



# Tensión en el terreno etnográfico: el pensamiento de Jorge Prelorán

*Tension in the  
ethnographic field: the  
thought of Jorge Prelorán*



Javier Campo<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Javier Campo es doctor en Ciências Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Investigador del Conicet. Codirector de la revista *Cine Documental*. Editor asociado de *Latin American Perspectives*. Profesor de *Estética cinematográfica* (Unicen). Autor de *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), coeditor de *A trail of fire for Political Cinema. The hour of the furnaces fifty years later* (2019), compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Directory of world cinema. Argentina* (2014), *World film locations: Buenos Aires* (2014), entre otras publicaciones. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA). javier.campo@cinedocumental.com.ar

**Resumen:** Jorge Prelorán fue un cineasta argentino que realizó más de sesenta films entre las décadas de 1960 y 1990. Pero también difundió su pensamiento sobre el cine etnográfico mediante ensayos y entrevistas durante toda su carrera. Sus encuentros con los investigadores y realizadores más destacados fueron la base sobre la cual fue construyendo sus reflexiones críticas sobre el lugar de la antropología, la política y los métodos más apropiados para la realización de films “al servicio” de los otros. El objetivo de este artículo es analizar el pensamiento de Prelorán por medio de sus artículos y entrevistas.

**Palabras clave:** Jorge Prelorán; cine etnográfico; antropología; política.

**Abstract:** Jorge Prelorán was an Argentinian filmmaker who made more than sixty films between the 1960s and the 1990s. But he also spread his thoughts on ethnographic film through essays and interviews throughout his career. His encounters with the most outstanding scholars and directors were the basis on which he was building his critical reflections on the place of anthropology, politics and the most appropriate methods for making films “at the service” of others. This article aims to analyze Prelorán’s thought through his articles and interviews.

**Keywords:** Jorge Prelorán; ethnographic film; anthropology; politics.

El objetivo de este artículo<sup>2</sup> es analizar los textos del cineasta etnográfico argentino Jorge Prelorán y algunas de sus entrevistas publicadas en revistas, para poder identificar las nociones que elaboró sobre el hacer cinematográfico y sus puntos de vista. Considero que sus reflexiones acompañan a sus films indefectiblemente; su carrera profesional como docente-investigador universitario y su rol como formador de nuevos realizadores aún sus estrategias discursivas con la voluntad de expandir su campo de acción pedagógica y artística.

Prelorán tuvo una extensa carrera que comenzó a principios de la década de 1960 y continuó ininterrumpidamente hasta comienzos de los noventa. Durante esos treinta años contó con el financiamiento de universidades e instituciones públicas y privadas para hacer más de sesenta films. Y desde la década del setenta, en la madurez de su producción cinematográfica, comenzó a publicar ensayos y a dar entrevistas en medios especializados, que discuten el concepto, campo de acción y metodologías del cine etnográfico. Los textos más importantes que expusieron sus ideas, recuperadas en muchas entrevistas, fueron: “Documenting the human condition” (1975), “Conceptos éticos y estéticos en cine etnográfico” (1987), uno de sus textos más importantes –publicado originalmente en inglés en la revista *Third world affairs* (1987)<sup>3</sup> y en español en los libros de Rossi (1987) y Ardevol y Pérez Tolón (1995)<sup>4</sup>– y su libro *El cine etnobiográfico* (2006).

## El recién llegado

“Recién oí el término ‘cine etnográfico’ en 1968, cuando fui invitado al Coloquio de la UCLA” (SUBER, 1971, p. 48)<sup>5</sup>. Prelorán se refiere al *Colloquium on Ethnographic Film*, realizado en la University of California at Los Angeles (UCLA) en abril de 1968. En una mezcla de sinceridad y de voluntad expresa de transmitir la fresca experiencia de ser el nuevo niño del barrio, el realizador argentino demostraba tempranamente (dado que la entrevista de Howard Suber fue publicada en *Film*

---

<sup>2</sup> Esta investigación comenzó a ser realizada en una estancia de investigación en el Human Studies Film Archives del Smithsonian Institution (Washington, Estados Unidos) en agosto de 2018, donde se encuentra resguardado el archivo Prelorán. Mi investigación ha sido financiada por un proyecto PICT (2015-0242) de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (Argentina).

