

Tras las huellas del territorio: Reflexiones sobre *Ferrovianos* y *Curapaligüe*, memorias del desierto

On the trails of the territory: Reflexions about *Ferrovianos* and *Curapaligüe*, *memorias del desierto*



María Constanza Curatitoli

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

m.c.curatitoli@mi.unc.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-5709-6590>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 31/05/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/3msvkypt8>

Resumen

Los filmes cordobeses *Ferrovianos* (Rocha, 2011) y *Curapaligüe*, *memorias del desierto* (Schmucler, 2010) exploran, mediante diversos recursos audiovisuales, distintos modos de abordar las memorias de los sujetos y las prácticas que formaron parte de una determinada geografía. Evidenciando la amplitud de los márgenes físicos, se da lugar a fronteras trazadas por condiciones heterogéneas y dinámicas de los grupos que allí habitan. Cada geografía preserva memorias que pueden diluirse ante la amenaza del paso del tiempo y el olvido. El presente trabajo se pregunta por la memoria latente en los espacios, en tanto concepto identitario conformado no solo por sus delimitaciones geográficas sino por la suma de prácticas y acontecimientos que se dan lugar a fines de construir las memorias colectivas de los sujetos.

Palabras claves

Memorias, Territorio, Cine cordobés.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

The Córdoba films *Ferrovianos* (Rocha, 2011) and *Curapaligüe, memorias del desierto* (Schmucler, 2010) explore, through various audiovisual resources, different ways of approaching the subjects memories and practices that had been part of a specific geography. By showing the width of physical boundaries we observe how frontiers arise, in this case laid out by the heterogeneous conditions and dynamics that belong to the groups that inhabit those spaces. Every and each geography preserve memories which may vanish with the passing of time and consequent forgetfulness. The present work inquires into the spaces latent memory, as an identity concept made up not only by its geographical boundaries, but also by the sum of practices and events that take place in order to build up subjects collective memories.

Key words

Memories, Territory, Cinema of Córdoba.

El presente trabajo¹ tiene su génesis en el equipo de investigación SECYT, UNC “Emergentes: Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba (2010-2015). Segunda parte”, y continúa en el marco del proyecto “Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios-2010/2020”. Dentro de las tareas de investigación, se conforma una primera etapa de *identificación y relevamiento* a modo cartográfico de las producciones realizadas entre 2010 y 2015 en la provincia de Córdoba (tanto en lo atinente a producciones televisivas, como animadas y cinematográficas). Los resultados proporcionaron la base epistémica de una segunda etapa donde el interés pone el foco de acción en la construcción de tres problemas dentro del campo de las artes audiovisuales: a) la configuración de la imagen-comunidad que se establece a partir del despliegue de un audiovisual de producción y/o intervención social-comunitaria; b) la presencia de una imagen-región que imagina cinematográficamente lo cordobés en un intersticio que puede ligarse formal y temáticamente con el movimiento estético del Nuevo Cine Argentino; c) la imagen-experimental que, desde los márgenes, explora formas y procesos no solo a partir del diálogo con otras disciplinas artísticas

sino también desde las exploraciones formales de lo audiovisual (Asís Ferri y Curatitoli, 2018).

Establecida la distinción entre estas tipologías de imágenes audiovisuales, volvemos al corpus de obras sistematizadas en la *lista* (Siragusa *et al.*, 2018) para delimitar como objeto de estudio a los filmes *Ferrovianos*, de Verónica Rocha (2011) y *Curapaligüe, memorias del desierto*, de Sergio Schmucler (2010). Conforme a las temáticas abordadas por estos dos largometrajes, podemos realizar una lectura de ellos desde el 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. En los modos del hacer-pensar-filmar se evidencian formas de visitar el pasado desde el testimonio, en ausencia de la imagen. Además, se presentan formas de repensar el pasado *desde* la imagen, con la certeza de la ausencia y la necesidad de corporeizarla. Ante un territorio que ya no existe se materializan reconstrucciones sonoras –mediante el testimonio– y visuales –mediante distintos materiales de archivo, imágenes documentales y/o animación–. Por otra parte, ante lo que en el territorio no se dice, irrumpe la imagen de ficción. En ambos filmes estas formas y mixturas confluyen bajo una lógica documentalista que persigue tanto un estatuto de veracidad como una fuerte instancia reflexiva sobre el devenir de sus territorios y memorias.

