
Reflexiones en torno a *Curapaligüe, memorias del desierto* (Sergio Schmucler, 2010): paisaje y región en trance

Reflections on *Curapaligüe, Memories of the Desert* (Sergio Schmucler, 2010): Landscape and Region in Trance

Carlos M. Lema

Universidad Nacional de Villa María
Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas
Villa María, Argentina
mlema@unvm.edu.ar

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n12.2024.46901>

 <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/1n8oz4yro>

Resumen

En este artículo nos proponemos reflexionar en torno a la manera en que el documental-ensayo *Curapaligüe, memorias del desierto* (Sergio Schmucler, 2010) desarticula ciertos estereotipos asociados al paisaje del desierto y de la pampa argentina. En su lugar, entendemos que la obra propone una imagen regional capaz de singularizar dichos territorios, provocando así una fisura de tipo geoestética que cuestiona el esquema centralista que organiza y determina el mapa cinematográfico nacional.

Palabras Clave

documental-ensayo, paisaje, región, desierto, trance

Recibido: 14/06/2024 - Aceptado con modificaciones: 09/08/2024
TOMA UNO, N° 12, 2024 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



unc



artes



artes
editorial



artes
académica

departamento
cine y artes audiovisuales

Abstract

Key words

documentary-
essay, landscape,
region, desert,
trance

In this paper, we propose to reflect on how the documentary-essay *Curapaligüe, Memories of the Desert* (Sergio Schmucler, 2010) dismantles certain stereotypes associated with the landscape of the desert and the Argentine pampas. Instead, we understand that the artwork proposes a regional image capable of singularizing these territories, thus causing a geoaesthetic fissure that questions the centralist scheme that organizes and determines the national cinematographic map.

Introducción¹

Curapaligüe, memorias del desierto es un documental-ensayo dirigido por Sergio Schmucler, del año 2010, cuyo principal objetivo parece ser rescatar del olvido a los exhabitantes del pueblo homónimo, fundado en el Sur de Córdoba en 1910, a causa de la instalación de una estación ferroviaria, y erradicado en 1980, a causa del cierre de esa misma estación. Contribuye a esta idea la centralidad que adquieren los testimonios de los antiguos pobladores, quienes narran sus recuerdos sobre el pueblo: los juegos de la infancia, los días en la escuela, el trabajo en la estación y en el campo, los bailes y encuentros en el hotel y en el club, las primeras inundaciones, las últimas mudanzas... Alineada con esta lectura, por ejemplo, Curatitoli (2021) expresa: “En *Curapaligüe, memorias del desierto* Schmucler se encuentra en un lugar desolado, donde toda imagen está desprovista de huellas. Es necesario reconstruir audiovisualmente mediante el testimonio, el archivo y la animación para intentar comprender lo que ocurrió” (p. 89). De este modo, la película parecería organizar testimonios y otros recursos con el fin de evidenciar la forma en que el proceso modernizador que constituyó el Estado nacional argentino fue, a la vez, causa del nacimiento y de la destrucción de ciertas comunidades.

La lectura, insistimos, parece acertada e incluso acordamos con ella en buena parte de las razones que señala en torno a los problemas que el supuesto proceso modernizador —y la idea de progreso que el filme cuestiona— trajo y aún trae en la vida política, social, económica y cultural del país.² Sin embargo, hay algo que no

1 Una versión acotada de este trabajo fue presentada en las VI Jornadas de investigación en artes UNVM: reinventiones, entramados y proyecciones. Estas se llevaron a cabo en la ciudad de Villa María los días 3 y 4 de noviembre de 2022.

2 Quijano (1988) distingue entre “modernidad” y “modernización”. El primer término refiere a un proceso complejo iniciado en el siglo XV, pero acuñado a partir del XVIII, en el que tanto Europa como América Latina tuvieron papeles fundamentales, pues más allá de la centralidad y del dominio del viejo continente, América Latina se constituyó en condición de posibilidad del “contexto real dentro del cual emergerá el capitalismo y su lógica mundial, fundamento material de la producción de la modernidad europea” (p. 11). De este modo, hay derivas dentro de la misma modernidad. En América Latina prevalece una modernidad “paradójica” ocasionada por una brecha entre el desarrollo avanzado de la ideología moderna y el estancamiento e incluso el repliegue de la economía debido a su condición colonial, lo que condujo a prácticas sociales desligadas de aquella ideología. En Europa, a su vez, se desplegaron dos formas de modernidad, diferenciadas por la manera de comprender la racionalidad propia de esta era. En el Sur, “La modernidad se constituye, allí, como una promesa de existencia social racional, en tanto que promesa de libertad, de equidad, de solidaridad, de mejoramiento continuo de las condiciones materiales de esa existencia social, no de cualquier otra” (p. 17). En el Norte, en cambio, se conforma una razón “instrumental”, esto es, una noción de racionalidad ligada a la utilidad y a una lógica de medios y fines. Ahora bien, el proceso de modernización es ocasionado justamente por el triunfo de esta razón instrumental, primero por parte del imperio británico, y luego por los Estados Unidos. En dicho proceso predomina “una racionalidad despojada de toda conexión con las promesas primigenias de la modernidad, ya del todo poseída únicamente de las urgencias del capital, de la productividad, de la eficacia de los medios para fines impuestos por el capital y por el imperio. En definitiva como mero instrumento del poder” (p. 18). Es alrededor de este proceso que giran las críticas presentes en el documental-