<sup>3</sup> Prelorán, Jorge (1987): “Ethical and Aesthetic concerns in Ethnographic Film”, *Third World Affairs*, p. 464-479, London.

<sup>4</sup> Prelorán, Jorge (1995): “Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico”, en Elisenda Ardevol y Luis Pérez Tolón (comps.), *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico*, p. 123-160. Granada: Diputación Provincial de Granada.

<sup>5</sup> Todas las citas han sido traducidas por el autor de este artículo.

*Comment* en 1971)<sup>6</sup> su voluntad de ser un miembro con cierto margen de disidencia en el terreno del cine etnográfico. O un *insider/outsider*.

De hecho ese evento académico fue el comienzo de Prelorán como profesional activo en la vida universitaria, quien pocos años después ingresaría a la planta docente de la UCLA. Si bien había estudiado ingeniería en la Universidad de Buenos Aires y después en Berkeley, y luego se había titulado en el programa de Cine y TV de la UCLA a comienzo de los sesenta; 1968 constituiría su regreso a esa universidad que lo había formado como realizador. Ahora también activo pensador del cine etnográfico, definido por él como la “documentación fílmica sobre los comportamientos humanos. La nomenclatura implica un énfasis científico ya que es una rama de la antropología” (PRELORÁN, 1987a, p. 73). Descripción engañosa que pareciera indicarnos a un representante de la ortodoxia científico-audiovisual. Nada más alejado de la realidad desde su ingreso al *Ethnographic Film Program* de la UCLA, luego de aquel coloquio. Prelorán no fue admitido por su apego a las “normas” de realización “antropológica”, sino, justamente, por lo contrario: su voluntad de documentación artístico-dramática. Pero, como veremos, allí también residió su parcial alejamiento de la estética de los más fieles estudiantes de aquel programa académico.

El *Ethnographic Film Program* proponía, de la segura mano de Colin Young, el *Observational Cinema* como principio realizativo. “El *Observational Cinema* – escribía Young– es un intento por desarrollar una aproximación práctica al problema de la toma de notas en campo [...] El proceso fílmico debe ser tan observacional como sea posible; el film finalizado debe representar el evento observado” (2003, p. 100-101). Tanto Young como David MacDougall, uno de los estudiantes de la primera cohorte, publicaron una serie de artículos identificando los principios de este tipo de cine documental como el más apropiado para dejar un testimonio etnográfico (cfr. HENLEY, 2018). El principal objetivo era “comunicar la experiencia del realizador sobre la vida de los sujetos” (HENLEY, 2018, p. 196). Es decir, no se trataba de volverse la “mosca en la pared” del *Direct Cinema*, sino involucrarse en una documentación inclusiva con los otros. Sin puesta en escena, sin repetición de tomas por defectos de captura, preservando los “ritmos originales, las relaciones espaciales y los sonidos de la vida real grabados” (HENLEY, 2018, p. 197). Es decir, haciendo un uso extendido de las nuevas posibilidades que hacia mediados de los

<sup>6</sup> Comentario también repetido posteriormente: “En el coloquio de UCLA me enteré de que existía una disciplina conocida como ‘cine etnográfico’” (1987a, p. 91).

sesenta permitían las cámaras de 16mm con captura de sonido sincrónico, aboliendo así las tomas cortas que generaban efectos dramáticos, la música extradiegética, los efectos especiales e incluso la voz *over* (HENLEY, 2018, p. 197). El foco central debía estar puesto en conversaciones e intercambios comunicativos entre realizadores y sujetos protagonistas. Es posible encontrar en los films de David y Judith MacDougall el mejor ejemplo de estas aproximaciones, desde *To live with herds* (1971) a la trilogía de las *Turkana Conversations* (1977-1988).

