

## Imaginar en el aire: reflexiones sobre el cine de Jorge Prelorán

Philip Derbyshire<sup>1</sup>

---

### Resumen

Este artículo investiga la primera obra del documentalista argentino-estadounidense Jorge Prelorán y propone que su transformación estilística para producir la «etnobiografía» se basa en parte en el encuentro con las prácticas locales puneñas del noroeste argentino y se constituye por una metamorfosis de las relaciones epistemológicas y éticas al otro como representado en la antropología y en el etno-documental. El modo dialógico de ese encuentro es un rechazo sutil del paradigma de producción del conocimiento visual y produce una forma de la militancia no reconocida en su tiempo.

Palabras clave: antropología - cine etnográfico - Noroeste Argentino - Jorge Prelorán - Hermógenes Cayo

### Abstract

This article looks at the early work of the Argentine-American documentary film-maker Jorge Prelorán and argues that his stylistic shift in the production of «ethnobiography» is in part a function of his encounter with the local aesthetic practices of the puna in North Western Argentina and pivots round a transformation of the epistemological and ethical relations to the other represented in anthropology and ethno-documentary. The dialogic mode of this encounter marks a subtle rejection of the dominant mode of visual production of knowledge and effects a form of militancy unrecognised at the time.

Keywords: Anthropology - Cinema - Ethnocinema - Argentine North West - Jorge Prelorán - Hermógenes Cayo

---

A finales de los años sesenta estalló en Argentina una lucha cinematográfica, un proceso autoconsciente de teorización y producción de cine militante dirigido contra las normas del cine del *establishment* y al servicio de un proyecto político de alcance continental. Quizás el ejemplo más afortunado de este cine sea *La hora de los hornos* (1969) de Octavio Getino y Fernando Solanas, una elaborada intervención cinemato-

gráfica en la lucha por el poder popular bajo la dictadura de Onganía, coetánea con la emergencia de una praxis afincada en ciertos espacios —fábricas, universidades, e incluso focos rurales— que ofrecían una alternativa cada vez más revolucionaria al régimen represivo entonces en el poder. La película venía acompañada de una especie de conciencia reflexiva suplementaria, una taxonomía del cine que colocó la obra de

---

<sup>1</sup> Birkbeck, Universidad de Londres. philipderbyshire@hotmail.com

Getino y Solanas en un contexto de producción política: *Hacia un tercer cine*. Es bien sabido que el «tercer cine», un cine militante, se opone a las producciones de Hollywood que considera «reaccionarias» y sus imitaciones (primer cine) y al desarrollo modular pero inevitablemente limitado del segundo cine —el cine de *auteur* que transforma las convenciones del primer cine de modo inmanente pero que encuentra sus límites en la separación entre imagen y público y en su persistente vocación por el registro pasivo. Aquí podemos citar como ejemplo paradigmático a Fernando Birri. Este cineasta argentino rechaza los cánones del cine de Hollywood y se decanta por una representación más «realista» de la gente, sobre todo en sus documentales, pero no deja de verse constreñido por un modelo de subjetividad objetiva, es decir, una articulación del objeto del cine como contrapuesto a la subjetividad del cineasta. Por el contrario, el tercer cine es aquel que va más allá de la representación para llegar al compromiso: pasa de la descripción de la realidad actual a su transformación. En efecto, Getino y Solanas consideran que han «trascendido» en un sentido hegeliano las formas contradictorias del primero y segundo cines, manteniendo el rumbo de Birri gracias a las citas dentro de *La hora*, y liberando su potencial emancipador en desarrollos posteriores. El tercer cine se marca como objetivo la producción de lo nacional-popular, una versión de la nación que aun está por existir. La militancia a nivel de cine podría ser vista entonces como un cine que se mueve más allá de lo que se ve: el realismo sería la invocación de un potencial no visible que se halla al otro extremo de la totalidad de lo representado, pero en tanto que su consumación.

Una sección clave de la primera parte de *La hora de los hornos* está ambientada en

el noroeste argentino, zona montañosa con una economía y cultura particulares. La forma compositiva que singulariza a la película —montaje prolongado, con un desfase en el registro auditivo y una voz en *off* contundente del activista militante que interpela al presente en aras del futuro— se apodera de las representaciones indécicas de las formas culturales locales y particulares y se apropia de ellas con afán crítico para presentarlas como ejemplos de ideología: la voz en *off* se refiere a los «curas y curanderos» como defraudadores y saltimbanquis en el camino entre el «pueblo» y sus propios intereses. La gama entera de las prácticas culturales locales se consolida bajo la forma de una conciencia falsa y luego es equiparada con la confusión cultural de la cultura de masas de la era moderna, para finalmente intercalar en este primer montaje escenas bonaerenses tomadas en librerías, tiendas de discos y *happenings* que tienen lugar en el vanguardista centro cultural del Instituto Di Tella. La alienación urbana contemporánea tiene su paralelo en la imagen de la superstición primitiva: las figuras agitadas de los adolescentes que bailotean al ritmo de James Brown hallan su réplica en la figura parálitica de Tilcara, en la provincia de Jujuy. El montaje sugiere una equivalencia, una estructura común de desconcierto, en donde todas las formas culturales existentes han engañado y atrapado a los componentes potenciales del pueblo. Como emulando el retorno del mito arcaico bajo esa forma de consumo que tanto preocupaba a Adorno, Horkheimer y Benjamin, Getino y Solanas ven en la figura del mito un no-conocimiento y no-reconocimiento en ambos momentos de la cultura argentina, emparejando el presente cultural con un primitivismo renaciente.