termina de convencernos. En efecto, ¿son los testimonios los únicos encargados de guardar la memoria de ese pueblo?, ¿están las imágenes dedicadas al “lugar desolado” realmente desprovistas de huellas?, ¿no contendrán en su interior, en cambio, marcas que dicen tanto como los testimonios, los archivos y las animaciones ilustrativas?, ¿caso el subtítulo mismo del filme “memorias del desierto” no nos está indicando ya algo de eso?

Sin pretender dar una respuesta definitiva, el propósito de nuestro trabajo consiste en reflexionar junto a este filme en función de tales interrogantes. Para ello, vamos a recurrir de manera central a la noción de *trance*, propuesta por Jens Andermann (2018), para pensar algunos vínculos posibles entre las consecuencias generadas por el mencionado proceso modernizador y ciertas prácticas estéticas cinematográficas. Retomando las ideas de Deleuze, Andermann explica que el trance puede ser entendido inicialmente como “aquello que, en el mundo colonial, vuelve a ensamblar en el inconsciente, el espacio y tiempo del sujeto y la comunidad, escindidos por una violenta historia de desplazamientos y rupturas temporales” (p. 22). Pero lo que para Deleuze era algo propio del “tercer mundo”, para Andermann se ha extendido hoy de manera global, afectando no solo a los pueblos coloniales o neocoloniales, sino a cualquier ser humano, o al menos a una comprensión de este que lo determina como un sujeto autónomo. Según el autor, ese sujeto se encuentra hoy en crisis:

Nuestra subjetividad, en otras palabras, se ha fracturado de manera irreparable: en la «primera historia», nos seguimos imaginando (...) como sujetos soberanos de nuestros actos, al mismo tiempo que nos sabemos sujetos, a nivel de la «segunda historia», a una acción sin sujeto (p. 23).

Es precisamente entre esas dos historias en las que el sujeto se diluye que determinadas prácticas estéticas se despliegan como pasajes en los que ocurre el trance, no ya única y exclusivamente para ese sujeto –individual o comunitario–, sino también para la tierra que habita. El trance, pues, ocurre:

... en un giro paulatino que va desde la crítica y reformulación del paisaje, tal y como lo legaron a la modernidad estética la tradición colonial decimonónica de imaginar al Nuevo Mundo, hacia nuevas formas de inscripción y coagencialidad en y con el ambiente no-humano (pp. 26-27).

A partir de esta concepción, pues, nuestra intención no implica tanto un abordaje de la forma y/o el contenido de *Curapaligüe, memorias del desierto*, como un intento de pensar con el filme, de provocarlo concentrándonos puntualmente en su secuencia inicial, de modo que el acento ya no se deposite en los testimonios

ensayo de Schmucler, así como también la noción de trance propuesta por Andermann (2018) y, como veremos más adelante, la idea de extractivismo planteada por Svampa (2019). Del mismo modo, es posible trazar conexiones entre esta perspectiva y el enfoque regional (Arancibia y Barrios, 2017; Lusnich, 2018; Flores, 2019) del que nos ocuparemos en el segundo apartado, pues la desigualdad en las relaciones y la distribución del poder, que el pensamiento decolonial reconoce entre las naciones, es homóloga y correspondiente a la que dicho enfoque elaborado en Argentina identifica hacia el interior del país entre las regiones que lo integran.

humanos, sino en cierto modo de presentar el espacio.³ Tal presentación será estudiada mediante dos ejes. Por un lado, la figura del desierto y su “conquista” a partir de la reconsideración del *paisaje* elaborada por el propio Andermann y por Depetris Chauvin (2019). Por otro lado, a través de la inscripción de *Curapaligüe...* dentro de los denominados cines regionales (Arancibia y Barrios, 2017; Luschich, 2018; Flores, 2019), considerando las estrategias que emplea y las tensiones que sufre al evidenciar y resistir lo que configura la contracara interna del esquema extractivista retratado en el filme.