Prelorán compartió aulas con los MacDougall para el momento en el que completaba el montaje de *Hermógenes Cayo (Imaginerio)* –1969–. Y en el marco del programa de estudios, y con la producción de Young a propuesta del Latin American Studies Center de la UCLA, encaró la realización de un film sobre los Guarao / Warao del delta del Orinoco, en Venezuela. Una primera versión fue finalizada en 1970, “pero Prelorán no se encontró satisfecho con la misma, que contaba con una narración pesada, realizada por Teshome Gabriel, también estudiante en la UCLA, tratando de emular el acento Guarao / Warao; y montó una nueva versión posteriormente en 1975” (HENLEY, 2018, p. 211). Pero, volviendo a *Hermógenes Cayo (Imaginerio)*, en esa experiencia pueden advertirse clara y tempranamente los elementos estéticos que más que acercar a Prelorán a los principios del *Observational Cinema*, lo alejan. Hay tomas de corta duración, el sonido no es sincrónico, hay recreaciones y ostensible puesta en escena. Además de una voz *over* que, si bien recupera lo dicho por Hermógenes, organiza narrativa y dramáticamente el discurso del protagonista. El mismo Colin Young, quien mantuvo una correspondencia fluida con Prelorán durante muchos años, destacó que “sus simpatías estaban más cerca de las aproximaciones de Robert Gardner que de las del *Observational Cinema*” (HENLEY, 2018, p. 211). De hecho el montaje de *Hermógenes Cayo (Imaginerio)* lo realizó Prelorán en el *Harvard Study Film Center*, con la asistencia de Gardner. La presencia del *Observational Cinema* en el *Ethnographic Film Program* fue disminuyendo luego de que Young retornó al Reino Unido. Mientras Prelorán se convertía en uno de los profesores de dicho posgrado<sup>7</sup>.

Testigo de aquel período es el libro editado por Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (1975). Los autores en aquella primera edición fueron principalmente los que participaron en el Coloquio de 1968 y en la *International Conference on Visual*

<sup>7</sup> Sin embargo, Prelorán y Young siguieron intercambiando correspondencia, sobre todo relativa a la producción de *Los Guarao / The Warao people*, film producido por Young y que tendrá su corte final varios años después de la partida de Young de la UCLA, en 1975. Y en 1973 Prelorán lo visitó invitado como profesor de la *National Film School*, dirigida por Young. Documentos en el Archivo Prelorán, Correspondence Boxes 2-5-8, Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution.

*Anthropology* (realizada en Chicago en 1973). Según Hockings: “era obvio que mi libro estaba promoviendo el *Observational Cinema* en detrimento de otros estilos, como el *Direct Cinema*. Pero, a medida que pasaban los años, nos dimos cuenta de que Jorge estaba volviendo a los estilos de documentales anteriores y no nos estaba siguiendo, lo habíamos pensado como un pionero en un enfoque de observación”<sup>8</sup>. Por eso y porque Hockings fue invitado por la editorial a incluir más artículos sobre antropología visual en general, el artículo de Prelorán, “Documenting the human condition”, no volvió a aparecer en las siguientes ediciones de 1995 y 2003. Sin embargo, concluye Hockings, “debería añadir que todos admiramos sus logros con *Imaginerio*. Fue tan poderoso...”<sup>9</sup>.

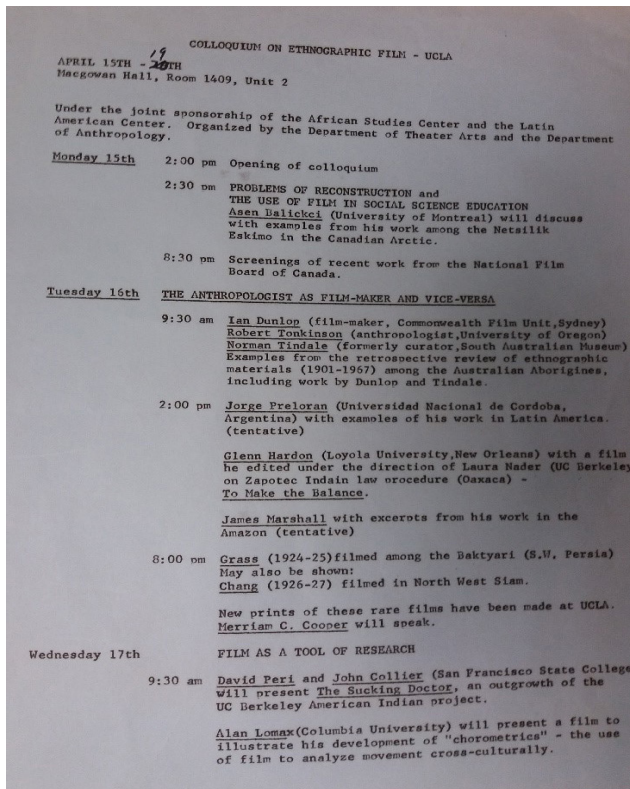


Figura 1: Programa del UCLA Colloquium on Ethnographic Film, 1968.  
 Fuente: Prelorán Archive, UCLA Box 1, Human Studies Film Archives,  
 Smithsonian Institution

<sup>8</sup> Correo electrónico enviado al autor de este artículo el 29 de septiembre de 2018. Agradezco a Paul Hockings por su sincera y rápida respuesta.

