hijo, quien enseña a leer en un granero a una adolescente “campesina” –que se autodefine como “bruta”– y de la cual está enamorado. Para completar este panorama, el habla en Santa Rosa de Conlara está marcada por la primacía total de la cadencia porteña y española de los actores profesionales elegidos para este *film*. Nunca, en ningún momento de la película, escuchamos el habla de los habitantes de Conlara, sintómicamente “enmudecidos” desde la perspectiva que se elige narrar.

Por último, y volviendo a Martel, su cine nos muestra cómo esos microespacios son alcanzados por ciertas políticas “molares” históricas: por ejemplo, los mecanismos contemporáneos de opresión hacia las comunidades indígenas; los sistemas de construcción de otredad aún basados en los grandes relatos de “civilización o barbarie”, los procesos de homogeneización y violencia que todavía alcanzan a esos pequeños espacios. En este sentido, el cine de Martel busca revertir toda una tradición discursiva hegemónica que desde el siglo XIX opera en el campo cultural argentino. Si esta tradición discursiva centralizadora trabajaba desde la invención del *interior* como tropo fundacional de la cultura argentina, amalgamando una multiplicidad de comunidades en una única “localización topográfica”, Martel opera por una sinécdoque inversa: la sinécdoque de la pequeña parte que deteriora la idea del “todo”. Desde la observación meticulosa en un microespacio, desde la instauración de un *locus* comunitario, desde la indagación en los conflictos que atraviesan esos pequeños agrupamientos, es posible corroer la invención monolingüista del gran paisaje del “*interior otro*”, como tropo de la cultura argentina que instaura una violencia fundacional.

“Escucho voces”: *Nueva Argirópolis* y la radicalización de un cine oral

Retomaré ahora la idea de *cine oral*: es decir, observaré los mecanismos de funcionamiento de un cine que presenta un trabajo minucioso con el sonido a través de una preeminencia de la oralidad, las voces y los silencios, entendidos como “maneras de reconocer ausencias sonoras” (Nodal Cultura, 2016). En relación con esta preeminencia de la oralidad, Deborah Martin (2016b) afirma, en “Lucrecia Martel’s Nueva Argirópolis: Rivers, Rumours and Resistance”, que en *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010) hay un predominio total de conversaciones y susurros en lenguas indígenas y en español que se erigen por sobre la imagen visual, y de esta forma, desafían la preeminencia cinematográfica de lo visual y sus modalidades de representación:

Fragments of conversation in both Spanish and indigenous languages are combined on the soundtrack of Nueva Argirópolis with unintelligible whispers and murmurs, in this way also introducing textual folds, troubling any sense of univocality, and suffusing the soundtrack literally with rumours. Martel’s cinema has been described both as ‘aurally conceived’ and as an oral cinema, or a cinema of words. In it sound is always potentially more revolutionary, more open to interpretation than the more heavily coded and ontologically defined visual field [...] sound is used to continually suggest further layers to reality beyond the limits of the visual image, and thus to challenge the hegemony of the visual (Martin, 2016b, p. 460).

Ahora bien, frente a los procesos de construcción de otredad, frente a los mecanismos de silenciamiento y a las formas de reescritura contemporánea de los antiguos paradigmas fundacionales de civilización o barbarie, pienso que se diseña el corto de Martel (2010): *Nueva Argirópolis*. Hay en este *film* un trabajo minucioso sobre el uso de la oralidad y las voces que parecen revertir ese silenciamiento histórico que se observa en *La ciénaga* (Martel, 2001). En este sentido, *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010) se escribe como una respuesta extrema –a partir del uso radical de la voz– frente a esos campos semánticos de la violencia que atraviesan sus *films* de un extremo a otro. Si bien *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010) radicaliza esta propuesta, en todo su proyecto cinematográfico encontramos la idea de lo que llamo un *cine oral*, es decir, un cine con una indagación meticulosa sobre la oralidad y la voz. Como ya mencioné, Martel postula continuamente el diseño de una política de las voces que atraviesa todos sus *films*. La hipótesis con la que cierro este artículo es que esta *política de las voces* es la operación



que coloca definitivamente el cine de Martel dentro de este gesto de narrativas descentralizadoras contemporáneas⁷.

Martel ha expuesto ampliamente la indagación sobre diversos usos de la oralidad, la voz y los silencios –entendidos como “maneras de reconocer ausencias sonoras”– que atraviesan sus *films*. El trabajo con la oralidad es un tema recurrente en sus entrevistas: muchas veces asociado a la rememoración de cuentos orales que su abuela narra; otras veces, en relación a la cadencia oral de ciertas voces como la voz de la madre, a la deriva de las conversaciones, a la búsqueda de una “gramática del norte” o al trabajo con la estructura de ciertas narraciones orales de Salta. Así, en *Diálogos 2010. Ciclo de entrevistas culturales*, Martel (2011) afirma: “[...] creo que la poesía y el cine tienen el sonido del habla como una referencia fundamental. En lo que yo escribo, la lengua del salteño es fundamental” (p. 90). Más adelante, propone que los cineastas de su generación, niños durante la dictadura, sufrieron “la devaluación de la palabra” porque “todo lo que se decía ocultaba algo o todo lo que sucedía tenía que ser dicho de forma cifrada” (Martel, 2011, p. 90) Así, en otra ocasión amplía esta idea:

En *Mundo grúa*, por ejemplo, Pablo Trapero trabajó con cierto registro de habla que automáticamente coloca a los personajes en el marco al que pertenecen. Lo mismo con *Pizza, birra, faso*. O, por ejemplo, el barrio de Palermo en Rejtman. Siempre se trata de una geografía muy próxima en donde cada uno intenta construir un nuevo verosímil. La generación que comenzó a trabajar en narrativa audiovisual durante los 90 buscó algún lugar de verosimilitud peleándose con ese castellano neutro o muy porteño de los 80. Y entonces aparecieron otros registros. En ese punto advierto la pertenencia de *La ciénaga* al nuevo cine. Por más que trabaje con actores de distintos sitios, los textos están escritos con la gramática del norte. Tienen, claramente, esa impronta expresiva (Oubiña, 2007, p. 55).