El *coup de ciné* de la última transición de esta primera parte viene a reforzar dicha interpretación. El segmento concluye de for-

ma memorable con una imagen del Che Guevara muerto que se prolonga un rato (según qué edición se esté viendo) mientras en la banda sonora se escucha el redoble de tambor que representa a la revolución. Como indica la voz en *off*, esta imagen —o más bien el riesgo que comporta— de una muerte escogida libremente para servir a la revolución —del sacrificio asumido con plena conciencia— es la única alternativa al sufrimiento y la explotación que constituyen la hegemonía del capital en América Latina. El triunfo sobre la muerte solo se consigue arriesgándose a morir en la batalla. Pero lo que presta forma a la imagen de la subyugación bajo la muerte es el funeral de un *coya*<sup>2</sup> en el cementerio de Juella<sup>3</sup> en Jujuy. La cámara en mano sigue al cortejo fúnebre —usando un término demasiado fastuoso y occidental— hasta la tumba, situada en el desnudo paraje de la *quebrada*, mientras la voz en *off* recita una letanía de estadísticas sobre la muerte, la pauperización y la opresión. Una vez más el efecto que se consigue mediante el montaje es el de elidir la tradición y lo etnográfico con lo-que-hay-que-reemplazar: el presente (el funeral) no se constituye como un momento de significación brindado por una cultura que ha encontrado formas complejas de negociar con la muerte, sino como un momento de sumisión: la propia otredad estética de la ceremonia está allí a modo de acusación, confeccionada por la voz en *off* que habla contra la imagen más que desde ella.

El activismo militante que exige un fu-

turo distinto a las represiones y la explotación del presente debe constituir una forma homogénea de dicho presente como su punto de partida constitutivo. Si se homogeneizan las diferencias dentro del presente argentino, se empieza por subsumir (al estilo colonial) todas las formas culturales bajo el rótulo de la alienación capitalista —el no-reconocimiento de la diferencia de los *coyas*—, y se acaba por revitalizar un tropo desarrollista clásico: la esencia de lo-que-hay-que-vencer se nos propone como el otro primitivo y etnográfico. Los dos espacios mortuorios que hallamos en la primera parte de *La hora* se encargan de distribuir una jerarquía histórica restituida. En Buenos Aires, el cementerio de La Recoleta concede un momento de delirio trascendente a la cámara, que revolotea alrededor y más allá de los fetiches de mármol del poder burgués; en el noroeste, Juella es el lugar de la derrota y la muerte, el momento a ser negado tras la muerte del Che en combate militante. La cámara y el ojo-voz militante, que construye su subjetividad a través de lo que ve y lo que vence, no deja de pertenecer a un futuro que brota de la *jouissance* de la ciudad moderna: no ve nada en el primitivo noroeste digno de ser guardado. La cultura visible es irremisiblemente pretérita: la figura de un borracho en el cementerio se resbala desde un muro y, en un momento de edición desmañada o de parapraxis cinematográfica, vuelve a caer. Una caída repetida, un fracaso, mientras la vista se extiende por encima y más allá del espacio vacío del futuro en La Recoleta.

Este descubrimiento de un gesto de repudio cultural dentro de un cine que se proclama militante sirve de prolegómeno para un cineasta cuya obra ha sido criticada con dureza justamente por no querer salirse de los límites de lo dado: Jorge Prelorán. En una entrevista que concedió a un documen-

<sup>2</sup> Un término empleado ambiguamente por y sobre los indígenas del Noroeste de Argentina.

<sup>3</sup> Juella es un paraje rural ubicado al norte de Tilcara en una quebrada transversal a la troncal de Humahuaca. Las familias de Juella se dedican hasta el día de hoy a la producción agrícola, siendo conocidas sus manzanas y duraznos.

talista posterior (y su ex-alumno Fermín Rivera), Prelorán describe cómo su preocupación por el documental etnográfico fue acusado precisamente de ser un registro acrítico de lo que es. Y no obstante se puede discernir en la obra de Prelorán, sobre todo en su *chef d'oeuvre* «Hermógenes Cayo - El imaginero» (1969), un activismo militante en defensa de una forma de subjetividad que se contrapone a la reproducción de los bienes de consumo característica de la modernidad capitalista. Esta subjetividad llega al extremo de absorber los medios de su propia apropiación e impone otra lógica de la imagen sobre el cine que intenta capturarlos.

### Prelorán y el cine etnográfico

De familia argentina y estadounidense, Jorge Prelorán se formó como cineasta y antropólogo en la Universidad de California, Berkeley, y debutó en su carrera independiente realizando una serie de cortometrajes, financiados por la Tinker Foundation, que se centraban en las formas culturales de la Argentina rural que cambiaban debido a la reorganización del mercado y la mano de obra en la época de la posguerra. Como gran parte del cine etnográfico, cuya personificación más famosa la hallamos en *Nanook el esquimal* de Robert Flaherty, estas películas dan constancia de un modo de vida amenazado, y se constituyen bajo el signo de la elegía. Como podría haber comentado Hayden White pensando en las formas de la trama, el cine etnográfico elabora sus tramas dándoles la forma de homenajes melancólicos: el «registro científico de la realidad» implica la fidelidad bajo la forma de una estética del neorealismo, la «realidad integral» de lo indécico de Vertov. El conocimiento como el registro de un momento del archivo de las posibilidades humanas es un régimen de intrusión y acumulación visual.