<sup>9</sup> Idem.

## Hacer cine etnográfico

Prelorán era consciente de que su aproximación filmica a los otros podría ser considerada como filo-etnográfica, o bien problemática en el terreno del cine etnográfico. Tal como se debe sacar en limpio de su clásica definición sobre lo que es este tipo de cine, citada anteriormente, consideraba que el elemento científico estaba implícito en las prácticas propias y de colegas. Esta reseña que escribió sobre *Le Chemin des Indiens Morts* remarca aquellas “transgresiones” sobre las que se fundó su filmografía: “La falta de información fáctica, la romantización de la cultura y la mezcla de ficción y realidad hacen a este film algo menos etnográfico. Pero captura el espíritu mágico del lugar y su gente” (DUNSKY, 1986, p. 773). Lo que hace al film de Michel Perrin y Jean Arlaud “menos etnográfico” son aquellas características que también definen a buena parte de la obra de Jorge Prelorán. Para realizar “la captura” del “espíritu mágico del lugar”. En esa tensión entre mantenerse o no, o de qué forma hacerlo, dentro del terreno disciplinar se debatieron las reflexiones del realizador argentino.

En uno de sus últimos escritos destacaba que “el cine etnográfico es el que más me interesa [...] Dedicué mucho de mi carrera al mismo” (2006, p. 27-23). Sin proponer una nueva definición de este tipo de cine disciplinar, se inscribía sin más dentro de ese campo. Pero no en todas las ocasiones presentó esta postura. En una entrevista por Humberto Ríos, realizada a comienzos de la década de 1980, evade cualquier tipo de encasillamientos:

Creo que mis películas no son antropológicas ni etnográficas, sino documentos humanos en los que sólo importa la realidad humana que se va a transmitir. Considero que el cine que hago no es absolutamente objetivo, sino subjetivo, y por lo tanto no es científico. Tampoco creo ser un artista, porque no estoy creando. No me propongo hacer arte, aunque el filme sea parte de un fenómeno estético. (RÍOS, 2005, p. 111-112)

No, nada, nunca. Esa entrevista se constituye en una extraña pieza de libertinaje cinematográfico –que denominaríamos “anarquismo” si contuviese algún tipo de denuncia política, también desterrada por Prelorán en la misma entrevista–. Ampliando un poco el encuadre, hagamos ingresar el entrevistador en campo: Ríos, así como otros argentinos exiliados, estaba a comienzos de los ochenta en un proceso de “despojamiento” de ideología explícita, que en un extremo lo llevó, tanto a él como a muchos de sus contemporáneos, a escapar de toda conceptualización de su hacer

artístico (postura que sostuvo hasta años recientes)<sup>10</sup>. Y allí se encontró con Prelorán, con quien mantuvo una amistad sostenida por el intercambio epistolar. Por las dudas, repite “en cuanto al cine que hago no puede catalogarse como etnográfico” (RÍOS, 2005, p. 114). Hacia fines de los setenta, se “peleó” con el término “etnográfico”, por estar desencantado o cansado de la búsqueda de fondos, que durante el tiempo de la última dictadura militar argentina resultó desgastante e infructuosa, o por haber tenido experiencias que no llegaron a buen puerto con antropólogos. Sea por el motivo que fuere, en aquella entrevista manifestó que “este cine que hago no es nada más que un documento de geografía humana” (RÍOS, 2005, p. 118). Aunque pocos años después, en el artículo de su autoría publicado en *Third World Affairs* y en el libro compilado por Juan José Rossi, salidos en simultáneo en 1987, Prelorán volvió a enmarcar su hacer en el terreno del cine etnográfico.