1. La paradoja del desierto

El primer minuto y medio de *Curapaligüe...* es lo suficientemente elocuente como para efectuar un análisis centrado en sus dimensiones espaciales. Pero esa elocuencia, según nuestra interpretación, si bien tiene en cuenta el aspecto geográfico del espacio, proviene en realidad de otro lado. Para reconocerlo, vamos a recurrir a la propuesta elaborada por Depetris Chauvin (2019):

La consideración de las dimensiones espaciales en el cine es una poderosa herramienta que puede revelar significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas si nos aventuramos a considerar el espacio más allá de un elemento formal que se limita a proporcionar una representación verosímil de un territorio geográfico (p. 3).

En esta línea, la secuencia de apertura se compone de una serie de planos generales con paisajes “típicos” de la pampa argentina: cielos inmensos poblados de nubes, a través de las cuales se filtran los rayos del sol que caen sobre llanuras igualmente inmensas, *desérticas*, prácticamente vacías excepto por algún alambrado que delimita los campos, un caballo y un molino viejo que hace crujir sus aspas por la fuerza del viento. Las imágenes responden a lo que Rodríguez (2010) ya reconoció para el caso de la literatura:

... el desierto fue estetizado y puesto a punto por las prácticas de vacío de una economía de mercado que vive de realizar sus excedentes y que, con eje en las grandes ciudades, propagó la escasez y la carencia por una llanura no estatizada hasta 1880, con la “solución final” de Julio A. Roca (pp. 15-16).

Los planos iniciales de *Curapaligüe...*, pues, evocan “estampas” de la pampa, son casi estereotipos de la ruralidad que, al menos desde el siglo XIX, vienen

³ La idea de reflexionar con el filme, insistimos, es diferente en este caso a efectuar un análisis global sobre él. En este sentido, tenemos la libertad de tratar en profundidad solo sus imágenes iniciales y desatender el resto de la obra, pues nuestro objetivo no es estudiar todo el documental-ensayo realizado por Sergio Schmucler, sino indagar alrededor de la forma que tiene de presentar (en el doble sentido de iniciar y mostrar) el espacio sobre el que luego despliega los testimonios de los pobladores, las imágenes de archivo y las animaciones. Ello no quita, al mismo tiempo, que algunos de los aspectos que surgirán del análisis de la secuencia inicial resuenen también en otros momentos del filme, como quedará señalado más adelante en otra nota al pie.



Imagen 1: Schmucler, S. (Dir.) (2010). *Curapaligüe, memorias del desierto* [largometraje/documental]. Argentina: INCAA.



Imagen 2: Schmucler, S. (Dir.) (2010). *Curapaligüe, memorias del desierto* [largometraje/documental]. Argentina: INCAA.

construyendo una imagen homogénea y homogeneizante de una zona incierta del país usualmente denominada con el apelativo de “el interior”.

Sin embargo, “los espacios abiertos, naturales o no urbanos, que habían sido centrales en las narrativas fundacionales como motivo identitario y principal



Imagen 3: Schmucler, S. (Dir.) (2010). *Curapaligüe, memorias del desierto* [largometraje/documental]. Argentina: INCAA.

escenario para la Historia nacional tienden a adquirir en la contemporaneidad otros sentidos” (Depetris Chauvin, 2019, p. 6). En el documental-ensayo de Schmucler, esos otros sentidos surgen gracias a tres elementos que buscan desgarrar estos paisajes. Uno de ellos es el título mismo: el texto *Curapaligüe, memorias del desierto* se imprime directamente sobre la primera imagen. Y si para el espectador no avezado el nombre *Curapaligüe* aún puede parecerle una incógnita, el subtítulo, en cambio, ya le está anunciando la importancia que en esta obra se le otorgará al desierto como territorio poseedor de una memoria, es decir, como espacio en el que se yuxtaponen capas temporales, en las que pasado, presente y futuro conviven sobre una misma superficie.⁴

Otro elemento hace de puente entre este breve fragmento y lo que continúa en el relato, ya de carácter más narrativo. Es una voz en *off* que anuncia: “Estamos en el Sur de la provincia de Córdoba. Los ranqueles le decían Mahuel Mapu, comarca de los montes y era parte del caldenal, un bosque nativo que es único en el mundo” (Schmucler, 2010, 1 m 20 s). La primera frase es pronunciada completamente sobre otro plano general de la pampa desértica, pero la segunda, aunque inicia junto con ese plano, finaliza con otro que nos muestra, justamente, un bosque de caldenes. Así, mientras la primera frase, conjugada en presente, termina de ubicarnos espacialmente y resuelve la posible incógnita asociada al nombre *Curapaligüe*; la segunda, conjugada en pasado, implica un salto temporal que nos revela que el

⁴ En esta línea, el documental-ensayo de Schmucler dialoga con la otra corriente que Rodríguez (2010) reconoce para la literatura sobre el desierto, con aquella que “viene del desierto para rechazar los límites, aliada de sus flujos, de sus intensidades virtuales, de sus fuerzas desligadas que invaden la representación y desorganizan las jerarquías, los contornos, los límites de los mapas estatales” (p. 18).