La etnografía, y sobre todo el cine etnográfico, guarda relación con el pasado, el presente y el futuro —posee una temporalidad propia. Se caracteriza por ser consciente de su propia modernidad: su presente en relación con la historia; su presente en relación con el presente del objeto a la luz de un futuro escindido entre su registro y el objeto de ese registro.

Así pues, podríamos distinguir una temporalidad escindida en dicha documentación: el objeto se hunde ineluctablemente en el pasado, y su futuro consiste únicamente en los vestigios presentes y reiterados de la representación. El futuro de la representación es el de ser testigo perenne de la ausencia permanente del objeto. El o la cineasta constituye su futuro sobre el pasado del objeto que está siendo repetido en el presente.

Este resquebrajamiento temporal organiza y se ve organizado por la diferenciación espacial que caracteriza al cine etnográfico: la película etnográfica en su formato o concepción clásicos consiste en noticias de lugares ajenos (*elsewhere*) y en un lugar ajeno que se constituye inevitablemente como un tiempo ajeno (*another time*), un tiempo que es anterior al tiempo de los medios de representación. Como sostiene Johannes Fabian<sup>4</sup>, los vestigios del lugar ajeno se vuelven a armar en el presente que es el futuro no posible del espacio etnográfico, un espacio que el tiempo del viaje separa del tiempo del aquí-presente del antropólogo y del tiempo del espectador de la película.

La organización del tiempo de la imagen se constituye, en parte, mediante la unidad que le impone la integración diferencial y la separación de sus componentes. Según la visión clásica, la unidad del objeto antropológico no es el resultado tan solo de

<sup>4</sup> Véase *Time and the Other*, capítulos 2 y 3.

la articulación visual del objeto en tanto que objeto sino de una escisión en el seno del elemento acústico. El objeto antropológico se constituye a través de su diégesis auditiva: la voz del objeto, por así decirlo, está estrechamente ligada a lo visual, y se desenvuelve dentro de él. Por lo común, para distanciarlo del tiempo de la representación se emplea la voz en *off*, que construye una verdad acerca del objeto, distanciada en el tiempo, insistiendo en su condición de objeto. De modo que el resquebrajamiento del tiempo y el espacio se ve reforzado por el resquebrajamiento de lo auditivo. Curiosamente, ésta es precisamente la forma adoptada en *La hora de los hornos* —o al menos en la primera parte, la cual podría decirse que se nutre justamente de esta tradición de la distribución de lo temporal derivada de la etnografía.

Si nos fijamos un poco, podemos notar en la obra de Prelorán una evolución del estilo en el acto de atestiguar. Durante la etapa temprana de su carrera, Prelorán se mantuvo dentro de «la tradición», y también dentro de la tradición de la jerarquía de los medios que la hacen posible. Para la etnografía, la voz en *off* es de primordial importancia y sirve para poner en orden los conocimientos reunidos por el etnógrafo. Pero el propio cine se distancia, por razones tecnológicas, del objeto que registra: la *techné* del celuloide y la banda sonora se confabulan para afirmar el pasado del objeto, bajo la mirada y el discurso del realizador en tanto que sujeto. El deseo de conmemorar se convierte, en parte, en un medio para afirmar la contemporaneidad, la modernidad del sujeto que realiza el registro, y el medio que lo hace posible.

Prelorán parece vacilar en ello justamente en esa región del noroeste argentino que Getino y Solanas aprovecharon como *locus classicus* de la derrota y la sumisión. Con la

serie de películas que realizó en esa región en los años sesenta se comienza a desarmar aquella totalidad que anteriormente constituía la respectiva unidad y separación del sujeto y del objeto. El proceso llega a su apogeo con la película sobre Hermógenes Cayo, y poco después funda un nuevo modelo para lo que llamaremos la «etnobiografía», donde un momento reflexivo es introducido dentro del objeto cinematográfico que problematiza aquellas fronteras sobre las que descansa la complicidad entre la antropología y la modernidad capitalista.

### *Casabindo* (1965) y posteriores

Este cortometraje, que trata de los festejos de agosto en torno a la Virgen de la Asunción, otorga visibilidad al minúsculo pueblo de Casabindo, situado en la *puna*, el altiplano de Jujuy que se extiende ininterrumpidamente hasta Bolivia, y es casi como si el realizador transmitiese una sensibilidad fructificante parecida a la de la fiesta en la que «el pueblo cobra vida», como dice la voz en *off*. En la película se documentan los preparativos para la fiesta y la corrida de toros que marca su clausura. En muchos sentidos, no hay nada de excepcional en la película, exceptuando una curiosa diferencia entre las bandas sonoras inglesa y española. En la versión en inglés, la voz en *off* impone su autoridad en tanto que sujeto de conocimiento, subordinando el material diegético que aparece, a una narrativa de la pérdida y del fracaso. La uniformidad y la absoluta autoconfianza de gringo que revelan sus cadencias acaban lanzando el material fílmico a una distancia imposible de asimilar. En la versión en español, la voz en *off* sufre alteraciones debido a los cambios en el tono y sobre todo en el habla regional. La película comienza con una voz porteña estándar, que señala e inscribe al realizador

dentro de la película como un visitante venido de fuera, pero de repente, y sin motivo aparente, el acento de la voz en *off* cambia y entonces da la impresión de que es la propia región, la comunidad de Casabindo, la que ha encontrado una manera de registrar su propia narración.

