

//Dossier// **María Amelia Arancet Ruda (coord.)**
En torno del agua en las literaturas de la Argentina

Desierto y río: utopías ambientales del siglo XXI en la literatura y el cine argentinos

María Verónica Gutiérrez¹

Recepción: 7 de febrero de 2023 // Aprobación: 6 de junio de 2023

Resumen

A partir de la idea de “desierto” (Deleuze y Guattari), de la que proviene el concepto “utopía ambiental”, propongo analizar la novela *Las aventuras de la China Iron* (2016) de Gabriela Cabezón Cámara y el cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010) de Lucrecia Martel. Ambas ficciones presentan espacios (el desierto, ríos e islas) que no son ya los mensurables y susceptibles de volverse productivos sobre los que se erigió el proyecto del estado argentino, sino espacios que fluctúan con los cuerpos nómades que los habitan, cuerpos en los que caen las divisiones entre lo masculino y lo femenino, lo humano y lo animal, lo animal y lo vegetal. Tanto la novela como *Nueva Argirópolis* se leen en contrapunto con textos/ideas sarmientinos y permiten repensar fundaciones (de la literatura, la nación, el archivo) e imaginar otras organizaciones de la vida y del habitar juntos.

Palabras Clave

nómadas - desierto - río - literatura argentina - cine argentino

Abstract

Based on the idea of "desert" (Deleuze y Guattari), where the concept "environmental utopia" comes from, I propose to analyze the novel *Las aventuras de la China Iron* (2016), by Gabriela Cabezón Cámara, and the short film *Nueva Argirópolis* (2010), by Lucrecia Martel. Both fictions present spaces (the desert, rivers and islands) that are no longer the measurable and productive on which the Argentine state's project was built, but rather spaces that fluctuate with the nomadic bodies that inhabit them, bodies in which the divisions between the masculine and the feminine, the human and the animal, the animal and the vegetable fall. Both the novel and *Nueva Argirópolis* are read in counterpoint with Sarmiento texts/ideas and allow us to rethink foundations (of literature, the nation, the archive) and to imagine other organizations of life and living together.

Keywords

nomads - desert - river - Argentine literature - Argentine cinema

¹ Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. JTP regular de la materia “Literatura Hispanoamericana” de la Carrera de Letras, Facultad de Humanidades, UNSa. E-mail: vero.gutierrez29@gmail.com

Cuando se anda en el desierto
se come uno hasta las colas;
lo han cruzao mujeres solas
llegando al fin con salú
(*El gaucho Martín Fierro*, Canto XIII)

El desierto y los nómadas

La novela de Cabezón Cámara avanza donde el poema *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández se detiene y erige un relato que no deja de minar sentidos instaurados y de producir desterritorializaciones. La China esposa de Fierro, libre ya porque llevaron a su marido a la frontera, atraviesa la geografía de la pampa en una carreta junto a la escocesa Elizabeth (Liz), la perrita Estreya y Rosario, un gaucho que se les hizo amigo. Atravesar la pampa en esa comunidad de cuatro va constituyéndose en el texto como una transformación en la que los cuerpos, las identidades, las propias historias y el espacio de la llanura se reescriben al ritmo del ajetreo de la carreta. La novela es, podríamos pensar, el relato de un devenir (Deleuze y Guattari), que se inicia cuando la China deja el rancho y se arroja al espacio interminable de la pampa y luego a las islas del Paraná, donde convive con los indios. La llanura argentina, esa geografía abierta y refractaria a la organización estatal durante el siglo XIX y a cualquier organización civil, es el territorio por excelencia de los nómadas, cuerpos en fuga que se resisten a la aparición de un poder central. Habitar la pampa es, parece decirnos Gabriela Cabezón Cámara, mutar los contornos del propio cuerpo, del territorio de la tradición literaria, de la nación. Trabaja en *Las aventuras de la China Iron* con la potencialidad de ese espacio que el imaginario argentino construyó como vacío². Incluso, aquello que la Generación del 37 vio como peligro, Cabezón Cámara lo vislumbra como potencia. “Sólo aquí una carreta puede tener la perspectiva de un pájaro”, dice Elizabeth; la llanura posibilita ese devenir.

y yo me enteré de lo que era una perspectiva [...] Desde la altura el mundo se veía distinto como distinto se veía desde el suelo y desde atrás de una rueda de carreta en movimiento y desde lo alto de las más altas ramas de un ombú. Probé todas las perspectivas en esos días de descubrimiento: caminé en cuatro patas mirando lo que miraba Estreya, el pasto, las alimañas que se arrastraban por la superficie de la tierra,