Imagen 4: Schmucler, S. (Dir.) (2010). *Curapaligüe, memorias del desierto* [largometraje/documental]. Argentina: INCAA.

tópico de una pampa desértica no siempre fue así. Ese espacio supo tener unos habitantes –los ranqueles–, los cuales se referían a él con un nombre muy distinto al que señala el título: “comarca de los montes” alude a un paisaje que contrasta con el de “memorias del desierto”. ¿Qué fue lo que ocurrió entre estos dos nombres como para que ambos puedan ser adjudicados al mismo territorio en la distancia que va de un plano a otro?

La respuesta se encuentra en el último elemento que nos interesa destacar: entre las imágenes del desierto y las del bosque, vemos el plano de una ruta vacía siendo atravesada a toda velocidad por un camión de carga. La imagen podría parecer insignificante, pero su ubicación durante los primeros minutos del relato y la insistencia con la que Schmucler retorna a ella a lo largo de todo el film, hacen que asuma el carácter de un motivo silencioso que estructura en parte el resto de los elementos.

Desde mediados del siglo XX, pero de manera definitiva a principios de los noventa, el camión y las rutas se han convertido en los sustitutos y, al mismo tiempo, en los continuadores del sistema ferroviario, alrededor del cual se fundaron y desarrollaron innumerables ciudades y pueblos, entre ellos, Curapaligüe. Como tales, implican una nueva fase en el desarrollo del sistema de transporte terrestre diseñado a nivel nacional bajo las ideas de progreso y modernización. No obstante, este documental-ensayo no asume estas ideas de manera neutral. Por el contrario, realiza un cuestionamiento a ellas: detrás del progreso se halla en realidad lo que autoras como Svampa (2019) definen con el concepto de *extractivismo*:

Associado à conquista e ao genocídio, o extrativismo na América Latina vem de longa data. Desde o tempo da colonização europeia, os territórios latino-

americanos foram alvo de destruição e saques. Rica em recursos naturais, a região foi se reconfigurando no calor dos sucessivos ciclos econômicos impostos pela lógica do capital, por meio da expansão das fronteiras e das mercadorias — uma reconfiguração que, em nível local, implicou um grande contraste entre lucro extraordinário e extrema pobreza, assim como uma enorme perda de vidas humanas e a degradação de territórios, convertidos em áreas de sacrifício (p. 26).⁵

En este sentido, entendemos que el inicio de *Curapaligüe...* presenta el sistema de rutas y el avance de la industria automotriz como una fase más de un proceso extractivo que, en el caso puntual de la historia de este pueblo, comenzó exactamente con la fundación de la estación ferroviaria. Sumado a ello, la deforestación de los bosques, como paso previo y necesario para transformar las tierras en campos dedicados inicialmente a la ganadería y luego a la agricultura cada vez más orientada hacia el monocultivo, contribuyó también al deterioro y la erosión del suelo, generando inundaciones como las que obligaron a sus habitantes a abandonarlo. A causa de esto, la instalación del ferrocarril:

... no sólo forjaba un espacio-tiempo de la velocidad al «eliminar los intersticios» (...), también eliminaba de manera literal las localidades que atravesaba, ya sea arrasando su cubierta forestal y provocando la erosión del suelo, ya sea marginándolas de las redes de intercambio comercial (Andermann, 2018, p. 179).

La imagen del camión surcando la ruta, se convierte en un motivo utilizado por Schmucler como advertencia que nos insta a reconocer allí uno de los factores que provocaron la desaparición del pueblo, pero también un continuador actual de la tarea extractivista originalmente iniciada por el ferrocarril que vino a suplantar. En el fondo, entonces, lo que hay entre ambos planos y entre ambos nombres contrastantes es el despliegue de lo que se conoce como “conquista del desierto”. Solo que esa conquista asume aquí una forma paradójica: aquello que sus responsables llamaban “desierto” era en realidad la comarca de los montes a la que se referían los ranqueles, mientras que la modernización que pretendían implantar con esa misma conquista fue lo que terminó creando un desierto como el que vemos en las estampas del inicio. Se yuxtaponen así dos desiertos: por un lado, el discursivo, inexistente a nivel material y construido a partir “coordenadas conceptuales y sensoriales que delimitaron un espacio donde el ‘otro’ —salvaje, infiel, rebelde primitivo, pueblo revolucionario u hombre ordinario— se definía en su posición de excluido de los avances de la modernización” (Depetris Chauvin,