Ahora bien, ¿cómo operan las voces y la oralidad en *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010)? ¿De qué formas este corto se opone a esa “devaluación de la palabra”? ¿Cómo lucha

⁷ Comencé a desarrollar las ideas iniciales de este apartado en mi capítulo “Islands, Rivers, and Continent in Nueva Argirópolis (Lucrecia Martel, 2010): Erosion and Fracture of a Homogenous Map of the National”, en el libro *World Cinema Series* de Bloomsbury (2021).

este *film* contra la idea de un “castellano neutro”? Y, por último, ¿qué nuevos registros aparecen aquí y qué implicancias tienen sus usos?

Como punto de partida, habría que mencionar que este corto formó parte de *25 miradas: 200 minutos* (2010), un proyecto del Ministerio de Cultura del año 2010 para conmemorar el bicentenario de la Revolución de Mayo. Podría leerse como cercano a la ciencia ficción, ya que presenta una ficción utópica en la que escenifica el levantamiento de comunidades indígenas próximas al río Paraná, que utilizan las redes sociales para generar una nueva distribución territorial. La película comienza cuando un grupo de indígenas –una mujer y cuatro hombres– son arrestados por policías al ser interceptados flotando sobre un camalote. En este primer momento, que abre *in medias res*, los motivos de la detención y el arresto son oscuros para el espectador. Luego, el *film* sugiere que la policía, siguiendo órdenes estatales, está a la búsqueda de quienes integran ese colectivo de lucha para reprimir su levantamiento. A partir de aquí, todo el *film* gira en torno a la posibilidad –construida a través de un trabajo minucioso con la circulación de voces como forma de lucha– de movilización, agrupación y levantamiento de las comunidades indígenas de los alrededores. Habría que destacar que *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010) fue filmada en localidades de las provincias de Corrientes, Chaco y Salta y que en ella intervienen actores de las comunidades Qom, y actores hablantes de las lenguas guaraní y toba. Además, es fundamental mencionar el diálogo que Martel establece con el texto sarmientino *Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata* (Sarmiento, 1916). En relación con la inscripción del corto en este debate, Deborah Martin (2016a) afirma en su libro *The Cinema of Lucrecia Martel*:

Through its inclusion in the 25 miradas project Nueva Argirópolis inhabits the commemorative discourses of the nation-state, yet it does so subversively, overturning the values with which the project of national foundation and its commemoration are associated. It does this primarily through a radical resignification of the text from which it draws its name [...] Martel’s Nueva Argirópolis meditates on and reimagines crucial terms of its Sarmientian precursor, especially the role of rivers and geography which were central to concepts of national foundation and progress in Sarmiento’s text and more broadly within nineteenth-century nation-building (p. 107).

Como argumenta Martin (2016a), *Nueva Argirópolis* se instauro como discurso que subvierte y resignifica ciertos conceptos hegemónicos asociados a una “fundación nacional” y como una película que busca apropiarse y reescribir los términos sarmientinos ligados a las ideas de conformación de un territorio nacional. En su texto, Sarmiento diseña la ciudad imaginaria Argirópolis (“ciudad de la plata”), que funcionaría como capital y centro de los estados confederados del Río de la Plata, neutralizando así los conflictos entre unitarios y federales. En esta utopía sarmientina, Argirópolis se levantaría en la isla Martín García, ubicada en “el punto céntrico del Río de la Plata” (Sarmiento, 1916, p. 127), espacio en el que confluyen todos los sueños enajenados de Sarmiento acerca de la navegabilidad de los ríos como motor civilizatorio: especialmente, por la cercanía del Río de la Plata con la confluencia del río Paraná y el río Uruguay. Como parte de esta ciudad imaginaria –visualizada por Sarmiento a imagen y semejanza de Washington, “capital de la Unión Americana y su distrito entregado al progreso” (Sarmiento, 1916, p. 128)–, propone que el Estado oriental del Uruguay y Paraguay se asimilen a los estados confederados, en tanto que la provincia de Buenos Aires y la Patagonia se desliguen definitivamente, para evitar cualquier cercanía con los indígenas: “Al Sud, lejos de estar en condición la actual Confederación Argentina de poder cambiar sus productos con nación alguna civilizada, sufre las devastaciones de los salvajes” (Sarmiento, 1916, p. 93).

Así, en este extraño tipo de confederación imaginaria con un poder absolutamente centralizado, la isla Martín García funcionaría como “centro administrativo y comercial” y como “aduana general” (Sarmiento, 1916, p. 129) y los estados fusionarían “[...] en un solo cuerpo, el espíritu de la época y las necesidades de las naciones modernas. La especie humana marcha a reunirse en grandes grupos, por razas, por lenguas, por civilizaciones idénticas y análogas” (Sarmiento, 1916, p. 130). De esta forma, Sarmiento propone evitar lo que él llama la propensión a la descomposición en pequeñas fracciones: “Las repúblicas sudamericanas han pasado todas más o menos por la propensión a descomponerse en pequeñas fracciones, solicitadas por una anárquica e irreflexiva aspiración a una independencia ruinosa, oscura, sin representación en la escala de las naciones” (Sarmiento, 1916, p. 131).