² Sarmiento sostiene en su tesis por todos conocida la idea del vacío: “el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias” (Sarmiento, 2010: 72).

las ubres de las vacas, las manos de Liz, su cara, los platos con comida y toda cosa que se moviera. Apoyé mi cabeza en la cabeza de los bueyes y me puse las manos a los costados de los ojos y vi lo que ellos, sólo lo que quedaba justo adelante, la rastrillada y el horizonte incierto de su esfuerzo. También me paré en mis propias manos: primero aparecían los pies y las rodillas y las ruedas y las patas y después lo que venía arriba (Cabezón Cámara, 2017: 32).

Si el desierto aparecía en la imaginación territorial de los letrados argentinos del siglo XIX como un mal (Rodríguez, 2010, p. 319), como espacio improductivo que solamente podía engendrar barbarie en la medida que no estaba dividido, organizado, cuantificado³, en la novela de Cabezón Cámara el desierto se constituye como un espacio donde son posibles los actos disidentes, las transmutaciones y las desobediencias. Solamente allí, donde todo es liso e infinito, los cuerpos pueden devenir otra cosa y la vida puede mostrarse.

Recordemos que en el poema de José Hernández nada se dice de la China esposa de Fierro. En la novela de Cabezón Cámara, en cambio, esa figura apenas mencionada en el poema adquiere un nombre. Elizabeth la bautiza “China Josephine Star Iron”. Y ese nombre es el inicio de una transformación. Pero al contrario de lo que podría pensarse, el nombre no funciona aquí como coagulación de una identidad que comienza a fijarse, sino como todo lo contrario: es el inicio de un devenir otra (entre china de la pampa y lady)⁴, otro (la China se viste con las bombachas y las camisas del marido de Liz, además de cortarse la trenza; “good boy”, le dice Liz); devenir animal, vegetal.

La China no sólo encuentra un nombre, sino que es ella quien narra este relato de transmutar y es quien lo escribe. Viaje, devenir otra/ otro/ animal/ mineral, y escritura se enlazan así en esta novela⁵. A bordo de la carreta, la China aprende el mundo. Ahí hay tazas de porcelana, vestidos, un ropero, sábanas con olor a lavanda, whisky, lámparas de alcohol y biblioteca.

³ El desierto es siempre “un afuera”, imprecisamente señalado por una frontera también imprecisa. Dice Fermín Rodríguez: “Jurídica, política y geográfica indecisa, la frontera nombra una franja de vida precaria y mal agarrada al suelo que, durante cincuenta años, impidió, en sus avances y retrocesos, cualquier definición estable del territorio nacional. Mal delimitada [...] por quebradizas líneas de fortines insuficientes para contener la presión del desierto, la frontera es el espacio donde el límite entre el adentro y el afuera de la nación se deshace y rehace permanentemente (Rodríguez, 2010: 312).

⁴ De algún modo, es el reverso de “Historia del guerrero y de la cautiva” de Borges.

⁵ Dice Deleuze: “La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir, escribiendo, se deviene-mujer, de deviene-animal o vegetal, de deviene-molécula hasta devenir-imperceptible” (*Crítica y clínica*, 2016: 11). “Escribir es un devenir, escribir está atravesado por extraños devenires que no son devenires-escritor, sino devenires-ratón, devenires-insecto, devenires-lobo, etc.” (Deleuze y Guattari, 2004: 246).

Hasta entonces no había pensado en eso, mi mapamundi eran apenas la llanura y algunas ideas difusas: Tierra Adentro, Buenos Aires, un abismo lleno de agua y Europa, con su punta española y sus islas británicas, ese más allá desde donde llegaban armas y señores. Se me hizo la pelota y el relato de Liz, a medias en castellano, a medias en inglés, me la empezó a poblar de vacas sagradas, saris suaves, curry picante de la India, África y sus negros pintados de colores [...] los pantanos de arroz de toda China, sus pagodas de techos enrulados, los sombreritos de paja como platos de punta al cielo. Algo de todo eso entendí aquellos días de la travesía, mucho lo entendí después, durante todo este tiempo que pasamos juntas (Cabezón Cámara, 2017: 26).

Un caso concreto es el relato de las relaciones sexuales a bordo de la carreta entre la escocesa y la China, también está atravesado por la mutación:

como un ternero me chupó las tetas Liz y me las mordió como una perra y las volvió a lamer como ha de lamer un corderito [...] y me terminó de sacar el pantalón mientras me decía my Josephine y good boy (Cabezón Cámara, 2017: 95).