¿Qué memorias se preservan en cada geografía?, ¿bajo qué formas este cine puede recu-

1 Este trabajo expone reflexiones y avances parciales de las actuales investigaciones realizadas sobre representaciones de memorias en el cine de animación latinoamericano (Proyecto de Investigación: “El cuerpo de lo innombrable: La animación contemporánea en Latinoamérica como materialización expresiva para la representación de la memoria”, Beca doctoral, SECYT, UNC, Res. Rectoral 2019-1559); y sobre las representaciones de los espacios en el Nuevo Cine Cordobés (Proyecto de Investigación Consolidar, SECYT, UNC: “Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios-2010/2020” dirigido por Cristina Andrea Siragusa y codirigido por Alejandro Rodrigo González).

perarlas? Preguntarse por ello, es preguntarse por la memoria latente en los espacios, en tanto concepto identitario conformado no solo por sus circunstancias geográficas sino por la suma de prácticas y acontecimientos que tienen lugar y que derivan en la constitución de las memorias colectivas de los sujetos.

Reunir para la cámara sujetos-testigos como decisión de revelar geografías amenazadas por el olvido. Reconstruir la historia mediante la multiplicidad de fragmentos y memorias de sus sujetos habitantes. Reencontrarse y re-habitar el espacio. El trabajo pretende reflexionar sobre la memoria que deviene –y emerge– de los espacios junto a las posibilidades narrativas, poéticas, documentales y ensayísticas que brindan las mixturas de formas audiovisuales en los filmes objetos de estudio, en pos de una construcción audiovisual que aporte a la revalorización y resignificación de un territorio.

MÁS ALLÁ DEL DOCUMENTAL, MÁS ALLÁ DE LA FICCIÓN

Como referencia más cercana al contexto en que nacen estos filmes, podemos remitirnos a los estudios sobre cine documental realizados en nuestro país desde el momento en que surge, según la crítica y la academia, el movimiento del Nuevo Cine Argentino. Por otra parte, las discusiones sobre los alcances y características de este nuevo cine gestado en/desde Córdoba, encuentra

acalorados debates en torno a sus posibles márgenes y definiciones. Dentro de la cinematografía contemporánea nacional, Gustavo Aprea (2012) acuerda con Gonzalo Aguilar (2006) al encontrar como rasgos estilísticos compartidos dentro de un movimiento no homogéneo, un marcado desplazamiento de la ficción respecto al documental en torno a las reflexiones sobre el pasado, al tiempo que un debilitamiento entre las líneas que los delimitan; un quiebre de las convenciones genéricas hasta el momento aceptadas en pos de un nuevo tipo de realismo, sumado a una tendencia a la autorreflexividad (Aprea, 2012). En nuestra provincia, los debates plasmados en el *dossier* sobre Cine Cordobés de la revista *Cinéfilo* (2016)² buscan desandar las denominaciones homogeneizantes, para instaurar una discusión crítica que no había logrado articularse por completo en el compilado de ensayos *Diorama* (2013). En este último, Cozza (2013) entiende que un grupo importante de filmes documentales cordobeses (entre los que ubica a *Ferrovianos* y *Curapaligüe...*) presentó similares falencias a las que transitaban sus pares argentinos: límites poco claros respecto a lo cinematográfico y lo televisivo (en relación con los modelos de producción vigentes para Televisión Pública, Canal Encuentro y TDA), con múltiples recursos para sus representaciones que intentan sortear un clasicismo narrativo, estético y formal.