Ahora bien, ¿de qué formas el *film* subvierte y recicla el texto sarmientino? ¿Cómo interviene el uso de las voces en esta propuesta? Como afirma Deborah Martin (2016),

ya desde la apertura de *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010), observamos la subversión del tópico sarmientino de la navegabilidad de los ríos como elemento civilizatorio de las “regiones interiores”. El corto abre con un plano general del río surcado por una lancha conducida por dos personas, que arrastra un camalote por detrás. Dos policías y una niña observan de espaldas a la cámara el avanzar de estas personas que son interceptadas por la policía. Más adelante, sabremos que forman parte de un movimiento indígena de lucha que está nucleándose en torno a la navegabilidad de los ríos como posibilidad de llegar a ciertas “islas sin dueño” para fundar allí un nuevo territorio comunitario: la Nueva Argirópolis.

Tras este comienzo, la película nos coloca en el contexto de una comisaría, donde observamos a un policía de espaldas y a los hombres y la mujer arrestados sentados en bancos, como un fuera de campo borroso. La cámara recorta el cuerpo del policía: no vemos su rostro, solo escuchamos su voz y otra voz que sale de una radio: estas voces funcionan como una especie de “aparato estatal” de control que atraviesa todo el *film*. “Un femenino y cuatro masculinos sin documentación. Venían flotando en un camalote con botellas tipo de plástico”, afirma el policía y la voz desde la radio responde, sobre el rostro ahora sí en primer plano de uno de los hombres arrestados: “¿Cómo en un camalote? ¿Son restos humanos?”. “No, no”, especifica el policía, “está todo QSL⁸, son balsas tipo como un camalote” (Martel, 2010, 30s-47s).

Sin embargo, en el mismo momento en el que el policía asegura que “está todo QSL” (“todo comprendido” en jerga policial), por sobre la voz del oficial, la cámara se detiene en los rostros de los hombres y la mujer arrestados. Pero especialmente, se detiene en sus voces. Hablan entre ellos en su lengua indígena: en una lengua que, como espectadores, no conocemos ni comprendemos y de la cual tampoco recibimos ningún tipo de traducción. A partir de aquí, el *film* plantea un conflicto que lo atraviesa de un extremo a otro y que se relaciona con esta política de “no traducción”. Hay en *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010) una reflexión sobre las lenguas indígenas de las comunidades del norte argentino y los mecanismos de traducción (o no traducción) que se operan frente a nosotros. En este sentido, el *film* parece acercarse a algunas

⁸ QSL: “Comprendido” (jerga policial argentina), según Pivin (2011, s. p.).

conceptualizaciones de Walter Benjamin (2007) en “La tarea del traductor”, especialmente a dos aspectos. En primer lugar, el hecho de que “la traducción sirve para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí” (Benjamin, 2007, p. 80), y en directa relación con esta idea, la cuestión de que la traducción es ideológica.

La película escenifica las “íntimas relaciones” que guardan las lenguas indígenas con el español, que opera en el *film* como lengua histórica de dominación. En *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010), el español es la lengua que utilizan los policías como “aparato estatal de control” y la que se usa a nivel institucional. Habría que destacar que el español de este corto no es neutro, y que se aparta radicalmente del “habla porteña”, colocándonos a través de giros lingüísticos y de la entonación dentro de una “gramática del norte”. A través de esta “gramática”, Martel sitúa la discusión en el marco de un problema específico y totalmente contemporáneo: la violencia sistemática, ejercida de múltiples formas, contra diversas comunidades indígenas de las provincias del norte argentino⁹.

En el *film* se evidencian claramente las relaciones de poder de unas lenguas sobre otras. Sin embargo, a partir de esta escena en la que oímos a la mujer y a los hombres que hablan en su lengua, sin recibir traducción como espectadores, la película ingresa a una zona de lo intraducible. A partir de este mecanismo se genera una inversión de las perspectivas tradicionales de la traducción, que evidencia una voluntad de igualar las relaciones que la lengua indígena y el español guardan entre sí y de apuntar a la cuestión ideológica de la traducción. Esta “no traducción” de las lenguas indígenas nos coloca como espectadores en una posición *otra* en la que, definitivamente, tenemos que declarar nuestra ignorancia en el manejo de la lengua desconocida. Esto parece formar parte de un mecanismo político que desafía al espectador y a sus perspectivas otorgadas por los lugares hegemónicos de la tradición: espacios cómodos y seguros

⁹ Recordemos sin ir más lejos la desaparición de Santiago Maldonado, el 1 de agosto de 2017, en el marco de la represión por parte de Gendarmería Nacional a la comunidad mapuche Pu Lof de Cushamen, quien desde el año 2015 reclama sus tierras –900.000 hectáreas– al grupo Benetton. El 1 de agosto, la comunidad reclamaba específicamente la liberación del líder Facundo Jones Huala, detenido por la Gendarmería el 28 de junio de 2017, cuando se produjo el allanamiento, la represión y la desaparición de Santiago.

desde lo cuáles se observa, manteniendo siempre el poder sobre la *imagen otra* que se proyecta en la pantalla.