El territorio por el que se desplazan la China y Elizabeth no es, sin embargo, un espacio vacío, sino que es, por el contrario, un espacio atiborrado. Ahí están las taperas de los gauchos, las pulperías, los indios, las carretas que lo surcan, los nómadas, la vida que pulula y que lo puebla. Es el polvo, la materia orgánica, la carne putrefacta de las vacas ahogadas durante una tormenta. En el desierto se confunden y se mezclan los reinos; en él, la vida fluye. Durante días no puede encontrarse “ni una vaca, ni un indio, ni un cristiano ni un caballo” (Cabezón Cámara, 2017: 34), pero está el mundo de los yuyos:

alguna que otra mulita, los caranchos, de cuando una liebre encandilada por nuestros fogones nocturnos [...] la tierra perlada de osamentas cuando el viento o el agua. El polvo era piadoso, tapaba todo y también los esqueletos que había en el camino; poco a poco los cubría y terminaban siendo tímidos relieves, túmulos imperceptibles, poco más que hormigueros grandes, bulliendo también de vida, la de los gusanos que le nacen a la carne muerta (Cabezón Cámara, 2017: 34 y 35).

La novela de Cabezón Cámara descubre un enjambre de vida allí donde en principio pareciera no haber nada. Es la vida que borbotea y se organiza a veces como pájaro, como lluvia, otras como los diminutos organismos que se alimentan de los cuerpos muertos de los animales. La escritura se detiene en la materia de las cosas -en el barro, la humedad de los

cuerpos, el olor, las texturas- y propone una ontología otra en la que no hay ya jerarquías de lo viviente ni clasificaciones.

En la novela se revierte el signo del poder que Sarmiento le otorgaba al desierto: el de engendrar barbarie. El desierto aquí engendra infinitas formas de vida, se vuelve creador/poético. Implica –como la escritura, podríamos decir- un modo de creación que desarticula el orden y fragua múltiples formas de lo viviente.

Sabemos que Sarmiento escribe sobre la pampa sin haberla visto todavía. Su escritura es una construcción literaria hecha a partir de lecturas, de lo que escribieron los viajeros europeos sobre esa geografía. La suya es una escritura que no se detiene en la particularidad de las cosas (Gamerro, 2015: 21). En *Las aventuras de la China Iron* se mira el desierto, pero al ras del suelo; la mirada está pegada al barro, más allá o más acá de la humana, una mirada que está a la altura de la tierra⁶. Podríamos pensar, entonces, que el desierto en la novela de Cabezón Cámara se convierte en un espacio intenso más que extenso (como lo era para Sarmiento). Deleuze y Guattari dirán que el desierto es un espacio “ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras” (Deleuze y Guattari, 2004: 487).

El viaje de la China Josefina y de Liz resulta iniciático. Según Deleuze y Guattari:

“Todos los viajes llamados iniciáticos implican esos umbrales y esas puertas en las que el propio devenir deviene, y en los que se cambia de devenir, según las ‘horas’ del mundo, los círculos de un infierno o las etapas de un viaje que hacen variar las escalas, las formas y los gritos. De los aullidos animales hasta los vagidos de los elementos y de las partículas” (Deleuze y Guattari, 2004: 254). Recorrer el desierto con la China Iron es entrar en el universo de micro-percepciones del aire, de la tierra, de la luz (Deleuze y Guattari, 2004: 252).

Imaginar otro desierto es, además, imaginar el suelo de otra comunidad posible. Esos flujos de vida en la extensión de la llanura que la China describe eran imperceptibles, o peligrosos cuando se hacían visibles, para la imaginación que fundó la Argentina. Las poblaciones que ocupaban el desierto constituían, para esa imaginación, fuerzas sin cauce, cuerpos a los que era necesario volver productivos. “Excesos de vida”⁷ incompatibles con la

⁶ Es interesante mencionar que Deleuze y Guattari sostienen, justamente, del arte “nómada” que en él prima una “visión próxima” y lo háptico, opuestos a la visión más alejada o distante (Deleuze y Guattari, 2004: 499).