2 Sonzini, R. (2016). Tras la pista del cine de indagación. *Cinéfilo*, 7(22). Córdoba: Editorial Los Ríos.

Ahora bien, ¿de qué herramientas se valen Verónica Rocha y Sergio Schmucler para la construcción del universo discursivo de sus películas? ¿Qué representaciones y operaciones entran en juego en ellas, para abordar los territorios y hablar de/desde Córdoba? Luego de una lectura de los filmes desde su dimensión formal, podemos destacar en *Ferrovianos* y *Curapaligüe, memorias del desierto* la presencia de dos rasgos que aporta Raul Beceyro (2008) para la identificación del estilo documental: la cámara excéntrica y el montaje discontinuo. Sin embargo, las características inversas que Beceyro le atribuye al cine de ficción (empalme en movimiento y montaje paralelo) también son observables en dichos filmes; y es que tal condición –aparentemente contradictoria– responde a la multiplicidad de modalidades de representación estilísticas presentes que se mezclan y conjugan para llevar adelante un proceso de reconstrucción de los acontecimientos y sus espacios, como procedimiento necesario para interpretar un todo desde la fractura que supone la singularidad de los sujetos que la habitan. Esta mezcla entre modalidades de representación con registros documentales y ficcionales, se corresponde no solo a un acento estético o narrativo: constituye, en términos de Rafael Filippelli (2005) –cuando refiere a los “efectos sensoriomotrices” presentes en las *Historie(s) du cinema de Jean-Luc Godard*– “una forma de pensamiento” (p. 67).

Resulta interesante entonces, no atravesar la lectura de los filmes desde la lógica de pensamiento binario documental/ficción, sino más

bien entender estos ejercicios de reconstrucción y memoria como *ensayo*. Al respecto, Gustavo Provitina (2014) define la acción de ensayar como

interpretar los elementos que la observación, la memoria y la experiencia someten al examen de la conciencia crítica. Ensayar es reconocer, ordenar, admitir, pronunciar esa segunda verdad, esa rebaba de la realidad, ese ‘código segundo’ entrevisto por Roland Barthes en *Crítica y verdad*, que traza ‘volúmenes de sentido’, fundando ambigüedades, es decir, proyectando nuevas molduras sobre la superficie fértil de la materia indagada (p. 28).

Una mirada que se asume en la fractura y se reconoce en la ausencia, forma parte de un modo de hacer y un modo de ver en estas obras. El estatuto de verdad se reafirma en tanto revaloriza un caudal de experiencias singulares que conforman la identidad de un grupo. De este modo, los elementos formales y rasgos narrativos que conforman los filmes (documentos escritos, materiales fílmicos de archivo, testimonios, fotografías, dramatizaciones ficcionales, animaciones) se disponen en la puesta en escena para llevar a cabo un ejercicio de conciencia histórica, una lectura que nos aparta de un *continuum* lineal para que, por el contrario, establezcamos un vínculo dialógico con el pasado histórico (Provitina, 2014). El enfoque se traslada a lo verosímil y a la construcción del ideario colectivo sobre un pasado en base a la suma de las memorias individuales. Esta conciencia histórica está relacionada a una forma de pensamiento posmoderno de la historia, en donde se intenta romper con la concepción de un sentido único, lineal y progresivo,

bajo un enfoque calibrado desde los espacios de poder. Si la historia hasta la modernidad fue escrita por quienes ganan, en la posmodernidad emergen las memorias de quienes perdieron, no como una forma de establecer una verdad, sino como un intento desesperado por mitigar el horror y el dolor. En términos de José Pablo Feinmann, “El posmodernismo vino a instalar la riqueza de lo múltiple (...) pero esta sociedad de lo múltiple nos ahoga con lo múltiple. Tenemos miles de hechos, pero no sabemos cuál es la verdad” (Feinmann en Provitina, 2014, p. 33).

Los filmes abordados parten de la noción de *recuperación de memorias* de un espacio geográfico (la ciudad de Cruz del Eje en *Ferrovianos*, el pueblo Curapaligüe en su filme homónimo). Sin embargo, la dimensión territorial adquiere más aristas que las delimitaciones cartográficas, en tanto esta reconstrucción que se basa en múltiples subjetividades rescata el particular modo de ser de una comunidad, conforme a las prácticas comunes, vivencias y experiencias. De cada filme emerge un nuevo modo de apropiación de los espacios fruto de la conjunción de esas experiencias y los distintos tipos de imágenes por las cuales son representadas. El ejercicio de memoria colectiva que ofrece cada película permite una (re)lectura más rica y compleja, tanto para los miembros de su comunidad (sujetos testigos y protagonistas), como para los de afuera (sujetos espectadores).