Este estrechamiento de una distancia subordinante tiene su continuación en una serie de películas que privilegian el momento de la representación y sus modalidades. En ellas, la cámara posee otros medios para ofrecer imágenes de la naturaleza en la Quebrada de Humahuaca, el gran cañón que unía las minas de plata de Potosí con el puerto de Buenos Aires en una forma de territorialización socioeconómica. No menos importante, incluye también otros sujetos de representación: en *Chucalezna* (1968) los niños pequeños de la Quebrada elaboran sus propias imágenes —en pintura, talla y cerámica— del paisaje que habitan. La producción de imágenes es una actividad habitual, la versatilidad y el virtuosismo de los niños son por lo menos tan consumados como los del cineasta. Si bien el armado final corresponde al realizador, hay un sentido de empresa colectiva de representación que también incluye a los niños que hablan de la relación entre sus imágenes y los paisajes que aparecen en sus representaciones. La reflexividad representada se convierte en un reflejo de la propia representación. Y con *Medardo Pantoja* (1969), las pinturas post-costumbristas realizadas por este hijo de Tilcara se convierten en los objetos fílmicos mientras que sus referentes —la vida cotidiana y el paisaje de la Quebrada— suministran un léxico y una sintaxis para la película. El documental sobre Pantoja se construye siguiendo los ritmos de sus pinturas, y tras recorrerlas con mirada nómada, se pasa imperceptiblemente a pasear la mirada por el terreno. No hay voz en *off* en nin-

guna de estas películas, no hay un discurso dominante fuera del espacio de la imagen; ningún sonido que no sea diegético, ninguna inscripción que no sea un topónimo. En este ejemplo, sobre todo, las imágenes conservan su propio mundo, e incluyen continuamente las condiciones de su propia elaboración dentro del cuadro de la representación. Así, el compromiso con cierta clase de pintura post-costumbrista y su registro, es decir, el registro del acto de registrar mediante un registro de lo que ya ha sido registrado (la tierra y las formas sociales de la Quebrada) dispone una vertiginosa *mise en abîme* en la que se sitúa al realizador como inscrito de forma implícita (e implacable) dentro del proceso registrador. En este punto podríamos decir que el lugar impone sobre el realizador una conciencia de sí mismo, además de convertirse en uno de los aspectos de su autoproducción —posteriormente, gran parte del trabajo que realizará en la Escuela Nacional de Cine se basará en el proyecto de Relevamiento cinematográfico de expresiones folclóricas argentinas, un proyecto que buscaba hacer un registro de la cultura de los Andes argentinos.

De esta manera, tanto el realizador como el espectador se implican en el proceso de construcción, conscientes de la brecha que se abre entre la imagen y el objeto, entre imagen e imagen, y entre medio y medio. Más que la representación de otro lugar y tiempo, de por sí distanciados por la modernidad de la cámara, lo que ofrecen estas películas es una combinación de medios y formas que pone de relieve el modo de elaboración y las múltiples perspectivas que podrían conseguirse en un terreno en particular. En cierto sentido, el modelo de cineasta propuesto no es ya el de un sujeto de conocimiento externo cuyas representaciones serían superiores a lo representado, sino la de un artesano más cuya labor con-

siste en representar, y cuyas obras son equivalentes a las de los pintores aficionados de la escuela de Chuculezna o las del artista local que a su vez siente afinidad por los tejedores, alfareros y constructores de ermitas<sup>5</sup>.

### *Hermógenes Cayo - El imaginero (1969)*

El punto transformativo primordial de tales desarrollos se alcanza con la película dedicada al creador de imágenes de la puna, Hermógenes Cayo. Una contingencia biográfica tuvo su parte en la elección del tema: cuando Prelorán se reunió por primera vez con él mientras rodaba su película sobre Casabindo, quedó tan fascinado, según dijo, que pasó unos 18 meses grabando sus conversaciones antes de filmar la película. Este período desproporcionadamente largo dedicado al sujeto de la película, y las posibilidades que se abrían para un complejo montaje de la imagen, la voz y la interacción de ambas, ofrecen al mismo tiempo una riqueza cinematográfica novedosa y un nuevo modelo de investigación etnográfica, al cual Prelorán denominó etnobiografía. A diferencia de la ambición totalizante del cine tradicional, que sintiéndose presionada por su propio reconocimiento de la desaparición inminente de la cultura a ser registrada, procura recopilar y documentar tanto como sea posible sobre la cultura que es su objeto, creando un minucioso archivo de lo que está por desaparecer, Prelorán opta por concentrarse en un solo individuo —si bien se trata de un individuo necesariamente socializado. En cuanto a la figura de Cayo, en un sentido bien definido se puede afirmar

que no es una figura típica —hay aquí otro viraje respecto al modelo de Prelorán: mediante la figura no se construye ninguna totalidad sencilla, sino que se registra un complejo contrapunto de los ambientes individual y social al mismo tiempo que las subjetividades se duplican y mantienen un diálogo en el interior de la película. Prelorán ha dicho que «la persona es la unión de dos visiones —la propia y la ajena—», una formulación que hace eco a la descripción de Bajtin acerca de lo interior y lo exterior en «Autor y héroe en la actividad estética»; y esta relación dialógica se hace manifiesta en la edición, donde la temporalidad escindida de la etnografía aparece refundida como la temporalidad escindida de la imagen: el presente de la imagen visual no es el mismo que el de la imagen acústica. Más adelante profundizaré un poco más sobre el tema.