⁷ La frase es de Sarmiento y aparece en el capítulo IV del *Facundo*: “Pero la revolución le era útil en este sentido: que iba a dar objeto y ocupación a ese **exceso de vida** que hemos indicado” (Sarmiento, 2020: 127) (el subrayado es de mi autoría). Fermín Rodríguez retoma la frase en *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (2010) para desentrañar los sentidos biopolíticos que se condensan en ella.

civilización (Rodríguez, 2010: 258 y ss.). En el desierto es imposible, sostenía la imaginación territorial de la nación, cualquier tipo de organización civil, antes bien, lo único que podía tomar forma allí eran las asociaciones como las pulperías, donde los habitantes de la pampa no se formaban como ciudadanos, sino que se entrenaban en la destreza con el caballo y el cuchillo. Constituían un obstáculo y por eso había que encauzar los cuerpos, disciplinarlos. Cuerpos que trabajaran la tierra y la volvieran productiva. Cuerpos organizados y sujetos al orden: una territorialización funcional de los cuerpos y del espacio para obtener mercancías (Rodríguez, 2010: 246 y ss.). ¿Hay, acaso, fuerzas más desterritorializantes que las de los pueblos nómadas de la llanura, los indios, esa marea que perforaba límites y arremetía contra la organización del Estado en el siglo XIX argentino? ¿Qué cuerpos pueden mostrar sus potencialidades sino esos cuerpos en fuga, movientes de la China y Elizabeth, de Rosa y Estreya?

Viajar hacia el agua

El desierto posee una fuerza que es siempre desterritorializante. Esa es la fuerza que aparece en la novela de Cabezón Cámara. El desierto es un territorio moviente, un territorio que se desplaza junto con los nómadas que van sobre, en y con él.

Volvamos a Deleuze y Guattari y al concepto de desierto: “el desierto es la tierra sin presuposición, que solo se supone a sí misma y nada más” (Lapoujade, 2026: 293). En rigor, son solamente los nómadas quienes pueden poblar el desierto sin volverlo territorio, es decir tierra parcelada, dividida, organizada y distribuida⁸. El nomadismo es, a fin de cuentas, un modo de espacialización, una cierta forma de relacionarse con el espacio (Deleuze y Guattari, 2004: 490).

Lo que articulan la China, Liz, Rosa y la perra Estreya en el desierto, en medio de la pampa, es una comunidad que no se funda sobre lo propio (origen, sangre, filiación, pertenencia). Se trata de una comunidad otra, asentada en una alianza, que se mueve oleante por la superficie que recorre. No es tampoco una comunidad fundada desde una unidad lingüística. “Éramos un coro de lenguas distintas, iguales y diferentes [...] diálogo de loros era el nuestro, repetíamos lo que decía la otra hasta que de las palabras no quedaba más que el ruido” (Cabezón Cámara, 2017: 18). El lenguaje humano parece disolverse en un magma que lo fusiona, lo mezcla, lo interrumpe por lenguajes no humanos, animales, vegetales,

⁸ Este vínculo deleuziano entre los nómadas y el desierto es retomado por Fermín Rodríguez para abordar la literatura del desierto argentino. En el ya citado *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Rodríguez recorre las fuerzas nómadas (gauchos desertores y prófugos de la ley, indios, cautivas) que “baten la pampa” en el siglo XIX.

minerales. Esta comunidad y las alianzas que la constituyen parecen desobedecer la separación entre lo humano y lo animal, el lenguaje humano y el ruido, creando así una ontología de lo viviente.

Si el derrotero por el desierto es la primera puerta en la novela hacia un devenir otra, una segunda puerta o abertura aparece cuando la China y Josefina parten hacia las comunidades indias, a las tolderías. Entre los indios, sus cuerpos se vuelven peces, tigres, sapos que copulan en el “barro que parecía principio del mundo y como habrá sido en el principio nos amamos todos sin pudores” (Cabezón Cámara, 2017: 154). En las tolderías encuentran a las cautivas que le hablan a Liz de la libertad, a algunos científicos alemanes y a gauchos desertores. Uno de esos gauchos es Fierro, pero aparece de trenzas y vestido rosado, seguido de los hijitos de la China. Fierro asume que ha descubierto el placer de acostarse con los otros hombres y le pide perdón a la China por lo que le ha hecho sufrir. Ya no es un gaucho malo, sino un/una padre/madre amorosa que cuida de los hijos de ambos.