En *Ferrovianos*, Rocha se dirige a un espacio que no recuerda pero existe, aunque haya mutado; en *Curapaligüe, memorias del desierto*

Schmucler visita un espacio en ruinas, e invita a sus protagonistas a volver y corporeizarlo mediante el recuerdo. Las distintas modalidades de aproximación a los espacios en cada filme pueden ser abordadas desde la noción que plantea Rita Segato (2008) de *territorio*. Al respecto, la autora expone que

Si el territorio es espacio marcado con los emblemas identificadores de su ocupación por un grupo particular, que a su vez inscribe, con sus características, la identidad de ese grupo que lo considera propio y lo transita libremente, en el mundo de hoy sería posible decir que hay un nuevo proceso en curso en lo que respecta a la territorialidad, entendida como experiencia particular, histórica y culturalmente definida del territorio. Grupos que se comportan como patrias secundarias en sus formas de organización apelan a la lealtad y a la exhibición ritualizada de fórmulas que expresan esa lealtad, y se expanden creando franjas de identidad común y apropiación territorial (p. 44).

Tanto Rocha como Schmucler pueden, desde su aquí y ahora, abordar un pasado histórico y resignificarlo mediante una mirada de múltiples imágenes. Una distancia adecuada que permite “tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maniaco-obsesiva del recuerdo” (Richard en Amado, 2009, p. 141).

EN BUSCA DE UNA IMAGEN: EL FILME FERROVIARIOS

En *Ferrovianos* (2011) Verónica Rocha realiza un recorrido por Cruz del Eje, su ciudad natal, en busca de un recuerdo en ella difuso sobre las implicancias simbólicas y productivas que tuvo la actividad ferroviaria en el territorio desde la década de los cincuenta hasta su debacle en los ochenta y final desaparición durante la década de los noventa. Verónica Rocha vive en la ciudad de Córdoba, en un vagón de tren. En ese confín de lo privado que actúa como marco visible en la imagen (lo que habita en su presente puertas adentro) surge la pregunta disparadora y el interrogante acerca de un origen que debe revelar. Partiendo de esa pregunta en la intimidad se inicia la acción del viaje como un modo de retorno al pasado.

Sobre el comienzo del filme una voz en *off* relata ciertas características que podríamos pensarlas comunes tanto para Cruz del Eje como para cualquier otra ciudad del país: una calle San Martín, una plaza, un banco, una municipalidad, una estación de tren. Sin embargo, comienza una búsqueda por la singularidad: construcciones de ingeniería, festividades y personalidades destacadas que de allí surgieron. En tono humorístico y anecdótico, se destaca una particularidad: la reconocida frase presente en la jerga popular “menos Honda que Cruz del Eje”³. Así, con ese

posible error ortográfico, se devela una promesa frustrada de revalorización de una región en crisis por la desindustrialización y el neoliberalismo. Casi de un modo poético, Verónica Rocha entiende que su mundo privado, dentro de un vagón de tren, guarda una estrecha relación con una memoria de su territorio natal amenazada por el olvido; no recuerda ni tiene imágenes de los trenes. El viaje personal, y con ello el recorrido de todo el filme, se dispone a encontrar esas imágenes para darle cuerpo a una ausencia.

Teniendo en cuenta que el elemento disparador es el hecho de no poder recordar, esta búsqueda que podría pensarse como autorreferencial curiosamente traslada y corre el eje del *yo realizador(a)*. Se mixtura la búsqueda en primera persona (Verónica recorre su casa de la infancia, camina las calles y clubes) con una narración que remite a los acontecimientos a lo largo del tiempo desde una tercera persona. Un narrador en *off* nos adentra en la problemática, instala casi a modo didáctico consideraciones históricas relativas a Cruz del Eje y relata las emociones e inquietudes que transita Verónica. Los elementos constitutivos del documental clásico y de tipo expositivo se evidencian⁴, al tiempo que se fusionan

Eduardo César Angeloz, prometió la radicación de la fábrica de motos japonesa Honda en la ciudad de Cruz del Eje. Pese al anuncio y celebración, la inversión nunca fue concretada y los habitantes cruzdelejeños cargaron a modo de “humor negro” con dicho mote.