5 Asociado con la conquista y el genocidio, el extractivismo en América Latina existe desde hace mucho tiempo. Desde la época de la colonización europea, los territorios latinoamericanos fueron objeto de destrucción y saqueo. Rica en recursos naturales, la región fue reconfigurada al calor de sucesivos ciclos económicos impuestos por la lógica del capital, a través de la expansión de fronteras y mercancías — una reconfiguración que, a nivel local, implicó un gran contraste entre la ganancia extraordinaria y la pobreza extrema, así como una enorme pérdida de vidas humanas y la degradación de los territorios, convertidos en áreas de sacrificio (la traducción es nuestra).

2019, p. 58);⁶ y, por otro lado, el desierto actual que nos presenta Schmucler como una consecuencia nefasta de aquel. La conquista, pues, no implicó tanto la toma de posesión de un desierto ya existente, como la creación de uno nuevo con la capacidad de devorar tanto a pueblos como a territorios.

La secuencia inicial de *Curapaligüe...*, de esta manera, plantea un recorrido que va de la representación de ciertos paisajes típicos de la pampa argentina relacionados con el desierto, a la materialidad que bulle detrás de esa representación. Como explica Andermann (2018):

Al revés del recorrido de la materialidad a la representación, la apuesta ahora es ir «hacia el fondo» del paisaje, atravesar la universalidad genérica de la «forma» hasta llegar a la singularidad del «asunto», ya sea para hacer al paisaje cumplir su promesa o para desvelar por fin su mentira (p. 18).

Nos encontramos así frente a un trabajo con el espacio que no es ni metafórico ni narrativo, sino que se ocupa de *desfondar* y *refundar* el paisaje a través de un ejercicio de memoria que evidencia las huellas de un pasado oculto.⁷

2. Tensiones y fisuras de la imagen-región

Hace un momento hablábamos de extractivismo como una forma de saqueo y destrucción de los recursos naturales. El concepto supone además que esa forma se constituye a partir de una organización de los territorios y una distribución de los roles y las funciones que cada uno de ellos debe cumplir bajo un esquema centro/periferia. Como sostiene Machado Aráoz (2013), el extractivismo “emerge como producto histórico-geopolítico de la *diferenciación – jerarquización originaria entre territorios coloniales y metrópolis imperiales*; los unos pensados como meros espacios de saqueo y expolio para el aprovisionamiento de los otros” (p. 131). Enunciado así, todo el acento está puesto sobre la dimensión externa del fenómeno. No obstante, junto a él, podemos reconocer también una dimensión interna en la cual ese esquema centro/periferia se traslada al interior de cada país, originando relaciones de poder entre las múltiples regiones que lo conforman. Atendiendo a esta dimensión, es posible considerar a *Curapaligüe...* dentro de un marco más amplio conocido como el de los *cines regionales*. En consonancia, esta vez sí, con Curatitoli (2021), entendemos que el filme de Schmucler lleva adelante

⁶ La autora se está refiriendo al *sertão* brasilero, pero la afirmación aplica también a nuestro caso.

⁷ El motivo del desierto, la ruta y el camión no es el único al que apela el filme para trabajar la articulación entre espacio, paisaje y memoria. Hay al menos otro motivo que también conforma el esqueleto del relato, en el que un grupo de exhabitantes dibuja un mapa del pueblo que ya no existe, un mapa de la ausencia. Asimismo, la segunda mitad del documental-ensayo toma distancia del formato entrevista testimonial y conduce literalmente a los antiguos pobladores hacia los restos del pueblo. A causa de ese encuentro, dichos restos pierden su condición de ruina —en donde hay un corte entre pasado y presente—, y pasan a convertirse en escombros —en donde el pasado pervive y habita el presente— (Cortes Rocca y Horne, 2021).

un “aporte a una imagen-región sobre lo cordobés y su relación con los espacios. Las representaciones sobre ellos tejen, mediante distintas estrategias, formas particulares de abordar la memoria que guardan los territorios” (p. 83).