Todos juntos, ante la amenaza del avance de la frontera que organiza el Ejército Argentino, migran hacia las islas del Paraná. Viven en casas flotantes, que suben cuando el río sube y bajan cuando el río baja. Migran. Se mueven como los camalotes. “Sabemos irnos como si nos tragara la nada” (Cabezón Cámara, 2017: 185). Todo es movimiento. No hay nada fijo. En el río pueden, incluso, volverse invisibles. “En mi nación las mujeres tenemos el mismo poder que los hombres. No nos importa el voto porque todos votamos y porque podemos tener tanto jefes como jefas o almas dobles mandando [...] Yo misma, que puedo ser mujer y puedo ser varón...” (2017: 181). La economía de los cuerpos es otra, no se trata de hacerlos productivos, sino de producir sólo lo que esos cuerpos necesitan. La lógica de la comunidad aquí es diferente y desmantela umbrales biopolíticos: “Ahora, el sonido del agua, la resaca de la marea son nuestra música y nos cuidan: están vivos nuestros ríos y los arroyos son animales, saben que van a vivir con nosotros, que matamos sólo lo que comemos” (Cabezón Cámara, 2017: 172).

Lo que la comunidad nómada de la China, Fierro, Liz y los indios propone es, podríamos pensar, una vida más allá de los individuos. Todos se mueven como un gran y único cuerpo que, a la vez, es múltiple y mutante. Deleuze y Guattari indagan en la potencia de las alianzas que van más allá de las organizaciones molares como la familia, la conyugalidad, etc. Se trata de alianzas que llevan a un devenir irresistible⁹, habilitando afectos impersonales y sexualidades no humanas (Deleuze y Guattari, 2002: 240). De nuevo, esas

⁹ El devenir nunca es del orden de la filiación, sino de las alianzas.

alianzas no tienen que ver ya con filiaciones, con la herencia, sino con contagios ajenos al poblamiento por reproducción (productividad) sexual.

La novela imagina otra lógica; Gabriela Cabezón Cámara conduce a vislumbrar otros territorios, otras articulaciones, otras alianzas posibles, experimentar aquello que la historia argentina y la organización del Estado nacional conjuró porque engendraba lo múltiple y lo multiforme, porque suponía la ausencia de fronteras y cuerpos no sometidos a la productividad. La escritura es el pasaje, la novela es ese umbral que nos asoma a una comunidad diferente.

Hay que vernos, hay que ver nuestro barquito a vapor, nuestros wampos de vacas, nuestros wampos de rukas, nuestros wampos de caballos, nuestros wampos de almácigos, todos ladeados de canoas y kayaks, nuestra nación migrando lentamente por el Paraná y sus ysyry: un pueblo entero avanzando en silencio sobre los ríos limpios, sobre los ríos que respiran la paz de sus subidas y bajadas [...] Hay que vernos, sí, a los Iñichiñ, a los Ñande migrando silenciosamente, remando con amor porque sólo con amor metemos nuestros remos en el cuerpo del Paraná para empujarnos (Cabezón Cámara 2017: 184).

Moverse en el agua, sobre el agua, con el agua

Tanto en *Las aventuras de la China Iron* como en *La Nueva Argirópolis* de Lucrecia Martel podemos leer un componente utópico¹⁰ en el sentido de que ambas producciones proyectan comunidades que escapan y resisten a la forma hegemónica de organización y gobierno de los cuerpos, y esa resistencia se fragua indisoluble a la confección de un espacio fluctuante (desierto/río) que habilita otras maneras de pensar, de vivir, de amar, de organizarse, de vincularse con la naturaleza. Estas ficciones proponen espacios naturales que no son ya los territorios -mensurables y susceptibles de volverse productivos- sobre los que se erigió el proyecto del Estado argentino, sino espacios que fluctúan con los cuerpos nómadas que los habitan, cuerpos en los que caen las divisiones entre lo masculino y lo femenino, lo humano y lo animal, lo animal y lo vegetal. Los espacios (el desierto, las islas del Paraná, el río) y los cuerpos nómadas de estas ficciones permiten repensar fundaciones (de la literatura, de las naciones, del archivo) e imaginar una nueva utopía, una nueva organización de la vida.

¹⁰ Este vínculo entre la novela de Cabezón Cámara y la utopía como género ha sido trabajada por Gisela Heffes, quien expresa: “La utopía como protesta, rebelión y reformulación, como proyecto y resistencia. La utopía de *Las aventuras de la China Iron* es una utopía plausible, en la medida en que nos abra los sentidos no tanto a una racionalidad lineal, sino a una fenomenología perceptual, en virtud de la cual podamos configurar nuevas maneras de ser y estar.” (Heffes: 2022: 1).