## Salvamento

En el texto que mira retrospectiva y ampliamente su obra, Prelorán indica dónde comenzó su pasión por este cine. Una ponencia de Alan Lomax<sup>11</sup>

afectó mi decisión de hacer cine etnográfico. Comentó que ciertos científicos estaban analizando la destrucción de las culturas del mundo y que él sentía que teníamos la obligación de no dejarlas desaparecer. Al menos teníamos que rescatar y preservar su sabiduría [...] Me resultó fascinante su ponencia y sentí que quería ser parte de ese rescate. (2006, p. 23-24)

En tiempos en los que los cineastas etnográficos ya no se embarcaban en este cine por objetivos románticos, Prelorán admitía –por primera vez, dado que no tuvo expresiones en este sentido antes de la publicación de su libro en 2006– que si no podemos hacer mucho individualmente para evitar la extinción de culturas, al menos podemos dejar un testimonio audiovisual de ellas. Esta era una idea defendida por Margaret Mead<sup>12</sup>, aplicada a la definición de una antropología “urgente”, tal

---

<sup>10</sup> Véase la entrevista que le realicé a Ríos hace aproximadamente 10 años: <https://bit.ly/2N38OTV>  
Humberto Ríos falleció el 8 de noviembre de 2014.

<sup>11</sup> ¿Se refiere a la ponencia que Lomax dio el mismo día que Prelorán presentó sus films en el Colloquium de la UCLA en 1968? Lomax fue uno de los más importantes etnomusicólogos estadounidenses. Falleció en 2002 y hasta su muerte mantuvo un intercambio epistolar con Prelorán.

<sup>12</sup> Quien dedicó palabras de elogio a Prelorán y lo invitó y premió en la edición de 1978 de su Festival, la última que Mead organizó dado que falleció unos pocos meses después. El Margaret Mead Film Festival sigue realizándose hasta la actualidad en Nueva York.



como señaló Paul Henley<sup>13</sup>; y que el mismo Colin Young vinculó a la razón de ser del *Observational Cinema*: “suficiente para comenzar a grabar culturas moribundas antes de que sea demasiado tarde” (2003, p. 113). De hecho, en el libro de 2006 también revela por primera vez su magno proyecto realizativo, aplicar la idea de rescate y preservación para las culturas argentinas: “hago este cine porque desearía contribuir al entendimiento de lo que es el ser argentino. Me gustaría llegar a saber cómo nos adaptamos a las diferentes formas geográficas del país y cómo desarrollamos nuestra creatividad para sobrevivir en ellas” (2006, p. 29). Y destaca que empezó ese camino con *Hermógenes Cayo* (1969) para exponer la “variedad de experiencias del ser argentino” (2006, p. 30); proyecto que al menos se presenta como extraño de comprender en su forma de aplicación, dado que con sus etnobiografías Prelorán se dedicaba a personajes excepcionales de las comunidades, y no a seres “comunes” o “típicos”. ¿Qué grado de alcance puede tener un documental sobre Hermógenes Cayo, Cochengo Miranda o Damacio Caitruz cuando ellos son sujetos que no tienen réplica en sus comunidades? O que incluso no llevan una vida en comunidad, como algunos de los protagonistas de las etnobiografías. Es más, el mismo Prelorán destaca que se dedicó a hacer este tipo de films etnográficos dado que “me fascinó llegar a un individuo en vez de a una masa, como hace la antropología, que en general trata de describir verdades culturales” (ENGLER, 2006, p. 33)<sup>14</sup>. En fin, la develación del “ser argentino” se presenta de manera difusa como idea-fuerza del proyecto cinematográfico, aunque teniendo en cuenta que estoy analizando la obra de un director que hizo alrededor de setenta films durante treinta años tampoco resulta descabellada, fue una utopía que le permitió andar.

Como un objetivo general, un horizonte de expectativas profesionales, Prelorán indicó que quiso “poder documentar la incontable variedad de formas y filosofías de vida que el ser humano ha imaginado para entenderse a sí mismo y su paso por la existencia. Repito, esta idea fue la inspiración intelectual que más tarde movilizó mi trabajo” (2006, p. 24). El rescate de formas de subsistencia disímiles en la Argentina, o bien en América Latina si ampliamos el encuadre a otros films realizados o proyectados en América del Sur, pueden tanto señalarnos una voluntad altruista como una concepción evolucionista. Dado que Prelorán no utilizó, en textos o films, los términos “desigualdad” o “imposición” o “explotación”, su mirada de los cambios

<sup>13</sup> Entrevista realizada a Paul Henley el 21 de mayo de 2018, en Oxford.