⁴ Didascalías, mapas, material gráfico de archivo, voz en *off*, son algunos de los elementos presentes a lo largo del filme. Llama la atención, en el grueso de entrevistados, la presencia visible de los micrófonos corbateros para el registro de los testimonios. El artificio técnico que da lugar al registro es develado, y coexiste en un mismo texto fílmico con secuencias ficcionalizadas, de puesta en escena deliberada. Entre esos extremos habita el discurso y se valida el acuerdo de verosimilitud.

³ Dicha anécdota refiere a la promesa incumplida de reparación histórica post-dictadura, cuando el por entonces gobernador radical de la provincia de Córdoba,

con imágenes asociadas a un tipo de registro ficcional: reconstrucciones ficcionalizadas de la niñez de Verónica y escenas animadas sobre la historia del poeta Simónides. Sin embargo, el carácter de lo verosímil nunca se pone en duda.

Adquieren especial relevancia dentro del filme, los testimonios a sujetos protagonistas de la época dorada de los talleres ferroviarios de Cruz del Eje. El relato y la interacción entre las personas entrevistadas se da en completa armonía y con un tono más bien nostálgico, teniendo en cuenta que la mirada y revisión de los acontecimientos se aborda desde la voz del pueblo trabajador. Desde la puesta en escena, ese discurso está latente en la ubicación de quienes hablan: los hombres trabajadores están en las vías, entre los vagones, mientras que casi todas las mujeres están en el hogar. Dentro del grupo social, se muestra una horizontalidad de clase (incluso un jefe relata que renunció a su cargo cuando fue obligado a despedir empleados): el relato es de los obreros, no hay patrón. Sin embargo, no deja de desprenderse de ello la estructura de poder patriarcal: los hombres trabajadores relatan los acontecimientos principales, motores del devenir de los hechos con cierto rigor histórico; las mujeres se posicionan fuera de esa temporalidad y en sus relatos prima la emoción (los paseos por la estación, los cortejos, los vestuarios para la ocasión) antes que la acción. Esta reconstrucción, por supuesto, da cuenta de un clima de época: los hombres se ubican como protagonistas, como quienes pusieron el cuerpo y el trabajo para la maquinaria productiva y el

desarrollo. Las mujeres son testigos y partenaires en ese proceso, quienes cumplieron la función de “crecimiento social” de la ciudad y la idea de familia. Mediante estas entrevistas solamente una mujer, desde una distancia adecuada⁵ del aquí y ahora, realiza una lectura analítica de los procesos sociales, políticos y económicos que se atravesaron a lo largo de los años en la región y que tienen su réplica en otros procesos similares en América Latina.

Ferrovianos invita a pensar el linaje de los grupos como un entramado que se teje con su presencia y sus prácticas compartidas en un determinado espacio. La marca constitutiva del lazo es la multiplicidad de perspectivas y miradas que lo componen e intentan reconstruir y resguardar de la amenaza del olvido. En esa carrera ante el tiempo, toda forma de representación persigue un fin de unidad. Esa es quizás, la forma en la que ha sido posible rescatar las memorias afe-rradas a un territorio.

“JAMÁS SERÁS OLVIDO, AUNQUE TE FALTEN HABITANTES”

La última frase del filme de Sergio Schmucler (2010), puede resumir la noción de *territorio* planteada por Segato (2008) cuando pre-

5 Gustavo Aprea (2012) advierte la necesidad de atender ciertas especificidades en los testimonios audiovisuales. En torno a la veracidad y validez de la experiencia de los sujetos enunciadores, entiende la importancia de mantener una justa tensión entre la *tensión emotiva* que trae al presente los acontecimientos evocados, y un *distanciamiento reflexivo* que busca interpretar lo sucedido.

sume que “en tiempos como los actuales, esta movilidad de los escenarios de la comunidad se vuelve crucial para entender lo que aquí intento caracterizar como un nuevo paradigma territorial o nueva forma de territorialidad en curso” (p. 45).

Curapaligüe es un pueblo cordobés que, al igual que tantos otros, fue paulatinamente arrasado por el tren del progreso. Sergio Schmucler revisita los vestigios del pasado en busca de testimonios de sus protagonistas que puedan dar cuerpo al (no) espacio presente. Un relato plagado de información sobre lo que fue y lo que hubo, dialoga con grandes planos generales de un espacio casi desértico en la pampa cordobesa, donde aparentemente no acontece nada. Entre esos márgenes se ubica y constituye el territorio; o más bien, las memorias que quedan de él y pueden dar cuenta de su existencia.