Al igual que en la novela de Cabezón Cámara, en el cortometraje de Martel hay un contrapunto con textos en los que se articularon sentidos fundantes de la nación. En este caso, el texto sobre el que vuelve el cortometraje, para reescribirlo, discutirlo, revertirlo es *Argirópolis* de Sarmiento, texto publicado en 1850. *Nueva Argirópolis*, que respondió a una convocatoria que hiciera la Secretaría de Cultura de la Nación en 2010 en el marco de los festejos por el Bicentenario, “pone en escena un mosaico de voces e imágenes que dialogan, de manera explícita y en tiempo presente, con el proyecto liberal decimonónico de Domingo Faustino Sarmiento” (Portela, 2021).

Un grupo de indígenas, que planea organizar una nueva sociedad en las islas sin dueño del delta del Paraná o del Río de la Plata, es detenido por la Prefectura. Venían navegando en pequeñas embarcaciones, en balsas hechas con botellas de plástico y camalotes, desde el río Bermejo, al norte de la Argentina. No tienen documentos y, además -esto lo dice una suerte de líder indígena que organiza ese desplazamiento a través de un video que circula por internet- son invisibles. Podemos pensar que la no visibilidad tiene que ver, por un lado, con la exclusión, el exterminio y el abandono a los que el Estado argentino, desde sus orígenes, sometió a los pueblos originarios. La mitología de la identidad nacional, sabemos, expulsa al indio. Pero, por otra parte, esa no visibilidad puede leerse como el resultado de una resistencia, una invisibilidad que se deriva de un modo otro de desplazarse sobre el territorio y de organizarse sobre esa superficie. Los cuerpos se hacen uno con el agua que los lleva. Dice la China Iron hacia el final de la novela:

Hay que vernos, pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca. Así viajamos (Cabezón Cámara, 2017: 185).

Como sucede con la China, Elizabeth y Fierro en las islas del Paraná, en *Nueva Argirópolis* los cuerpos indígenas intentan fundar una sociedad diferente sobre islas que no son propiedad de nadie. Según Guillermo Portela, esa “trashumancia” es lo que desconcierta e incomoda con su sola fisonomía. ¿De dónde vienen? ¿Por qué se mueven sobre el río? ¿qué lengua hablan? Los indígenas de *Nueva Argirópolis* se mueven por la superficie del río borrando las líneas trazadas, reescribiendo lo fijado, instaurando nuevas direcciones.

Son los cuerpos ininteligibles para la organización del Estado. Para los prefectos la lengua que hablan la mujer y los cuatro hombres indígenas detenidos es inentendible. Llaman,

entonces, a niñas bilingües para que traduzcan lo que dice la mujer del video. Pero las niñas no traducen todo, recurren a la escansión. Es decir, accedemos solamente a palabras sueltas, susurros, partes de discurso indígena. De alguna manera, hay una trama que se reconstruye de a retazos, por partes, porque se escapa, porque la estrategia es, como la de los personajes, la del nomadismo.

Es interesante pensar ese escamoteo en relación con las estrategias narrativas de Martel. En este cortometraje y otras realizaciones audiovisuales de la directora, el argumento no coincide plenamente con el foco de los planos: siempre hay algo -un sonido- que se escapa del plano y viene de otra parte, de un afuera, de un margen, pero que es indispensable para lo que se está contando. Ejemplos de este afuera son los sonidos que se superponen o que tienen permanencia entre cuadros, aun cuando el espacio haya cambiado. Escuchamos por momentos voces indígenas cuando los que aparecen son los prefectos que están investigando de dónde viene esa gente que tienen detenida. Esta complejidad de la narrativa audiovisual de Martel tiende a desbaratar linealidades. Las voces indígenas, en efecto, vienen de otro lado y van construyendo un mundo sonoro muy particular. Los criollos no pueden entenderlas; ellas no han tenido un lugar en el relato hegemónico, en la trama argumental de la nación. Así, es posible abrir el espacio y poblarlo con aquello que proviene de afuera dado que la historia no pasa plenamente por el plano. Un desplazamiento de cuerpos, voces, sonidos que va penetrando el espacio, como hacen los indígenas que se desplazan en los camalotes de botellas de plástico desde el río Bermejo hasta el delta del Paraná.