<sup>14</sup> En la misma entrevista destaca que “en realidad, lo de etnobiografía es un epíteto que me dieron en Estados Unidos cuando vieron películas como *Hermógenes Cayo*. Yo no inventé ese término, me lo dieron” (ENGLER, 2006, p. 33).

sociales puede ser asociada a la inevitabilidad del futuro. “No estoy en contra del progreso –remarcaba–; no podría ser un cineasta sin la tecnología” (1987a, p. 116). Sin embargo, inmediatamente reflexionaba que “las sociedades tradicionales tienen mucho que enseñarnos. Pero están siendo sistemáticamente eliminadas. Conocer y comprender formas tradicionales de organización social puede ayudarnos a encontrar salidas” (1987a, p. 116). Las buenas intenciones del director, como seguiremos desarrollando, lo conminaron a dar testimonio de culturas “en extinción”, hablando de “sociedades tradicionales”, señalando concepciones antropológicas que tanto en los sesenta como hoy atrasan el reloj.

Pero, “como Alan Lomax dijo, la razón de ser del cine etnográfico es principalmente para uso y beneficio de aquellos documentados, antes que para mostrarle al resto del mundo cuán interesantes, pintorescos o coloridos pueden ser los pueblos primitivos” (SUBER, 1971, p. 49). Una vez más, junto con su manifestación en favor del entendimiento pacífico de las culturas, sincero sin dudas, Prelorán utiliza una terminología perfeccionada por los darwinistas sociales, sin darse cuenta probablemente. Los “pueblos primitivos” existen porque los conceptos son creados y fijados por las “sociedades avanzadas”, o más bien por aquellas que se imponen por la fuerza sobre las demás. Sin embargo, considero que Prelorán no está colocándose del lado del mundo en que las ideas imperialistas se regodean. Como sus escritos lo indican, su declarado interés fue poner a disposición de los desposeídos su cámara, generando así documentales hasta cierto punto negociados con sus protagonistas. Aunque a veces su utilización terminológica fuese un tanto desprolija, el realizador argentino también bregaba por una vigilancia conceptual: “Cuando llamamos salvaje a la gente hacemos desde el vamos una apreciación racista. Nosotros no podemos juzgar a gente que no está viviendo como nosotros”<sup>15</sup>.

### **Clasificación y modelos a seguir**

Si bien Prelorán no tenía una voluntad ni una mentalidad científicamente estructurada que le llevara a plasmar en el papel preceptos rígidos, cuadros clasificatorios o divisiones fronterizas aplicables al terreno de su hacer; estableció una suerte de discriminación metodológica. Tomando los términos *etic* y *emic* elaborados por Kenneth Pike, y popularizados desde la antropología social por Marvin Harris (1980) para destacar descripciones elaboradas por el extranjero (*etic*) o el nativo (*emic*) de una comunidad, dividió entre distintos tipos de aproximaciones

---

<sup>15</sup>Entrevista publicada en *La Opinión – Cultural*, 27 de mayo de 1973.

a los sujetos. Aplicando los conceptos al terreno del cine documental, algunos films darían una “visión desde afuera del contexto del que se lo está viviendo (*ethic* [sic] *approach*) y otros desde adentro (*emic approach*)” (2006, p. 26). Asimismo equiparó estas aproximaciones a la dicotomía objetividad y subjetividad. El enfoque objetivo (*etic approach*) es la “descripción filmica detallada y un análisis del comportamiento humano [...] Reglas metodológicas y teóricas puristas que rara vez llegan al público. Películas aburridas, sin estructura dramática” (1987a, p. 75-76). Mientras que el subjetivo (asociado al *emic approach*) es el que resulta favorecido en un recuento histórico, ya que las “películas clásicas son aquellas realizadas por cineastas que han tomado un enfoque más subjetivo hacia el tema, documentando a seres humanos más intuitiva que metódicamente” (1987a, p. 76-77).