Sin embargo, la elección de Cayo también implica un mayor desarrollo de la reflexividad en torno a la producción de imágenes, que en Prelorán se demuestra en sus cortometrajes contemporáneos: el creador de imágenes es al mismo tiempo objeto y sujeto reflexivo, así como sujeto-objeto transferencial. Mi opinión es que esta compleja figuración reflexiva del imaginero es característica de una forma militante de hacer cine que busca restituir un momento y una práctica que el activismo militante de la modernidad acabaría por erradicar. Y esta militancia es en todo parecida a la militancia colectiva de los *coyas* que reclaman sus tierras, un momento histórico que aparece incluido dentro de la película. Cayo representa una imagen, una mirada sobre la modernidad argentina; no es una simple imagen ofrecida por dicha modernidad y elaborada con los materiales que se derivan de ella.

---

<sup>5</sup> Son «pinturas» hechas de semillas, frutas, ramitas, etc., pegadas a las telas, que tratan los temas de la pasión del Cristo con otros elementos, construidas por artesanos locales y vecinos y expuestas en las calles de Tilcara y Maimará en Semana Santa.

## Mímesis y contramímesis

En las tomas con las que se abre la película, Cayo aparece como alguien que pertenece a un lugar en donde la pertenencia es prácticamente imposible. No solo la cámara discurre por la *puna*, sino que la voz del propio Cayo la va describiendo. La intersección de la imagen y la voz viene seguida de una larga toma en la que se ve a Cayo tejiendo, manipulando su telar de pedales, anticipando otra toma en la que toca un armonio restaurado y entona un himno a su patrona por elección, la Virgen de Luján, un himno cuyas notas parecen haber sido escritas por él en su peculiar notación musical. Más adelante en la narración fílmica se ve a Cayo como escultor, lo cual da pie a las imágenes de las prácticas religiosas en las que se enmarca su vida social —su boda con Aurelia y las festividades de la advocación local de la virgen, la Virgen de la Candelaria—, pero también como un pintor cuyas imágenes incluyen la propia sinécdoque de la modernidad: el tren. De manera que Cayo no es un objeto pasivo de la representación sino un agente activo, un sujeto de representación, vinculado a las tradiciones de la imagen de la *puna* pero al mismo tiempo oblicuo respecto a ellas, de la misma manera que se muestra oblicuo respecto a tradiciones sociales más generales.

El Carnaval, un cliché hoy en día asociado con el noroeste, es desechado por Cayo como «el diablo», rigiéndose al parecer por una austeridad derivada de su devoción por la Virgen de Luján: Cayo marca distancias respecto a una versión consumista de la cultura popular. Es interesante cómo Prelorán adopta el punto de vista de Cayo sobre el asunto mostrando a los jinetes borrachos del Carnaval en toda su crudeza y animalidad, confeccionando un juicio intrafílmico a partir de su identificación con Cayo

mediante un gesto alterizante de inspiración más bien colonial. Tal inestabilidad es uno de los pocos ejemplos de simpatía frustrada que se ven en la película, pero justamente debe su fuerza al afán de identidad, reforzado por esa misma primera imagen en la que se ve la elaboración de la propia película: Cayo es un tejedor, igual que Prelorán. Su modelo de forma es la trama hecha de hilos de ideas, narraciones y motivos, de imagen y voz, en parte característica de Cayo, pero también modelo del mundo como tal en la cultura andina<sup>6</sup>.

La identificación sacude a la película en distintas direcciones. El punto de vista suele ser el de Cayo, y cuando no es así, se despliega una serie de estrategias que sugieren que Cayo siempre está allí, en parte, como sujeto. La mirada sobre la *puna* es la de Cayo, sobre todo cuando se trata del consumismo: cuando Cayo se va a Abra Pampa, el poblado más grande en las cercanías de su hogar —y estación del ferrocarril a Bolivia—, a comprar un anillo para su boda y algo de tela para el traje, la cámara se coloca en su punto de vista, con lo cual se reconoce una necesidad y al mismo tiempo se expresa un cierto desprecio. El vínculo social, que en cierta medida ha sido impuesto a Cayo por el cura local que se opone a que viva con Aurelia fuera del matrimonio, aparece condensado en un objeto ajeno que debe ser comprado y no elaborado. Para Cayo el trabajo es la transformación de lo inmediato, y no una práctica alienada por la mediación y el valor de cambio. La tela que va a comprar, con dinero obtenido con dificultad, será transformada por sus propias manos: todo lo que sirve para satisfacer sus

<sup>6</sup> Para discusiones extensas de este tema véase la obra de Denise Arnold, por ejemplo el primer capítulo del libro que escribió con Juan de Dios Yapita, *El rincón de las cabezas*, 2000.



necesidades es tocado y modelado por su propia praxis.