El fenómeno de los cines regionales en Argentina es relativamente reciente y consiste en un doble movimiento. Por un lado, la emergencia de producciones que desde principios de los 2000 han sido realizadas en zonas del país que antes no contaban con ellas y que, por diversas razones, han obtenido cierto reconocimiento por parte de los espectadores de salas y festivales a nivel nacional e internacional, pero también por parte de gobiernos tanto nacionales como provinciales. Por otro lado, la recuperación y puesta en valor de una línea de investigación autodenominada “enfoque regional”⁸ de producciones del pasado, así como de instituciones y agentes provenientes de distintos ámbitos que no solo lucharon por la existencia de un cine regional durante su época, sino que fueron factores clave para la emergencia que este cine atraviesa desde hace al menos dos décadas. Ambos movimientos, pues, surgen como una forma de resistir y cuestionar el marcado enfoque centralista de la historia y la historiografía del cine argentino (Lusnich y Campo, 2018), en donde el centro es ocupado por el Área Metropolitana de Buenos Aires y la periferia por el resto de las regiones que conforman el país, reunidas bajo el término, ya mencionado, de *el interior*. En este sentido, Arancibia y Barrios (2017) sostienen:

Históricamente las narrativas de la memoria y la identidad nacional argentina fueron construidas desde Buenos Aires –centro político, económico y administrativo del país– y reproducidas por el resto de las provincias, a veces epigonalmente y otras resistiendo los modelos impuestos desde el centro. Desde allí, las producciones del cine (...), a la vez que propiciaron en las poblaciones una vivencia más cercana de la nación, también contribuyeron a legitimar y actualizar visiones domino céntricas que favorecieron una colonización interna de las formas de percibir el país (p. 53).

Frente a esto, la emergencia de los cines regionales supone una reapropiación y una resignificación del concepto de *región*, definido ahora no exclusiva ni principalmente a partir de su delimitación geográfico-institucional, sino como un *sistema abierto* que “se construye sobre la base de la dinámica relación hombre-espacio” (Bandieri, 1995, p. 282). Así, por ejemplo, es posible considerar a un territorio que geográficamente pertenecería a una provincia —como ocurre con Córdoba— como una región en sí misma, simultáneamente abierta a múltiples interacciones e influencias con otras regiones.

En esta línea, si bien es cierto que muchas de las películas producidas en y desde Córdoba durante los últimos años no han conseguido revertir el esquema centralista que estructura el mapa cinematográfico nacional, sí han logrado, en cambio, producir una *fisura* de carácter geostético (Gil Mariño, 2019) con la

⁸ La mayor parte de los trabajos que conforman esta línea pueden encontrarse en dossiers coordinados por Arancibia y Barrios (2017, 2018), Lusnich y Campo (2018), Flores (2019) y Lusnich y Aisemberg (2021), así como en los libros *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* a cargo de Clara Kriger (2019) y *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, a cargo de Ana Laura Lusnich, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (2022).

potencia suficiente para desarticular ciertos estereotipos asociados a ese interior, a lo rural, al desierto o a la barbarie, y para revelar otras imágenes singulares de la región.⁹ *Curapaligüe...*, en este contexto, se ocupa de mostrar algunas de esas imágenes, asumiendo y actualizando una tradición que Andermann (2018) reconoce para la literatura producida entre los años veinte y sesenta del siglo pasado, especialmente en una serie de textos escritos por intelectuales de provincia que denomina *ensayismo retirante*:

... deberíamos reconocer en estos «intelectuales de provincia» a nuestros propios contemporáneos, confrontados como están con situaciones de destrucción extrema donde la eliminación de la biodiversidad acaba despoblando en pocos años a grandes extensiones de tierras. Al proponerse «historiar» *in extremis* a unas «regiones» en trance de perder cualquier cohesión propia que permitiera seguir pensándolas como tales, estos intelectuales estaban inmersos, tal vez intuyendo sólo vagamente sus alcances, en una búsqueda existencial, procurando en lenguajes caducos los conceptos y figuras que fuesen capaces de nombrar la catástrofe (p. 197).

Como antes lo hicieron estos intelectuales de provincia, Schmucler aparece en 2010 en Córdoba como la *retaguardia* del proceso moderno; solo que su intento ya no se orienta, como el de aquellos, a resistir y resguardar las tradiciones y los modos de vida de la desaparición a la que los somete ese proceso, sino a rescatarlos del olvido una vez que esa desaparición ya ha ocurrido.