¿Por qué les interesa a Giles Deleuze y a Félix Guattari el desierto/la isla desierta? Porque constituye la instancia en la que la tierra se desterritorializa, esto es, queda liberada de los hombres que la pueblan, la ordenan, la cuantifican o la piensan. Sólo de esa manera es posible vislumbrar los flujos que están más allá de los ordenamientos y de las categorías. Sólo así es posible poblar la tierra de otro modo, como lo hacen los nómadas, como lo hacen los personajes indios del cortometraje. El desierto es el territorio de los nómadas, un territorio liso (sin marcaciones, amorfo, no homogéneo); el territorio sedentario, “estriado”, es por el contrario el espacio instaurado por el aparato de Estado (Deleuze y Guattari, 2004: 483).

Los indígenas en *Nueva Argirópolis* no sólo no son entendidos porque los prefectos no comprenden su lengua, sino también porque estratégicamente escamotean las palabras, las convierten en susurros casi inaudibles. Hay algo ahí que no puede aprehenderse porque se escabulle y logra así resistir. Huir, moverse, desplazarse (sobre las aguas del río) del lugar en el que los ha puesto una nación fundada sobre el exterminio y la segregación, para erigir otro

modo de circulación de los cuerpos y de vínculo con la tierra y el agua que los sostiene en un perpetuo oleaje.

Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, el territorio de los nómadas es el desierto. Podríamos pensar, con estos teóricos o a partir de sus planteos, que las superficies acuáticas, los espejos de agua que presentan estas ficciones de Martel y Cabezón Cámara tienen también las cualidades del desierto: en ellas los cuerpos devienen, se mueven, desdibujan sus contornos. La superficie fluctuante del agua es también aquí un desierto en el sentido deleuziano: en ella los cuerpos se someten al devenir, en ella los cuerpos se convierten en otra cosa, se vuelven invisibles, se mezclan con otros cuerpos, se mueven *con* el agua¹¹. El desierto y el agua de los ríos Bermejo, Paraná, Río de la Plata son las superficies que posibilitan nuevos agenciamientos, nuevas organizaciones, otra forma de habitar con los otros¹²: los personajes de *Las aventuras de la China Iron* van sobre el “lomo del Paraná” (Cabezón Cámara, 2017: 176) y los indígenas de *Nueva Argirópolis* “tienen el color del río” y se confunden con él (Martel, 2010).

Deleuze, además, vincula desierto y utopía. Agrega David Lapoujade sobre el pensamiento deleuziano en torno al nomadismo y al desierto:

“¿Cómo llamar a ese desierto? Deleuze mismo invoca la noción de utopía, al tiempo que lamenta que no haya término mejor, puesto que se trata de este mundo, nada más que de este mundo. No la utopía de otro mundo, sino la utopía en este mundo. Es un lugar de justicia. Es en nombre de la justicia del desierto que podemos denunciar las injusticias de este mundo” (Lapoujade, 2016: 305-306).

Utopías ambientales

Las aventuras de la China Iron y *Nueva Argirópolis* pueden leerse como utopías (con Deleuze, a falta de un término mejor) ambientales: proponen mundos ficcionales que invitan a

¹¹ “Naturalmente, tanto en el espacio estriado como en el espacio liso existen puntos, líneas y superficies (también volúmenes, pero por ahora dejamos de lado ese problema). Pues bien, en el espacio estriado, las líneas, los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos: se va de un punto a otro. En el liso, ocurre justo lo contrario: los puntos están subordinados al trayecto” (Deleuze y Guattari, 2004: 487). Además, sostienen: “El mar es el espacio liso por excelencia” (2004: 488). La China, Liz y Fierro junto a los indios y los indígenas que planean tomar las islas del delta en *Nueva Argirópolis* se deslizan por esas superficies acuáticas, dejándose llevar por los movimientos de esa superficie.

¹² Es muy interesante cómo Guillermo Portela advierte que lo que hace Martel es resignificar esa cualidad que Sarmiento le otorga a los grandes ríos argentinos. Para Sarmiento los ríos constituyen la posibilidad de que el comercio fluya por todo el territorio argentino (el diagnóstico que hace en el *Facundo* se detiene en la idea de la Argentina como un cuerpo en el que los fluidos no se mueven como debieran porque no se aprovechan esas vías que son los ríos) y del orden. En Martel los ríos son, en cambio, las vías de “una inmigración interna, una peregrinación que llega arrastrada como los camalotes y el barro que forma las islas del Delta del Paraná” (Portela, 2021).

pensar otras formas de relación de lo humano con lo que históricamente fueron “sus otros”: animales, plantas, materia inorgánica. A diferencia de las utopías de la Modernidad, en cuyo centro estaba el hombre y la organización social entendida como lo contrario de la naturaleza (la cultura, además, por sobre la naturaleza), en estas utopías contemporáneas en el centro está la convivencia entre los seres, un más allá de lo humano, la apertura hacia nuevas sensibilidades y percepciones. En definitiva, funcionan como aparatos críticos que desandan categorías y jeraquizaciones sobre las que se montó la cultura moderna y el ordenamiento de los cuerpos. Julieta Yelin, siguiendo a Nicolás Bourriaud, habla de “utopías de proximidad” para un futuro habitable (2023:4).