En los momentos en los que Cayo es el objeto de la visión, siempre entran en juego dos posibilidades. O bien se está operando un cierto ocultamiento parcial, de tal forma que se puede suponer que de las sombras en la imagen emerge otra mirada sobre la imagen, o bien la voz está en contrapunto con la imagen.

A Cayo muy rara vez se lo ve entero, de lleno, «desnudo» a la mirada de la cámara. Hay siempre una reserva del sujeto en el objeto. Esto milita en contra de la tradición de apropiación del cine etnográfico melancólico, en donde el impulso hacia la memoración absoluta no deja ni un reducto de la subjetividad del objeto registrado<sup>7</sup>. El conocimiento se torna autoritario en parte debido a que la inminente desaparición del objeto imprime una urgencia al impulso de registrar. Para Prelorán, que acepta los límites de su propio potencial de conocimiento al ceder parte de la imagen a la voz de Cayo, incluso la imagen visual —la imagen del uno mismo (*the self*) entregada al otro— es limitada: el claroscuro de la imagen indica un excedente en el objeto en relación con su representación posible, un excedente que no puede ser capturado y exhibido para un sujeto abstracto de conocimiento.

Cuando Cayo habla, su voz proviene de algún otro lugar: sabemos que la sutura de la imagen visual y acústica es ficticia. Las cintas de sus conversaciones con Prelorán (si bien omiten las cuestiones que dieron pie a su discurso y por tanto, como indica Mac Dougall (1998), eliminan un momento de

diálogo) son discontinuas en términos temporales con respecto a las imágenes. De modo que la totalidad queda resquebrajada, pues hay siempre un elemento de no-identidad en la imagen, y por lo tanto siempre también, en potencia, un momento de identificación con la voz de Cayo que está en contra de o en desacuerdo con la imagen visual. Pero esta no-identidad requiere además un esfuerzo del espectador, así como la posibilidad de que él/ella se pierda en tanto que sujeto totalizado y auto-substancial colocado en contraposición con la imagen totalizada (la producción del sujeto por la construcción del objeto etnográfico). El efecto se agudiza debido a la propia dificultad de escuchar lo que dice Cayo. Su acento y su *performance* —una expresividad lírica que evoca la cualidad florida y disciplinada de sus esculturas—, aunados a la pura opacidad de la voz mecánicamente reproducida, llevan al espectador a esforzarse para crear un sentido. Una vez más, hay un excedente de significación que sigue escapándose a la captura, invitando a la persecución de una subjetividad en retirada, pero también destruyendo toda posibilidad de leer con naturalidad la significancia de la imagen visual/acústica puesta en el montaje.

La constelación de la imagen, la voz, el referente bajo un imperativo de restricción: es ésta la postura ética de Cayo —de ahí su rechazo del carnaval— y es la que atrae a Prelorán y le da a la película una capacidad de apertura y profundidad más allá de cualquier intención simple. El presente de voz e imagen es disyuntivo; es en parte un eco de la disyunción entre la modernidad y lo local dentro de la historia de la película. Todo esto emerge cuando se relata la historia del Malón de la Paz.

Esta acción militante protagonizada por la comunidad indígena de Jujuy y Salta fue un episodio en la larga lucha histórica por

<sup>7</sup> MacDougall da unos ejemplos de esta tradición cinematográfica: *Mokil* (1950); *The Land Dyaks of Borneo* (1966); *Duminea: A Festival for the Water Spirits* (1966); *Dani Houses* (1974). Véase MacDougall 1998:107.

la tierra y los derechos, la cual ha caracterizado a la resistencia contra la sociedad colonial de Argentina. El noroeste solía formar parte del asentamiento original de la colonia de Río de la Plata, pero perdió su centralidad con la formación de los estados en el período posterior a las independencias en Sudamérica. Las minas de plata de Potosí que habían nutrido al Imperio acabaron en manos de Bolivia, y tras el ascenso de Buenos Aires y una nueva economía, el noroeste argentino se hundió en la intrascendencia a los ojos de la burguesía argentina. Obviamente, para la gente de la región sus propias vidas no tenían nada de intrascendente, y sus continuos e insistentes reclamos por el derecho a la propiedad sobre las tierras que habían sido expropiadas en los primeros años de la conquista condujeron a levantamientos armados cuando Buenos Aires y sus sátrapas locales se rehusaron a negociar. La famosa batalla de Quera en 1874 enfrentó a las milicias locales con las fuerzas del estado, culminando en una masacre cuyo recuerdo aún perdura. A pesar de las promesas de compensación, el asunto de los derechos de propiedad seguía sin resolverse cuando, ya entrado el siglo XX, se intentó una vez más ensanchar el discurso populista del peronismo para abarcar las cuestiones de los derechos indígenas e incluir a los *coyas* dentro del «pueblo» peronista.

Esto llevó a la gran manifestación de 1946, en la que indígenas de Salta y Jujuy emprendieron una larga marcha a Buenos Aires, pasando por Tucumán y Rosario, para presentar su petición ante Perón y el estado que él mismo pretendía estar transformando. Esta «caravana» de la paz «por las rutas de la patria» tardó unos cuatro meses en llegar, y los varios miles de personas que llegaron con ella a la capital fueron recibidos por representantes del gobierno, quienes primero

les prometieron compensación y luego, en un episodio de cinismo y represión que dejó al descubierto su profunda raigambre en un estado marcado por las actitudes coloniales y racistas, los metieron en vagones de ganado y los enviaron en tren de vuelta al norte. Además, la caravana de la paz había sido rebautizada durante su trayecto hacia la capital: llamada ahora el «Malón de la Paz», se convirtió en un oxímoron por la connotación invasora que evocaba la palabra «malón», asociada mítica e históricamente con el terror por los *settlers* (los que querían apropiarse y colonizar las tierras de los Mapuche y de los otros pueblos al sur del territorio durante la llamada Conquista del Desierto). Como señala Mario Vilca, los «nombres» del sujeto político invocados por este acto repetían la letanía de fantasías sobre el otro indígena alimentadas por la Argentina de los blancos.