No obstante, si prestamos atención a la forma de hacerlo, descubrimos que tal y como les ocurrió a los intelectuales analizados por Andermann, el filme de Schmucler sufre un quiebre similar al de aquellos: si, por una parte, busca criticar las condiciones en las que el progreso y la modernidad han dejado al pueblo de Curapaligüe, por la otra, esa crítica es llevada a cabo con el mismo lenguaje utilizado por el proceso que se pretende cuestionar. Cambiando “escritura” por “audiovisualización” y “literatura” por “cine”:

Podemos vislumbrar en ese quiebre que, muchas veces, se da en forma de un desacoplamiento crítico entre voz y escritura, un tipo de reflexión estética sobre la relación entre la literatura, en tanto tecnología de la modernidad,

⁹ La idea de *estereotipo* usualmente alude a personajes simples, esquemáticos y fácilmente reconocibles. Sin embargo, aquí la utilizamos para referirnos a las imágenes sobre el paisaje del desierto porque estamos pensando en la idea de *cliché* que Gilles Deleuze (2005) elabora para estudiar ciertas imágenes del cine (y también de la pintura) que, al cuestionar esos *clichés*, ponen en crisis el sistema sensorio-motor. La definición que el filósofo ofrece de este concepto es la siguiente: “Son imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior, hasta tal punto que cada cual no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y siente, se piensa y se siente, siendo él mismo un tópico entre otros en el mundo que lo rodea. Tópicos físicos, ópticos y sonoros y tópicos psíquicos, se alimentan mutuamente. Para que la gente se soporte, a sí misma y al mundo, es preciso que la miseria haya ganado el interior de las conciencias, y que lo de dentro sea como lo de fuera” (p. 290). En este marco, es posible pensar algunas de las imágenes de *Curapaligüe...* como intentos por desarticular, o al menos cuestionar, clichés o estereotipos vinculados al espacio rural, desértico, bárbaro.

y una secuencia de crisis ambientales surgidas precisamente de la inserción disfuncional, colonial extractiva, de la frontera silvestre en la economía capitalista (Andermann, 2018, p. 177).

A causa de esto, *Curapaligüe...* es un filme que oscila entre una forma de trabajar sobre el paisaje y su memoria como la que planteamos al inicio, y otra forma que lo acerca más al documental didáctico social, centrado en la estructuración de los testimonios ofrecidos por las personas que habitaron el pueblo y en otros recursos como las animaciones, orientadas simplemente a ilustrar algunos relatos, en donde tanto los espacios como los personajes terminan asumiendo un estatuto metafórico y mítico. En términos de Depetris Chauvin (2019): “Asociado a una práctica pedagógica, el documental disciplinaba narrativamente y clausuraba la ambigüedad de sentidos y afectos que las imágenes, en tanto índices de lo real, pudieran liberar” (p. 62).¹⁰ Y de aquí se explica, al menos en parte, la multiplicidad de lecturas que permite el filme; multiplicidad que en ocasiones destaca el valor de los testimonios, pero que también considera el peso y la capacidad del espacio, de lo que es capaz de revelar más allá de su carácter representativo y de la posición que ocupa dentro de esquemas establecidos. La clave, tal vez, radica en asumir esa multiplicidad, en atender a sus distintas tensiones y asimilarlas como otro modo del trance en donde la centralidad del sujeto tiende a desbaratarse.

Conclusiones

A lo largo del trabajo, hemos intentado reflexionar con el documental-ensayo *Curapaligüe, memorias del desierto*, tomando como núcleo la noción de *trance* propuesta por Andermann y atendiendo a dos ejes diferentes. En primer lugar, estudiamos el modo de presentar el paisaje al inicio, repetido luego a lo largo del relato, en el cual se devela un recorrido destinado a alcanzar el fondo del desierto para reconocer allí la paradoja de su conquista. El estereotipo de una pampa desértica esconde en realidad las consecuencias de una conquista entendida no como posesión, sino como creación de un espacio desolado a partir de la destrucción del territorio, de acuerdo a la lógica impuesta por un proceso de modernización diseñado según el modelo extractivista. Lo que el filme realiza, en este sentido, es una operación que desfonda y refunda el paisaje desértico a través de un recorrido que va de la representación a la materialidad.

En segundo lugar, constatamos cómo este recorrido, este trance del paisaje, revela una configuración de los espacios a partir de un centro y sus periferias que funciona tanto a nivel exógeno y global, como también a nivel endógeno y nacional.

¹⁰ Nuevamente, la autora está analizando parte de los documentales producidos por Thomas Farkas en el sertão brasileiro durante las décadas de los sesenta y setenta. Por la misma época, en nuestro país, el grupo Cine Liberación —encabezado por Pino Solanas— realizaba trabajos comparables como *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971). A pesar de las distancias, las épocas y los contextos, acordamos con Curatitoli (2021) en que *Curapaligüe...* “remite al cine militante de Pino Solanas” (p. 90) y de ahí sus resonancias con el estilo didáctico y de denuncia social en el que se inscribe.