En este sentido, el *film* de Martel deslegitima y revierte la idea sarmientina de “civilización o barbarie”: toda la película gira en torno a ese conocimiento que no poseemos como espectadores —el de la lengua indígena de los personajes— que parece girar en torno a esta pregunta: ¿Quién posee el conocimiento? ¿Quién sabe, quién ignora? De hecho, tras esta escena, observamos en primer plano la pantalla de una computadora donde se proyectan las imágenes de una mujer activista de la agrupación indígena que circula un mensaje en *YouTube*. Por detrás, como indicios mínimos de ese territorio “supra-provincial”¹⁰ donde se está gestando el movimiento, podemos leer en pequeñas ventanas de búsqueda: “Crecida del río Paran” (*sic*) y “tormenta en el río parana” (*sic*). (Figura 2).

Ahora bien, ella pronuncia el mensaje en su lengua indígena y se sigue aquí la misma política de no traducción. En ese momento, la cámara se invierte y observamos a un policía junto a un joven (Figura 3). Están frente a la pantalla, como nosotros espectadores, y buscan la versión en español para desentrañar el mensaje de esta mujer: “No encuentro la versión en español”, afirma el joven, “pero son los mismos videos que están circulando” (Martel, 2010), continúa por sobre la voz de la mujer. Entonces, la cámara vuelve a invertirse hacia la pantalla y podemos escuchar la voz de la mujer con más fuerza y claridad: “Nueva Argirópolis”, afirma y luego continúa el mensaje que no comprendemos. Este plano-contraplano, que genera un movimiento especular de la cámara que va desde la voz de la mujer en la pantalla hacia los comentarios del policía y el “intérprete”, no solo escenifica el conflicto político, social y lingüístico que atestiguamos, sino que también reescribe un esquema conocido desde la colonia, el de la traducción e “interpretación” de la lengua indígena como forma fundacional de control.

Además, este movimiento especular de la cámara pone en evidencia los mecanismos cinematográficos de construcción de la escena, ya que parece reduplicar nuestro propio

¹⁰ Es decir, que exceden las fronteras de los territorios provinciales y proponen otros espacios colectivos que superan esos límites.

posicionamiento como espectadores frente a la pantalla. Funciona en este sentido como una operación metafílmica que Christian Metz (2015) ha llamado “interpelación” en su libro *Impersonal Enunciation. Or the Place of Film*. Este tipo de interpelación al espectador, que podría simplificarse en el lema “THIS is for You, this is cinema” (Metz, 2015, p. 14), opera como una especie de marca de enunciación cinematográfica que habla de sí misma, del cine y de la posición del espectador, sin perder nunca de vista que enunciación y espectador no son “roles” ni equivalen a deícticos específicos, sino que funcionan como partes del texto cinematográfico, configuraciones textuales u orientaciones en una topografía textual. Y en este sentido, esta “interpelación” nos coloca como espectadores desde la perspectiva de la mirada policial. Así, desde este mecanismo metafílmico, el *film* logra ampliar la denuncia e involucrarnos en este conflicto –como cómplices– a través de la mirada. Después de todo, este esquema en el que participamos en el corto, no hace otra cosa que reduplicar un esquema conocido por todos nosotros: la observación pasiva y cómplice que parece proponer la película, de noticias proyectadas en nuestras pantallas sobre las brutales represiones a comunidades indígenas de diversos territorios provinciales, absolutamente marginalizadas por un sistema estatal, que han tenido lugar en los últimos años¹¹.

Tras este movimiento especular de la cámara, el policía pregunta al joven “intérprete”: “¿Entendés lo que dice?”, y él responde que no (Martel, 2010). Entonces el plano se abre, abandona ese pequeño espacio en el que nos ha involucrado, y podemos ver que toda la escena está siendo vigilada por otro oficial desde la puerta de esta habitación, que inmediatamente ordena: “Mandá el video ese a la Secretaría de Chaco, de Formosa, de Salta” (Martel, 2010). Así, frente a este desconocimiento de la lengua por parte de los policías como representantes de un orden estatal y frente a la imposibilidad de obtener del intérprete esa información, la lengua “otra” funciona como factor de resistencia. De esta forma, la lengua de la comunidad bloquea los intentos estatales por reprimir la ocupación de las islas como posibilidad de conformación de nuevos mapas que rediseñen las distribuciones desiguales configuradas a nivel nacional desde el siglo XIX. En este sentido, la circulación de voces de la comunidad funciona en el *film* como

¹¹ Tanto en la sucesión de presidencias kirchneristas como en la presidencia de Mauricio Macri, han tenido lugar numerosas represiones a las comunidades indígenas por parte del gobierno, como continuación de una política de violencia histórica hacia los pueblos indígenas.

mecanismo revolucionario que podría desarticular definitivamente la idea de “Argentina” como cuerpo homogéneo y clausurar la idea ya precaria, pero vigente en numerosos discursos, de “nación” en el contexto de lucha de estas comunidades.

En la siguiente escena, vemos en un pequeño cuarto a un hombre y a una mujer: es un momento del corto que parece amalgamar todos los *leitmotiv* de la violencia que circulaban en diversos espacios provinciales en *La ciénaga* (Martel, 2001) y *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008). La escena está construida con opacidad: no solo por un sonido sórdido, que parece ser de un ventilador encendido detrás de ellos, sino también porque la habitación –¿una lavandería?– está atravesada por ropa que cuelga y que interviene con movimientos sus cuerpos. Además, la cámara se ubica allí dentro, en esa pequeña habitación cerrada, colocándonos como espectadores en el recorte de esa mirada.