Para él estas dos formas de aproximación a los otros tuvieron una clara correlación con dos formas de hacer cine etnográfico desde, al menos, los sesenta. En el artículo comenzado a elaborar desde el UCLA *Colloquium on Ethnographic Film* de 1968 ya establecía dos maneras de “documentar la condición humana: 1– registrar para analizar desde la antropología (no film) y 2– hacer un film para transmitir una experiencia cultural (*the filmmaker category*)” (PRELORÁN, 1975, p. 103). Algo así como una gruesa división entre ortodoxia y heterodoxia del cine etnográfico, en la cual al primer grupo le cabe “quedarse” con la ciencia pero no con “el film”. Para Prelorán la cuestión es en “donde debe estar puesto el esfuerzo, en las líneas dramáticas del film o en la investigación antropológica” (SUBER, 1971, p. 48). Se ha considerado “clásicos” a “*The Hunters* [John Marshall, 1957] y *Dead birds* [Robert Gardner, 1963] debido a que están contruidos dramáticamente” (SUBER, 1971, p. 48).

Esta enfatización argumentativa puesta en la historia del film etnográfico, donde los clásicos han sido los documentales estéticamente más dedicados al trabajo cinematográfico, también ha sido advertida por los representantes de la ortodoxia antropológica del cine etnográfico (RUBY, 2000; HEIDER, 2006), quienes prescriben rígidas categorías metodológicas para privilegiar el estudio disciplinar, pero cuando repasan la historia del cine etnográfico, mencionan como films clásicos a los que dan la espalda a sus mandamientos tallados en piedra. La división entre objetivo, desde afuera, *etic*, antropológico (ortodoxo) / subjetivo, desde adentro, *emic*, dramático (heterodoxo) le permitió a Prelorán construir un fundamento para privilegiar su metodología de acercamiento a los sujetos y el área del cine etnográfico a seguir. “Hay modelos de cine que captan las culturas desde ‘adentro’ que me gustaría recomendar: el de los cineastas David MacDougall y Timothy Asch. En mi caso, a partir de los años 70, he tratado de usar este tipo de visión” (2006, p. 26).

Una vez más regresa la experiencia de la UCLA a escena, en este caso el *Ethnographic Film Program*, al que Prelorán se sumó luego de asistir al *Colloquium* de 1968. Allí conoció de cerca a David y Judith MacDougall, quienes eran sus compañeros de estudio. El realizador argentino, luego de haber hecho alrededor de treinta cortos didácticos desde el Programa de Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas, con base en la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), supo de un tipo de documental etnográfico que le iluminó un nuevo camino a seguir. “Sensitivos, perceptivos y profundamente humanos. Los films de los MacDougall son los mejores films etnográficos que he visto” (1984, p. 118). Aunque, como se ha destacado anteriormente, el *Observational Cinema* teorizado por Young y puesto en práctica por los MacDougall, en sus primeras obras, no fue lo que Prelorán ensayó en sus films. Más bien obtuvo modelos cándidos de acercamiento a los otros, debido a que los films de los MacDougall “están cargados con un sentido de realidad y sinceridad” (1984, p. 120)<sup>16</sup>.

### Antropología: ciencia

“¡Me revienta que se tome a la gente como ‘estereotipos’, y yo voy a romper eso!” (BIRD, 1971, p. 9). Prelorán siempre estuvo en contra de un tratamiento “frío” de los protagonistas, o bien de un *etic approach*, de un acercamiento desde afuera, lo que él denominaba “objetivo”. Y en la descripción de ese enfoque lo relacionaba con el trabajo de los antropólogos que hacían uso de registro audiovisual. Aunque destacaba que no eran imposibles las sociedades exitosas entre realizador y antropólogo –de hecho, valora mucho a los films de Asch<sup>17</sup>, realizados en colaboración con el respetado antropólogo Napoleon Chagnon<sup>18</sup>, como modelo a seguir–, frecuentemente hacía públicas sus frustraciones profesionales al respecto. “Cuando se colabora en la producción de una película, el conflicto más irritante entre el cineasta y el antropólogo es de supremacía” (PRELORÁN, 1987a, p. 86). Su preocupación era que los científicos respetaran el lugar que para él era el indicado: “la película debería ser lo principal y el antropólogo cumplir funciones de asesor” (CASTIÑEIRA DE DIOS, 1975, p. 37). “Pero eso nunca pasa”, remataba la frase anterior (CASTIÑEIRA DE

<sup>16</sup>También mencionó como influencia positiva en el camino de un cine etnográfico inserto en la *filmmaker category* a *To live with herds*, de MacDougall; a las mejores obras de Marshall, Asch, Michel Brault; y al film *The last of Cuiva* (1971), de Bernard Arcand y Brian Moser (PRELORÁN, 1975, p. 106).