Cayo jugó un papel destacado en el «Malón», y la película lo incluye como una experiencia primordial y tópica —la de la transformación del sujeto regional por la capital. Pero en la película se invierte la valencia de ese enfrentamiento: Cayo es transformado por la capital, pero no por su modernidad, sino más bien por una modulación de la religiosidad ya presente en la *puna*. Cayo cae bajo los encantos de la Virgen de Luján —una protectora de la nación— y la adopta como su patrona. Varias cosas suceden en el plano fílmico. El «Malón» es representado empleando la forma un tanto arcaica de la fotografía, reiterándose la iconografía tradicional del «indio» en la secuencia de fotos fijas en blanco y negro incluida por Prelorán. Se abre nuevamente una hendidura: el presente de la película se enfrenta a un pasado de modernidad a través de la tecnología temporalmente desplazada de la fotografía, la cual con su formalismo repetitivo desplaza al indígena al pasado etnográfico.

fico. Pero el sujeto activo del presente, Cayo, ya ha superado esas imágenes fetichizadas adoptando las imágenes de la opresión —la ciudad de Buenos Aires y muy especialmente el ferrocarril, que encarnaba la negativa del estado a ocuparse de los *coyas*— para incluirlas en una serie de pinturas que realizó tras su regreso al noroeste. En ellas el tren queda absorbido por el paisaje que recorre: así como los *coyas* recorriendo a pie la tierra en su camino a Buenos Aires se identificaban físicamente con la tierra que reflejaba una reivindicación de los derechos y la propiedad colectivos, de igual forma las pinturas absorben lo moderno dentro de la tierra, siempre delineada por los *coyas* en su economía cotidiana de naturaleza semi-nómada. Por otra parte, la modernidad del tren queda realzada por la imagen de la Virgen, que flota por encima de la tierra, produciendo una temporalidad combinada y una conjugación de otro Buenos Aires con la *puna*. Como sostiene Julio Ramos en relación con los exvotos ecuatorianos, la coincidencia de lo moderno y lo no-moderno dentro de la imagen marca un desplazamiento de la jerarquía exigido por lo moderno. Cayo, que ha sido transformado por Buenos Aires —aunque en formas que Buenos Aires no necesariamente reconocería— y después rechazado, transforma dicha transformación y dicho rechazo mediante la representación activa del lugar donde se dio la primera (sus pinturas de la Catedral de Luján y los alrededores bajo su perspectiva y coordenadas personales) y los medios que llevaron a la segunda. Si bien Prelorán ha sido criticado (otra vez por Mac Dougall) por no incluir los diarios de Cayo escritos durante la caravana, sin duda la preocupación autorreflexiva del cineasta por el estado de la imagen y su inclusión de las representaciones que Cayo ha hecho de este suceso, en relación con otras formas de na-

rrarlo, apunta al persistente momento transferencial: Cayo es un imaginero, al igual que Prelorán.

Exploremos ahora esta cuestión un poco más a fondo, ya que la respuesta a lo moderno en el viaje de ida y vuelta de Cayo a Buenos Aires tiene su paralelo en el viaje que Prelorán hace desde lo moderno, que incluye a Buenos Aires como uno de sus momentos, a ese otro espacio que constituye Jujuy. Prelorán es transformado por este trayecto —que como ya he indicado se remonta a antes de que conociera a Cayo— y su modo de hacer cine empieza a adquirir aspectos de lo no-moderno que son característicos de la obra y el estilo de Cayo. Es posible quizás identificar dos de esos aspectos.

En primer lugar, la propia integración de la obra de Cayo en el paisaje y la localidad halla su eco en la mimesis que hace Prelorán del mismo espacio. Una película sobre Cayo no podía sino asumir en cierto grado la espacialidad y la temporalidad de Cayo. Lo que la velocidad de la película está registrando es la velocidad de la vida de Cayo, no la velocidad de la modernidad: el tren del cine desacelera la velocidad del tren de la pintura. En segundo lugar, Prelorán emplea deliberadamente un aparato de grabación más lento: utiliza una cámara de 16 mm que registra un máximo de 30 segundos de película. Esto implica un sentido complejo de la composición: la tentación de filmar de más para luego quitar material se evita mediante una estrategia de aumento y adición. El cineasta construye con materiales locales del mismo modo que el escultor recoge maderas nativas —sobre todo el emblemático cacto cardón—, espinos, pinturas hechas a partir de plantas locales. La práctica estética del objeto se insinúa dentro del sujeto de la mirada. El cineasta como *bricoleur* también es un artesano. El equipo de filmación es mínimo, apenas un

puñado de personas, a diferencia de los equipos a escala industrial del cine contemporáneo: de esta manera, el proceso de producción se hace eco del modo de organización del trabajo de la *puna* en vez del de la ciudad. El cine es empujado a una modalidad y temporalidad que pertenece al objeto, una mimesis inversa a la preponderancia del sujeto sobre el objeto que caracteriza a la mayoría del cine etnográfico hasta la fecha.