Desde esta perspectiva interna, escuchamos la voz de alguien más que está en la habitación y habla: “Vos sos tonto o qué. Sos un indio, un vago. Sos un indio ignorante. ¿Qué habrá pasado?”, afirma la voz del hombre que ahora sí podemos ver frente a la cámara y continúa: “Todos los que hablamos en wichi, mocoví, pilagá, toba, guaraní¹², todos pobres. ¿Qué seremos, todos tontos, ignorantes?”. El otro hombre responde: “Vos sos un tonto. ¿Cómo vas a llegar si no sabés nadar?”. Y él continúa: “No nos gusta tener dientes. Que nos molestan los dientes. Por eso nos sacamos los dientes. ¿Qué habrá pasado?”. A partir de esta pregunta, el hombre continúa hablando en su lengua y dejamos de comprender la conversación (Martel, 2010). Así, se reescriben a través de esta voz ciertos lemas históricos de “civilización o barbarie” para visualizar su violencia operacional, pero también para corroerlos a través de las diferencias: es aquí, cuando aparecen los nombres de las comunidades por única vez en el corto. “Wichi, mocoví, pilagá, toba, guaraní” funcionan en este momento –junto al uso de la propia lengua– como una instancia deshomogeneizadora, que opera desde esas diferencias como elemento activo de lucha en la contemporaneidad. En esta lucha, la pregunta

¹² Comunidades indígenas del noreste argentino. En la provincia de Santa Fe, por ejemplo, diversas comunidades se han unido en el colectivo de lucha QOPIWINI, organización que agrupa a los pueblos Qom, Pilagá, Wichí y Nivaclé de la provincia de Formosa como forma de buscar su autonomía. Ver: <http://comunidadlaprimavera.blogspot.com>; Karl, I. (comp.). (2011). *Una mirada diferente de quiénes somos. Jóvenes Wichi opinan y proponen en la comunidad El Potrillo*. Ediciones Ciccus.



recurrente “¿Qué habrá pasado?” funciona como un mecanismo que interpela al espectador sobre esos *leitmotiv* –“indio, vago, ignorante, tonto, sin dientes”–, pero también sobre la afirmación rotunda: “Wichi, mocoví, pilagá, toba, guaraní, todos pobres” (Martel, 2010). En la siguiente escena, se reafirmará esta denuncia sobre los procesos históricos de violencia, marginalización y homogeneización de las comunidades indígenas, y también sobre nuestra indiferencia con respecto a estas comunidades. Otra vez en el contexto de la comisaría, y sobre la imagen de los hombres y la mujer arrestados, escuchamos la voz de un policía anónimo, que funciona como una “voz estatal” que reafirma su ignorancia histórica: “¿De dónde vienen? ¿Qué es lo que hacen? ¿Qué es lo que tienen?” (Martel, 2010).

La última parte del corto parece responder a estas preguntas a través de un trabajo minucioso con la circulación de voces como posibilidad de reformulación y resurgimiento de la idea de “comunidad” en oposición a la idea de “nación”. Creo que esta *política de las voces* es la operación final que coloca el cine de Martel dentro de este gesto de narrativas descentralizadoras contemporáneas. En una escena posterior, vemos a tres niñas que ingresan a un establecimiento oficial para traducir el mensaje que circula en *YouTube* de la mujer activista. Hay un trabajo detallado con la circulación de voces en esta escena: sobre el primer plano de las dos niñas “intérpretes”, escuchamos la voz de la mujer superpuesta a la voz de una de las niñas que susurra al oído de la otra la traducción (Figura 4). En este sentido, la modalidad de traducción y transmisión del mensaje –mediada, diferida, retransmitida–, sugiere que ambas niñas –tanto la que traduce como la que emite– tienen el poder de modificar o recortar el mensaje, colaborando quizás con el colectivo de lucha a través del ocultamiento o la tergiversación de la información. Nuevamente, el conocimiento de la lengua indígena por parte de las niñas, y la ignorancia por parte de los oficiales, opera como un vehículo de resistencia.

Como espectadores, el mensaje nos llega cuando la niña que lo recibe lo repite en español en voz alta: “Deberíamos estar extinguidos, después de todo el esfuerzo que ha hecho esta nación. Subamos a las balsas. Llevemos al trono a la noble igualdad” (Martel, 2010). En este momento, se corta el ciclo de traducción, ya que oímos directamente el susurro de la niña que traduce al oído: “Indígenas e indigentes. No tengan miedo de moverse. Somos invisibles” (Martel, 2010). La extensión de las frases

que recibimos sugiere que una gran parte del mensaje no ha sido traducida por las niñas. El final del corto nos muestra dos escenas: en la primera, escuchamos un rumor de voces y vemos –desde un plano panorámico del río y sus orillas– cómo se va ocupando este territorio por colectivos que surgen de distintas direcciones y se encaminan hacia el río (Figura 5). En la escena final, dos policías de la prefectura surcan el río en una lancha, observando hacia todas las direcciones. Uno de ellos, afirma en voz alta: “Escucho voces” y luego, tras hacer callar al otro policía, repite alarmado: “Escucho voces” (Martel, 2010).

Así, a través de la escenificación de esta circulación de voces de las comunidades, lo oral se postula en el *film* como una fuerza de lucha totalmente descentralizadora. En estas últimas escenas, circula el mensaje de la mujer en *YouTube*, como medio descentralizador donde se pueden generar nuevas formas de resistencia de las comunidades, pero también circulan las voces de las niñas intérpretes que seleccionan y traducen una pequeña parte del mensaje, dejando así instancias ocultas. Además, escuchamos ese rumor de voces que opera como fuerza de lucha anónima y comunitaria, que acompaña al momento en el que atestiguamos cuando estos nuevos agrupamientos se dirigen hacia el río. Se unen así al reclamo de la mujer: “Subamos a las balsas. Llevemos al trono a la noble igualdad” (Martel, 2010), apropiándose y resignificando, como ya ha propuesto Deborah Martin (2016b), en su propia lengua una frase del *Himno Nacional Argentino* (1813), que funciona ahora como parte de esta lucha comunitaria. Desde la frase imperativa que interpela a observar un orden de cosas inmodificable que acompaña la construcción de una “nación” –“Ved en trono a la noble igualdad”– el significado se desplaza hacia una frase que llama a la acción y a la modificación –social, territorial, política– de un orden de cosas insostenible: “Llevemos al trono a la noble igualdad” (Martel, 2010). Así, una frase del Himno Nacional Argentino, que históricamente ha acompañado el diseño del imaginario de “nación”, y que significativamente ha sobrevivido al último recorte, ordenado en el año 1900 por el gobierno de Julio Argentino Roca, opera en el *film* como llamado a la lucha y forma de resistencia¹³.