El esquema centralista que convierte a la Argentina en periferia de Europa y Estados Unidos es el mismo que, en el interior del propio país, convierte en periferia a todo aquel territorio que no sea Buenos Aires. Frente a la imposición de este esquema jerarquizado, el filme de Schmucler se propone como una manifestación de la emergencia de los cines regionales, fenómeno capaz de producir una fisura geoestética dentro de ese esquema gracias a la desarticulación de los estereotipos que genera. El trance aquí, sin embargo, también vino dado por las tensiones entre las que se debate *Curapaligüe...* en cuanto imagen-región, porque si bien es capaz de poner en funcionamiento estrategias de resistencia, estas no siempre consiguen despojarse del lenguaje utilizado por los centros hegemónicos a la hora de construir sus tópicos sobre el interior.

Trance del paisaje, trance de la región, la reflexión en torno a *Curapaligüe...* nos permite entender que la memoria no es algo que pertenezca única y exclusivamente ni a los humanos, ni a las formas de preservarla en función de ciertos modos jerárquicos de configuración de los espacios. Por el contrario, los territorios también son capaces de ella, también contienen huellas del pasado que perviven en el presente y que, de hecho, si podemos hablar de algo así como *la memoria*, probablemente esta sea el resultado de un ensamble, de un trance como el que propone Schmucler a partir del encuentro entre unos seres humanos (los expobladores, pero también él mismo y nosotros) que ya no son ni pueden ser los su-jetos (“lo que está debajo” en el sentido de fundamento), sino que en todo caso también están su-jetos (“lo que está debajo” en el sentido de subordinación) a un territorio singular que dice y hace tanto como ellos.

Bibliografía

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Arancibia, V. y Barrios, C. (2017). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina. *Folia Histórica del Nordeste*, 30, pp. 53-64. <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/2722/2413>
- Bandieri, S. (1995). Acerca del concepto de región y la historia regional: la especificidad de la Norpatagonia. *Revista de Historia*, 5, pp. 277-293. <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/view/688>
- Cortes Rocca, P. y Horne, L. (2021). La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10(21), pp. 4-15. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4913/5199>
- Curatitoli, M. C. (2021). Tras las huellas del territorio: reflexiones sobre *Ferrovianos* y *Curapaligüe, memorias del desierto*. *Artilugio*, 7, pp. 81-95. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34548>
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.

- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons. doi: <https://10.25154/book3>
- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia*, 20, pp. 279-298. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1935/1588>
- Gil Mariño, C. (2019). Dios ya no atiende solo en Buenos Aires. Políticas de promoción y fomento a la industria audiovisual en Córdoba en el bienio 2016-2017: experiencias horizontales de trabajo y reglamentación gubernamental. En C. Kriger (Ed.), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (pp. 23-47). New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Lusnich, A. y Aisemberg, A. (2021). Introducción. Reflexiones en torno a cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local". *Revista Folia Histórica del Nordeste*, 40, pp. 11-20. <https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2021/03/n40a01.pdf>
- Lusnich, A. y Campo, J. (2018). Introducción: el cine argentino y su dimensión regional. *Aura. Revista de historia y teoría del arte*, 8, pp. 2-7. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/614/526>
- Lusnich, A., Cuarterolo, A. y Flores, S. (Comps.) (2022). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba.
- Machado Aráoz, H. (2013). Crisis ecológica, conflictos socioambientales y orden neocolonial: Las paradojas de NuestrAmérica en las fronteras del extractivismo. *Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos*, 3(1), pp. 118-155. <https://horizontescomunitarios.files.wordpress.com/2016/10/machado-araoz-crisis-ecol3b3gica-conflictos-socioambientales-y-orden-neocolonial.pdf>
- Quijano, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política Ediciones.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Svampa, M. (2019). *As fronteiras do neoextrativismo na América Latina. Conflitos socioambientais, giro ecoterritorial e novas dependencias*. São Paulo: Elefante.

Filmografía

- Schmucler, S. (Dir.) (2010). *Curapaligüe, memorias del desierto* [largometraje/documental]. Argentina: INCAA.
- Vallejo, G. (Dir.) (1971). *El camino hacia la muerte del viejo Reales* [largometraje/documental]. Argentina: S/ D.

Biografía

Carlos M. Lema

Es licenciado en Diseño y Producción Audiovisual por la Universidad Nacional de Villa María. Trabaja como docente de montaje, guion e historia del cine en la misma universidad. Fue fundador e integrante del Cineclub Universitario durante más de diez años y ha realizado diversos cortos y medimétrajes desempeñándose como guionista, director y montajista. Integra equipos de investigación sobre audiovisual regional y sobre filosofía. Actualmente, cursa el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Cómo citar este artículo:

Lema, C. M. (2024). Reflexiones en torno a *Curapaligüe, memorias del desierto* (Sergio Schmucler, 2010): paisaje y región en trance. *TOMA UNO*, (12). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/46901>