Así, Prelorán descubre su nueva forma de etnobiografía como consecuencia de una relación no-apropiativa con una figura singular de la *puna*, cuya misma atipicidad y particularidad actúa como un lugar de identificación para un cineasta a quien se le recrimina su falta de militancia, es decir su fracaso a la hora de incorporar su objeto fílmico dentro de una narración de cambio que le ha sido impuesta y una ausencia de ventrilocuismo del supuesto sujeto de la revolución. Cayo permite a Prelorán romper con su método, y la película de Prelorán es un testimonio de una pedagogía inversa que nos recuerda lo que pasará más tarde con el Subcomandante Marcos y su relación con «El viejo Antonio»: el diálogo desbanca a la explicación y la extrapolación monológicas, y le permite a Prelorán perfeccionar una postura con respecto a otros sujetos que irá desarrollando a lo largo de los siguientes treinta años<sup>8</sup>.

Aun así, la elegía no ha dejado de ejercer su atracción, y hay veces en que Prelorán sucumbe a ella: las tomas del hijo de Cayo observando atónito un grifo de agua en Abra Pampa, tras unas imágenes que lo muestran acarreamo agua de un estanque a «una media legua» de la chacra familiar, nos hablan del deseo de modernidad en otra genera-

ción. El niño observa con asombro el tren en la estación y luego se lo ve jugando con un coche de juguete, mientras Cayo comenta que la manera de jugar de los niños ha cambiado. No basta solamente con enfrentar, rechazar o adelantarse a la modernidad. Y quizás exista un reconocimiento de mutua transitoriedad para Cayo y Prelorán en estas secuencias, así como en la secuencia que muestra a Cayo en un cementerio mientras su voz reflexiona sobre la muerte. La muerte es inevitable, pero también es la gran igualadora, dice Cayo. Un existencialismo extrañamente democrático emerge aquí entrelazado con una invocación de las continuidades de las prácticas y creencias alrededor de la muerte de las comunidades indígenas. Sin embargo, la transitoriedad irrumpe de un modo palpable: Cayo muere antes de que la película termine de filmarse, y el principal gesto ético de Prelorán como cineasta —el de enseñar al sujeto de la etnobiografía el producto acabado— se ve frustrado. La película acaba con la triste descripción del funeral que Aurelia hace sobre la tumba en la puna. «Y nada más...», suspira, como si la vida fuese del todo insignificante. Pero en realidad hay una productividad militante, una estética de la resistencia y de su capacidad para alterar las fuerzas que querrían subyugarla, brillando en cada uno de los fotogramas de la extraordinaria película de Prelorán. Menos que revolución y más que simple registro: el cementerio de Cochino no es ni Juella ni La Recoleta, es un espacio de otra posibilidad, cuya imagen podría estar apuntando a una forma de reconciliación con la tradición, y no tan solo a su negación.

<sup>8</sup> Estos incluyen *Cochengo Miranda* (1975), *Luther Metke a los 94 años*, (1980), *Zulay, frente el siglo XXI* (1982-89).

## Bibliografía citada

- Arnold, Denise Y. y Yapita, Juan de Dios. 2000. *El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierras*. UMSA e ILCA, La Paz.
- Bakhtin, Mikhail. 1990. *Art and Answerability; Early Philosophical Essays*. Eds. Michael Holquist y Vladimir Liapunov. University of Texas Press, Austin.
- Casabindo y posteriores*. 1965. Dir. Jorge Prelorán. Fondo Nacional de las Artes.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology makes its Object*. Columbia University Press, New York.
- Hermógenes Cayo - El imaginero*. 1969. Dir. Jorge Prelorán. Fondo Nacional de las Artes/Universidad de Tucumán.
- Huellas y memorias de Jorge Prelorán*. 2009. Dir. Fermín Rivera. Instituto Nacional del Cine y de las Artes Audiovisuales (INCAA).
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton University Press, Princeton New Jersey.
- Ramos, Julio. 2010. «Roadside Miracles: Commemoration and Non-Synchronicity in Ecuadorean *Ex Votos*.» *Journal of Latin American Cultural Studies* 19: 103-118.
- Subcomandante Marcos. 1998. *Relatos de El Viejo Antonio*. Centro de Información y Análisis de Chiapas, México D.F.
- Vilca, Mario. 2010. «Los nombres de los indios en el Malón de la Paz de 1946. Identidades escritas y narradas.» En *¿Los otros como nosotros? Interculturalidad y Ciudadanía en la Escuela. Reflexiones desde América Latina Tomo II*, M. L. Rubinelli, (Comp.), OEI-REUN-Ediunju, San Salvador de Jujuy.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland.

Recibido: mayo de 2012

Aceptado: noviembre de 2012

## Philip Derbyshire

Ph.D. Es escritor y traductor y es actualmente profesor de Estudios Latinoamericanos en Birkbeck, Universidad de Londres. Es socio del consejo de redacción del *Journal of Latin American Cultural Studies*. Escribe sobre el psicoanálisis, la teoría cultural, la literatura, y el cine y está escribiendo un libro sobre la cultura de la naturaleza en América Latina.