Más que construir una verdad, el filme busca mantener el recuerdo como ejercicio continuo para salvaguardar el territorio del olvido. La construcción adquiere un tono nostálgico en base a la suma de relatos plagados de experiencias y emociones, algunas más precisas, otras más lejanas. Desde el intento de una rigurosa reconstrucción de los espacios mediante un croquis en papel con regla y marcador, hasta la licencia poética de rescatar detalles y climas mediante relatos de cuentos de ficción⁶, el filme se encarga de construir desde adentro, revalorizando las palabras y las emociones de sus protagonistas sin cuestionar su validez. En este sentido,

Didi-Huberman (2015) entiende que la legibilidad de un acontecimiento histórico depende de la mirada que se dirige a las singularidades que lo atraviesan, y destaca a Benjamin cuando plantea que

la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella (...). Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’, sino apoderarse de un recuerdo tal como éste re-lumbra en un instante de peligro (p. 20).

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. Sus protagonistas están dispersos; es Schmucler quien va tras los rastros y, gracias al ejercicio cinematográfico, encuentra el pretexto para el retorno y el reencuentro. La presencia de la cámara resulta la excusa para alimentar la utopía de refundar el pueblo. Sobre esta relación, Butler (2010) refiere a la noción de *marco* como aquello que, aunque abstracto pero siempre presente, media entre fotógrafo/fotografiado, orquestando dicha relación y determinando un modo de ver los acontecimientos. No refiere a una condición meramente material de encuadre, sino a las operaciones intelectuales que establecen lo que va a ser percibido como existente. En esa relación de búsqueda-encuentro entre el realizador-entrevistado (relación mediada por la cámara), es innegable

6 Las secuencias animadas ilustran los cuentos “El baile” y “La mudanza” de Ricardo J. Martinelli.

que el testimonio y las imágenes que de allí se desprenden tienden más a mostrar que a ocultar. La expectativa manifiesta del director de reunir al menos una docena de personas para materializar el filme se supera ampliamente cuando, ante la convocatoria, más de doscientas personas se presentan bajo una necesidad de reunirse y encontrarse.

El tono nostálgico que inunda todo el filme toma un momento de denuncia (que remite al cine militante de Pino Solanas) cuando, sobre una placa negra, se sucede el listado de gobernadores electos y de facto que tuvo la provincia de Córdoba desde 1910 (año de fundación de Curapaligüe) hasta 1980 (año de la desaparición del pueblo) mientras la voz en *off* revela que Curapaligüe nunca pudo tener agua, energía eléctrica, centros de salud, ni cementerio. Ante el olvido y la inacción, el desarraigo fue inevitable.

En la escena final del filme, los ex-habitantes retornan al espacio físico, rememorando experiencias y celebrando el encuentro. En ese reencuentro se revalida la pertenencia al territorio. En términos de Segato (2008):

Podría decirse que las personas llevan los marcadores territoriales a cuestas y que se trata de territorios extensibles, que crecen a medida que sus respectivas adhesiones se expanden. Gradualmente, un pueblo parecería no ser más definido como el conjunto de los habitantes de un territorio geográficamente delimitado, sino como grupo que porta la heráldica de una lealtad común y, con esto, instituye un territorio en el espacio que ocupa (p. 44).

La idea de progreso se percibe en ambos filmes como la esperanza de un futuro mejor y un norte al que inevitablemente había que dirigirse. Ese progreso actúa para algunas comunidades como antagonista, al destruir un sistema socioproductivo y con ello un terreno simbólico erigido a partir de las prácticas y lazos entre sus miembros. Sin embargo, tal lectura puede darse en tanto ha transcurrido cierta temporalidad entre el acontecimiento y la reflexión. La noción de *progreso* ya se cuestiona en tiempo pasado, desde un presente que sitúa a sus sujetos en las antípodas de lo que prometía ser.