¹³ En 1813, el *Himno Nacional Argentino*, titulado en ese entonces *Única canción de las Provincias Unidas*, tenía nueve estrofas y su interpretación completa rondaba los veinte minutos. En 1893, a pedido de una



Por último, en la afirmación final de los policías, Martel parece reescribir la pesadilla sarmientina que ha atravesado toda la historia argentina hasta la contemporaneidad: “Escucho voces” funciona como esa construcción siniestra, fantasmática y paranoica de la amenaza de un “otro” –indio, cabecita negra, grasa, migrante y más–, que ha sido base de los grandes relatos nacionales desde la fundación. Pero también, “Escucho voces” funciona como la posibilidad latente de agrupación en colectivos de lucha que podrían resignificar toda idea de “territorio nacional”.

El discurso centralizador de Sarmiento subrayaba a través de la fundación imaginaria de la capital *Argirópolis*, la urgencia de una unión definitiva de los diversos estados “en un solo cuerpo”, para acoplarse como nación moderna a las grandes naciones civilizadas y se manifestaba contra el espíritu anárquico de “las repúblicas sudamericanas” y su “propensión a descomponerse en pequeñas fracciones, solicitadas por una anárquica e irreflexiva aspiración a una independencia ruinosa, oscura, sin representación en la escala de las naciones” (Sarmiento, 1917, p. 131). *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010) se instaura como discurso absolutamente descentralizador, que revierte esta utopía sarmienta a partir de conflictos de la contemporaneidad. Desde el código de la ciencia ficción, el corto imagina justamente un movimiento anárquico, basado en la circulación de voces anónimas y comunitarias como fuerza de lucha, que funcionan como una “pequeña fracción”: “Indígenas e indigentes. No tengan miedo de moverse. Somos invisibles” (Martel, 2010), opera como esa pequeña fracción sin representación alguna a nivel nacional, que podría destruir la construcción histórica y hegemónica del “todo”: la nación, la identidad nacional y regional, la conformación de un territorio centralizado como cuerpo homogéneo, el monolingüismo, entre otras cosas.

Y en este sentido, creo que *Nueva Argirópolis* funciona desde un movimiento descentralizador. Contra la idea de un territorio centralizado, el *film* se pronuncia a favor de nuevas reparticiones territoriales. Contra la idea de Argentina como cuerpo

asamblea de españoles residentes, el Poder Ejecutivo redujo el himno al coro y a su última estrofa por su contenido “antihispánico”. En 1900 se fijó la versión que actualmente conocemos, tras la intervención del gobierno de Roca con la motivación política de quitar las frases que no “eran compatibles con las relaciones internacionales de amistad, unión y concordia que une a la Nación Argentina con la Española” (Prieto, 2006, p. 31).

homogéneo, el corto se expresa a favor de la conformación de nuevos mapas que rediseñen las distribuciones políticas, económicas y sociales configuradas a nivel nacional y vigentes desde el siglo XIX. Contra los relatos monolingüistas históricos, la película se erige a favor del plurilingüismo, de la coexistencia y superposición de lenguas y de la observación de problemas lingüísticos. Contra un cine diseñado desde la ciudad de Buenos Aires como relato que homogeneiza los conflictos comunitarios de comunidades provinciales y supra-provinciales, asistimos aquí a un cine que posa su mirada en pequeños agrupamientos y que busca escenificar la circulación de voces comunitarias como posibilidad de lucha. E incluso, contra la idea de un cine como proyecto creador de grandes identidades, de un cine que podría unirse a esas conmemoraciones nacionales del Bicentenario en el 2010, Martel propone un cine de las divergencias que deslegitima toda posibilidad de conmemoración de los discursos fundacionales.

En “Territorios transitables”, Martel (2013) hace referencia al asesinato de Javier Chocobar, de la Comunidad Diaguita de los Chuschugasta, en El Chorro, provincia de Tucumán, el 12 de octubre de 2009. Cuenta cómo fue asesinado de un disparo durante un enfrentamiento con un hombre que tenía títulos sobre la tierra, que pertenecía históricamente a la comunidad. Explica también el despojo de tierras que ha sufrido la comunidad diaguita y se refiere a la Ley de reorganización del territorio¹⁴, que parecía habilitar la posibilidad de que las comunidades recuperaran sus tierras, pero que, finalmente, generó que los “dueños de campo” recrudescieran los intentos de sacar a las comunidades que llevan siglos viviendo allí. *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010), sin dejar de lado su especificidad de discurso cinematográfico, busca insertarse en este debate específico y actual:

¹⁴ Ley 26.160 sancionada el 1 de noviembre de 2016: “Declarase 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 inscrita en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas u organismo provincial competente o aquellas preexistentes”. Ver: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/120000-124999/122499/norma.htm>



Figura 2



Nota. Fotograma de *Nueva Argirópolis*, Martel, 2010, 1h1m.