La idea de “utopía ambiental” a partir del cual pesamos la novela de Cabezón Cámara y el cortometraje de Martel, supone también una no separación entre lo ambiental y lo social. Es decir, todo futuro habitable sólo es posible si se contempla la dimensión ambiental: solamente así sería posible una reparación social. Pueden abordarse desde la noción de “utopía ambiental” aquellas ficciones que proyectan espacios posibles marcados por formas otras de convivencia entre los seres y con el ambiente (formas más respetuosas con la naturaleza y seres profundamente conectados con las territorialidades que habitan). En la literatura y el arte latinoamericanos de las últimas décadas es posible establecer series de textos y de materiales artísticos que producen indagaciones en ese sentido y que podrían leerse desde la idea de “utopía ambiental”. Se trata de producciones que desandan territorios y sentidos trazados y que ensayan “formas de colaboración, producción de sentido, y de conocimiento que enriquecen la reflexión en torno de [...] los procesos de subjetivación humana y la comprensión de sus modos de convivencia e interacción con las demás formas de vida” (Yelin, 2023: 3), proyectando espacios ficcionales otros en los que esos modos de convivencia e interacción resultan posibles.

En algunos casos, los autores o las autoras de esos materiales artísticos se han pronunciado públicamente en militancias ambientales que piden revertir con urgencia el daño ecológico. Es el caso de Gabriela Cabezón Cámara. En el caso de Lucrecia Martel, lo que deja leerse como “ambiental” en su cortometraje se desprende más bien del alojar en la ficción a esos otros que la construcción de la nación dejó por fuera -en sus orígenes y aun en la actualidad-, otros cuyo vínculo con la naturaleza es, además, radicalmente diferente al orden responsable del colapso ambiental presente. Por lo tanto, *Las aventuras de la China Iron* y *Nueva Argirópolis* interpelan e invitan a repensar cómo imaginamos nuestro estar en el mundo.

Bibliografía

- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Random House.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2016) *Crítica y clínica*. Anagrama.
- Dennstedt, F. (2020). “Una ficción des-fundacional. *Las aventuras de la China Iron* por Gabriela Cabezón Cámara”. Blog *Hablemos escritoras*, episodio 168. <https://www.hablemosescritoras.com/posts/202>
- Gamero, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Sudamericana.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Heffes, G. (2022). *Pensando el Antropoceno. Octava entrada*, en blog *Hablemos escritoras*. <https://www.hablemosescritoras.com/posts/859>
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Cactus.
- Martel, L. (Directora). (2010). *Nueva Argirópolis* [Cortometraje]. Argentina.
- Portela, G. (2021). “Reinvención de un espacio que no fue: ‘Nueva Argirópolis’ de Lucrecia Martel, una revisión de la cancelación cultural de los pueblos originarios”, en *Revista Transas*. <https://www.revistatransas.com/2021/06/10/reinvencion-espacio-quenofue/#:~:text=Nueva%20Argir%C3%B3polis%20plantea%2C%20de%20este,balsas%20improvisadas%20con%20botellas%20de>
- Rodríguez, F. (2010). *Una escritura para la nación. La escritura del vacío*. Eterna Cadencia.
- Sarmiento, D. F. (2007). *Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes; Buenos Aires: Biblioteca Quiroga Sarmiento. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/argiropolis-o-la-capital-de-los-estados-confederados-del-rio-de-la-plata--0/>
- Sarmiento, D. F. (2010). *Facundo*. Losada.
- Yelin, J. (2023). “Crítica literaria y nuevos materialismos en América Latina. Esbozo para un mapa”. LASA Forum.
- Yelin, J. (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Latin America Research Commons.
- Yelin, J. (2015). “Biopoéticas para las biopolíticas. Una introducción”. *Uni (+di)versidad* N° 3.

https://www.academia.edu/26378834/Biopo%C3%A9ticas_para_las_biopol%C3%ADticas_Una_introducci%C3%B3n