Como relata en *off* un pasaje de *Curapaligüe, memorias del desierto*:

Ningún pueblo muere de muerte natural. Finalmente, la vieja serpiente se mordió la cola. El sueño que hizo nacer Curapaligüe, también lo mató. En nombre del progreso se exterminó a los Ranqueles y se taló en forma indiscriminada. En su nombre se pusieron vías férreas, y en su nombre se quitaron. En su nombre se abrieron escuelas, y también se cerraron. Se incentivó la vida rural, y después se la desmanteló (Schmucler, 2010, 39 min. 20 seg.).

MÚLTIPLES MEMORIAS, MÚLTIPLES IMÁGENES

Como una primera aproximación luego de la lectura de los filmes y conforme a la pregunta inicial que aborda la noción territorial en relación a las poéticas particulares de estas dos películas del Nuevo Cine Cordobés, podemos comenzar a distinguir distintos tipos de imágenes que, en

su conjunción, permiten pensar en un particular modo de hacer, pensar y filmar. Este conjunto poroso y permeable (pensando en la mixtura que se establece entre sus tipos de imágenes) construye en su praxis un modo de pensamiento y refleja las singularidades de cada uno de sus elementos, junto a la riqueza que adquiere su yuxtaposición. Así como se (re)construye el territorio, con las mismas singularidades y heterogeneidades se construye un tipo de cine ensayístico-documental.

Ahora bien, ¿qué tipo de imágenes se encuentran en estos filmes? En primer lugar, se distinguen las *imágenes documentales*, a modo de acción en vivo con el fin de situarnos en tiempo presente. Aquí podemos situar a los grandes planos que nos ubican en un espacio físico; planos detalles de espacios y objetos particulares que muestran el paso del tiempo; y principalmente planos medios que ponderan al sujeto entrevistado recuperando el pasado desde la palabra y su función testimonial, desde un “yo” que recuerda, tanto en primera persona como en calidad de testigo. Las imágenes documentales del aquí y ahora registran lo desértico, tejiendo mediante el montaje un ejercicio ensayístico sobre ellas.

Se distinguen, por otra parte, distintas *imágenes de archivo: gráfico, audiovisual-cinematográfico, o periodístico*. La presencia de infografías, generalmente a modo introductorio en los relatos, cumplen una función demostrativa, pedagógica y didáctica. Estos documentos aportan cierto rigor y carácter de “veracidad” a los acontecimientos del pasado y ponen de manifiesto qué tipo de historia se intenta rescatar

desde los archivos oficiales, respecto a los personales, íntimos y familiares. Revisitados desde el presente resultan un interesante punto de reflexión, ya que develan como cuestionable tanto lo que se muestra como lo que se omite. Estas imágenes adquieren especial relevancia cuando, mediante operaciones de montaje, pueden ser cotejadas, apoyadas o contrapuestas con otro tipo de relatos. En líneas generales, dentro de estos filmes las diversas imágenes de archivo aportan cierta impronta formal, tanto desde su sonoridad como desde su dimensión visual.

Hasta aquí las tipologías de imágenes responden a los registros y estilos clásicos de documental los cuales se mixturán, en estas obras, con construcciones a partir de *imágenes ficcionalizadas* (acción en vivo, pero recreada). Podemos presumir que en estas obras se ficcionaliza aquello que no se puede recordar de otro modo, dialogando con el testimonio para construir un vínculo sin que por ello se ponga en riesgo cualquier rasgo de verosimilitud. La conciencia de ficcionalización parece permitir la revisión de un pasado histórico desde los rastros y despojos de un presente.

Respecto a la idea de abordar lo aberrante e imposible, adquiere vital importancia la articulación de *imágenes animadas* como una operación de producción de sentido para la recuperación de memorias. Lo animado se asocia a lo lejano, a lo que no se puede abordar o aproximar mediante ningún otro vínculo: ni con materiales de archivo, testimonios, ni revisitando y filmando espacios. La animación se hace presente como

una forma de acercar aquello distante que de igual modo ha dejado huellas en el territorio. Aquello que se rememora, pero se encuentra más amenazado por el olvido, puede recuperarse y tomar cuerpo mediante la imagen animada. A través de este lenguaje, el recuerdo impregnado de detalle y poesía encuentra sus posibilidades de materialización visual y sonora. Ante el vacío y el silencio de las imágenes del presente, tan inertes y desérticas, la reconstrucción mediante la animación permite rescatar pequeños gestos y homenajear cada uno de los detalles que constituyen la emoción del recuerdo.