Figura 3



Nota. Fotograma de *Nueva Argirópolis*, Martel, 2010, 1m5s.

Antes una persona podía reclamar el territorio que habitaba por permanencia. Ahora lo tiene que reclamar por pertenencia. Esto es un cambio sin precedentes. Las familias dispersas, dispersadas a palos durante siglos, se organizan en comunidades y tratan de construir un relato que les permita reclamar un territorio. Lo del relato es fundamental, porque tienen que probar que son tal o cual etnia, de la que poco escucharon hablar porque la educación pública en 200 años ha hecho un gran trabajo de borrado de estas historias. Hay personas, criollos, con títulos de sus propiedades, que contratan arqueólogos para que prueben que la gente que está en sus campos no son indígenas (Martel, 2013).

Figura 4



Nota. Fotograma de *Nueva Argirópolis*, Martel, 2010, 5m31s.



Figura 5



Nota. Redistribución colectiva del territorio: “Subamos a las balsas. Llevemos el trono a la noble igualdad” (Martel, *Nueva Argirópolis*, 2010, 6m47s).

Así, la necesidad de “mirar hasta pulverizarse los ojos” estos conflictos comunitarios, la urgencia de “hurgar en los microespacios” como mecanismo de una literatura o un cine que propone la posibilidad de insertar su discurso en estas luchas micropolíticas, funciona como algo más que una metáfora. “Escucho voces” funciona como el imperativo ético de un cine que trabaja con la escenificación de una pluralidad de voces como mecanismo reivindicatorio, pero también como cine que busca dialogar con estos debates específicos, localizados. *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010) establece un diálogo con los relatos de diversas comunidades que –hoy, aquí– reescriben sus historias como única posibilidad de recuperar sus tierras, frente a una legislación estatal de “reorganización del territorio”, que siempre ha operado en base a la construcción de los grandes relatos. Frente al gran trabajo hegemónico institucional de “borrado de historias” comunitarias, el cine de Martel parece pronunciar la urgencia de relatos descentralizadores, anárquicos, que corroan desde la idea de “pequeña fracción” los grandes relatos homogeneizadores.

Conclusiones

En su libro, *New Argentine Cinema*, Jens Andermann (2012) propone una tradición cinematográfica que llama “regionalismo rural en el cine argentino”. Así, traza una línea entre este “regionalismo rural” y un cine contemporáneo que podría leerse como consecuente: un “regionalismo rural resurgente”. Por ejemplo, Andermann (2012) incluye en el análisis de esta sección “Margins of Realism: Exploring the Contemporary Landscape”, películas mudas como *Nobleza Gaucha*, de Humberto Cairo (1915); cine naturalista como *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril (1952); cine militante de los setenta como *Juan Moreira*, de Leonardo Favio (1973) y cine reciente como el de Pablo Trapero, Lisandro Alonso, Mariano Donoso, Celina Murga o Lucrecia Martel. En este sentido, afirma:

This association between oral storytelling, rural or provincial space and a certain uncanny feeling or mystery manifesting itself in the landscape is a common thread in the films discussed in this section, together composing a kind of resurgent rural regionalism in Argentine cinema (Andermann, 2012, p. 82).

Sin embargo, propongo que el cine de Martel podría considerarse inaugural justamente porque parece tachar la posibilidad de reinsertarse en esta tradición de “regionalismo rural”. No creo que ya sea posible incluir la filmografía de Martel dentro de la idea de “regionalismo rural resurgente”: todo su cine parece erigirse contra esa posibilidad. En una entrevista, Martel afirma: “El folklore me ha parecido siempre una categoría inútil cuando no peligrosa. Lo que ahí se encuentra parece condenado a la repetición y la conservación malsana. Como si las expresiones de la humanidad para ser valiosas debieran tener antecedentes” (La Nación, 2016, s. p.). Y en este sentido entiendo las críticas de Martel al folklore —que podrían extenderse también al “regionalismo” y al cine—, justamente por esa condenación a la repetición y a la conservación.

Por el contrario, las películas de Martel postulan un cine de ruptura que se enuncia desde la cicatriz histórica de los noventa como culminación de una crisis total: desde ese lugar, ya no se puede adscribir a las antiguas categorías de la tradición. Como parte de ese quiebre, su cine propone la idea radical de “filmar desde Salta”, la búsqueda de las divergencias en oposición a las miradas identitarias, el diseño de nuevos ángulos que desbarajan los “enfoques históricos del cine nacional”, una ética de la sinceridad

en la que ya no se desea hablar por “otro”, una mirada reivindicatoria de lo microespacial en oposición a la idea hegemónica de grandes paisajes, un cine oral que escenifica la circulación de voces comunitarias. Finalmente, a partir de todos estos mecanismos, el cine de Martel genera nuevas reparticiones del espacio cultural argentino; introduce nuevas distribuciones frente al concepto centralista de “cine argentino” y genera una desconfiguración de aquello que tradicionalmente se había instaurado como “visible” o “invisible” dentro de la idea de “un cine o literatura argentina” en singular.

En “Territorios transitables”, Lucrecia Martel (2013) narra una crisis que experimentó cuando *La mujer sin cabeza* (2008) fue proyectada en un ciclo de retrospectivas en la Tate Gallery en Londres: “La inquietud respecto de su destino, la probabilidad de que finalmente se neutralice como un cuadro colgado” (Martel, 2013, p. 68). Ya en *La ciénaga* (2001), Martel estaba poniendo en escena esta crisis: en aquella imagen irónica del cuadro colgado sobre la pared, como paisaje intervenido por los mecanismos de construcción de la imagen y como manifiesto visible de la idea de extinción del “paisaje”. Todas las películas de Martel parecen instaurarse como lucha contra esa probabilidad de que su cine “finalmente se neutralice como un cuadro colgado” (Martel, 2013, p. 68).