Podemos conjeturar entonces que estas superposiciones de las distintas tipologías de imágenes no solo refieren a una experiencia estética y artística que caracteriza al movimiento de Nuevo Cine Cordobés –de hecho, tal definición nos puede acercar a una peligrosa homogeneización sobre su cinematografía–; más bien se trataría de una carencia de imágenes audiovisuales de lo que ha ocurrido en/con algunos espacios de Córdoba que intenta recuperarse mediante todas estas operaciones. De la forma que en estos filmes se habla de/desde Córdoba deviene la idea de *territorio*. Desde allí se desprende este ejercicio de pensamiento y se materializa una imagen-región. Partiendo de la conciencia de que el acto colectivo de memoria, desde sus singularidades es preexistente, el ejercicio cinematográfico como acontecimiento posibilita dotar a las imágenes de sus

sujetos de un nuevo estatus de historia (Butler, 2010) desde una temporalidad particular. Una historia no enfocada a la verdad, sino a lo verosímil, rescatando y revalorizando los pequeños relatos de quienes la han escrito.



Cómo citar este artículo:

Curatitoli, M. C. (2021). Tras las huellas del territorio: Reflexiones sobre *Ferrovianos* y *Curapaligüe*, memorias del desierto. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34548>

Referencias

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Asís Ferri, P. y Curatitoli, M. (2018). *Filmar sobre todo: paisajes y personajes en la filmografía de Rosendo Ruiz*. VI Congreso Internacional AsAECA: Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 2021, 26 de junio de <http://asaeca.org/wp-content/uploads/2018/08/Libro-de-actas-AsAECA-2018-2.pdf>.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Apra, G. (Comp.) (2012). *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Buenos Aires: Ed. Los Polvorines-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Beceyro, R. (2008). El Documental Hoy. *Cuadernos De Cine Documental*, (2), pp. 54-63. Recuperado el 2021, 26 de junio de <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i2.3971>.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Cozza, A. (Comp.) (2013). *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*. Córdoba: Caballo Negro Editora.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia*, 2. Buenos Aires: Biblos y Universidad del Cine.

- Filippelli, R. (2005). El montaje de la historia. En D. Oubiña (Comp.) *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma* (pp. 63-77). Buenos Aires: Paidós.
- Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo: la mirada que piensa*. Buenos Aires: La Marca.
- Segato, R. (2008). La faccionalización de la república y el paisaje religioso como índice de una nueva territorialidad. En A. Alonso (Comp.), *América Latina y el Caribe. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo* (pp. 41-81). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Siragusa, C. et al. (2018). Emerger de/desde Córdoba (2010-2015): una lista que provoca vértigo. *Toma Uno*, (6), pp. 163-170. Recuperado el 2021, 26 de junio de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20904>.
- Sonzini, R. (2016). Tras la pista del cine de indagación. *Cinéfilo*, 7(22). Córdoba: Editorial Los Ríos.

Filmografía

- Rocha, V. (Dir.) (2011). *Ferrovianos* [largometraje]. Argentina: La Pecera Productora Audiovisual.
- Schmucler, S. (Dir.) (2010). *Curapaligüe, memorias del desierto* [largometraje]. Argentina: INCAA.

Biografía

María Constanza Curatitoli

AUTORA

Lic. en Cine y TV; Doctoranda en Artes (FA, UNC); Becaria Doctoral SECyT, UNC; Prof. Asistente en la Cátedra “Cine Animación con elementos de Diseño Gráfico” con carga anexa en la materia “Elementos de Gráfica y Animación” (FA, UNC). Integrante del equipo de investigación Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios (2010-2020) SECyT, UNC. Adscripta a la Cátedra “Arte y Modernidad” (Dpto. de Cine y TV, FA, UNC). Productora del Festival Internacional de Animación de Córdoba ANIMA y Foro Académico Internacional de Animación de Córdoba (FAIA).



María Constanza Curatitoli

CONTACTO:

m.c.curatitoli@mi.unc.edu.ar