Figura 6



La ciénaga, Martel, 2001, 2m10s.

Referencias

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Andermann, J. (2012). *New Argentine Cinema*. I. B. Tauris.
- Aristarain, A. (Director). (1992). *Un lugar en el mundo*. [Película]. Tesela Aristarain.
- Benjamin, W. (2007). La tarea del traductor. En *Conceptos de filosofía de la historia* (pp. 77-90). Terramar.
- Birri, F. (Director). (1960). *Tire dié* [Película]. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Birri, F. (Director). (1962). *Los inundados* [Película]. Productora América Nuestra.
- Busqued, C. (2009). *Bajo este sol tremendo*. Anagrama.
- Caetano, A. (Director). (2017). *El otro hermano* [Película]. Rizoma.
- Cairo, H. (Director). (1915). *Nobleza gaucha* [Película]. Cairo Films.
- Capelli, M. y Diz, J. (2011). Lucrecia Martel: entrevista con la directora salteña. Alquimia silvestre. *Los inrockuptibles*, 215. <http://www.losinrocks.com/wp-content/uploads/2011/01/martel-125.pdf>
- Castro Cobos, M. y Sarmiento Hinojosa, J. [José Sarmiento Hinojosa] (6 de septiembre de 2010). *Entrevista: Lucrecia Martel (1)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QFITzNaygKE>
- Chukhrai, G. (Director). (1959). *La balada del soldado* [Película]. Ministerstvo Kinematografii.
- Cohn, M. y Duprat, G. (Directores). (2016). *El ciudadano ilustre* [Película]. Aleph Media, Televisión Abierta, A Contracorriente Films, Magma Cine.
- D'Alessandro, N. (2022). Una extinción en la idea de paisaje en la cinematografía de Lucrecia Martel. *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, 26, 8-36.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- Demaría, L. (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Beatriz Viterbo.
- Greca, A. (1917). *El último malón* [Película]. Greca Films.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.
- La Nación. (19 de septiembre de 2016). *El folklore me ha parecido siempre una categoría inútil*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/lucrecia-martel-el-folklore-me-ha-parecido-siempre-una-categoria-inutil-nid1939360/>
- Martel, L. (2013). *Territorios transitables*. En F. Ingrassia (Comp.), *Estéticas de la dispersión* (pp. 67-76). Beatriz Viterbo.
- Martel, L. (Directora). (1995). *Rey muerto* [Película]. Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales.
- Martel, L. (Directora). (2001). *La ciénaga* [Película]. Home Vision Entertainment, .
- Martel, L. (Directora). (2004). *La niña santa* [Película]. El Deseo.
- Martel, L. (Directora). (2008). *La mujer sin cabeza* [Película]. Strand Releasing Home Video.

- Martel, L. (Directora). (2010). *Nueva Argirópolis* [Película]. Productora María Onis.
- Martin, D. (2016a). *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester University Press.
- Martin, D. (2016b). Lucrecia Martel's Nueva Argirópolis: Rivers, Rumours and Resistance. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 25(3), 449-465.
- Martínez, J. (s. f.). Lucrecia Martel: entrevista. *Esto no es una revista*, 07. <http://www.estonoesunarevista.com.ar/martel.html>
- Metz, C. (2015). *Impersonal Enunciation. The Place of Film*. Columbia University Press.
- Nodal Cultura. Noticias de América Latina y el Caribe. (22 de julio de 2016). *Lucrecia Martel: «El mal de la Argentina es la búsqueda frenética, patriótica, de la identidad»*. <http://www.nodalcultura.am/2016/07/lucrecia-martel-el-mal-de-la-argentina-es-la-busqueda-frenetica-patriotica-de-la-identidad/>
- Oubiña, D. (2007). Estudio crítico sobre *La ciénaga*. Entrevista a Lucrecia Martel. Picnic Editorial.
- Oumano, E. (2011). *Cinema Today. A Conversation with Thirty-nine Filmmakers from around the World*. Rutgers University Press.
- Patocco, P. (2011). El cine es una forma de participación política. En P. Patocco (Comp.), *Diálogos 2010. Ciclo de entrevistas culturales* (pp. 87-98). Artenautas.
- Pivín, J. (10 de septiembre de 2011). *Diccionario o glosario de la Jerga Policial argentina, que incluye términos usados por delincuentes y habla popular argentina*. <http://pagina1-josepivin.blogspot.com/2011/09/diccionario-o-glosario-de-la-jerga.html>
- Pizarnik, A. (2004). *Poesía completa*. Lumen.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus.
- Salas, H. y Schwarzbock, S. (2001). El verano de nuestro descontento. Género y violencia en *La ciénaga*. *El amante*, 108, 10-12.
- Sarmiento, D. F. (1916). *Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata*. La Cultura Argentina.
- Sorín, C. (Director). (2004). *El perro* [Película]. OK Films S. A., Guacamole Films, Wanda Visión.
- Trapero, P. (Director). (2004). *Familia rodante* [Película]. Matanza Cine, Lumina Films, Paradis Films, Axiom Films, Pandora, Pol-Ka Producciones.
- Varas, P. y Dash, R. C. (2007). (Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y *La ciénaga*. En V. Rangil (Ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* (pp. 191-207). Editorial Biblos.
- Williams, R. (2002). *El campo y la ciudad*. Paidós.