<sup>17</sup>Prelorán mantuvo una correspondencia frecuente con Timothy Asch. Documentos en el Archivo Prelorán, Correspondence Boxes 7-9, Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution.

<sup>18</sup>*The feast* (Asch y Chagnon, 1970) y *The ax fight* (Asch y Chagnon, 1975).

DIOS, 1975, p. 37). Ya desde mediados de los setenta Prelorán estaba desencantado de la sociedad con antropólogos. En fin, “el antropólogo siempre se cree el dueño del tema y entonces se arman unas bataholas terribles” (CASTIÑEIRA DE DIOS, 1975, p. 37). La dignidad profesional de Prelorán se puso sobre la mesa luego de la realización de *Los Onas: vida y muerte en Tierra del Fuego* (Ana Montes de González y Anne Chapman, 1973-1977). El conflicto con las antropólogas, quienes finalmente figuraron como las directoras, llegó hasta los tribunales de justicia, para prohibir a Prelorán –quien está acreditado como director de fotografía– la presentación de la película por su cuenta<sup>19</sup>. Desde aquella oportunidad se juró no trabajar más con científicos<sup>20</sup> y reafirmó su identidad como creador: “yo no soy un técnico que me dedico a hacer cine, soy un realizador. Por lo tanto quiero tener el control total sobre la película” (CASTIÑEIRA DE DIOS, 1975, p. 37)<sup>21</sup>.

En esa defensa encendida del respeto por los roles del cineasta y el antropólogo (reducido a la labor de colaborador) vuelve a emerger la dicotomía transitada en el apartado anterior: cine etnográfico realizado desde “afuera” (objetivo) o desde “adentro” (subjetivo). O bien, simplificando los términos, cine realizado por antropólogos para antropólogos o por cineastas para un público más amplio. A propósito de la cuestión de los espectadores, Prelorán escribió tempranamente, en su primer artículo de rigor teórico, que sus films están dedicados a un público “amplio, no solo de científicos, por eso mis films no son objetivos en sí mismos, sino que están pensados en términos de comunicación [...] Esto es cine, no metraje al que le falta alma” (1975, p. 105). Esa era su perspectiva con respecto a los films [científicos] etnográficos, en realidad no los consideraba parte del concepto de “cine”, dado que el “cineasta está interesado en los elementos dramáticos” y no solamente en que los “datos documentados deban ser explicados y analizados” (PRELORÁN, 1987a, p. 86). Y, por otra parte, se oponía a la “frialdad” que en su entender sostenía un antropólogo para el cual solo importa la descripción cultural; estimaba que un cineasta debía “acercarse a la gente en lugar de disecar mecánicamente su cultura material en la pantalla” (PRELORÁN, 1987a, p. 86). Entonces, para Prelorán la

<sup>19</sup> Documentos en el Archivo Prelorán, Correspondence Boxes 5-8-10, Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution.

<sup>20</sup> Aunque para su último gran proyecto audiovisual, la serie *Patagonia, en busca de su remoto pasado* (1994), contó con la colaboración de 46 científicos.

<sup>21</sup> Sin embargo, y en la misma entrevista que transmitía ese punto de vista, decía: “yo no soy un artista, no estoy creando. Estoy tomando la realidad para transmitirla. Yo no me propongo hacer arte, todo lo que salen son vivencias y nada más” (CASTIÑEIRA DE DIOS, 1975, p. 37).

descripción “objetiva” sumada a la frialdad de la búsqueda del dato científico promueve obras con faltas de carácter “cinematográfico”. Aunque su balance resultase un tanto esquemático y estereotipante de los antropólogos (aun estando en diálogo fluido con muchos de ellos y deplorando el uso de “estereotipos”), se puede decir que su caracterización de ambos campos fue compartida por muchos de sus colegas, académicos y cineastas. A los mencionados libros de Ruby y Heider pueden sumarse los de Loizos (1993) y Barbash y Taylor (2007), e incluso algunos artículos de *Principles of Visual Anthropology* (HOCKINGS, 1975).

Sin embargo, Prelorán no se planteaba como un realizador completamente fuera del canon, admitiendo que “mis etnobiografías siguen algunas de las reglas de los puristas del cine etnográfico” (1987a, p. 91). “Pero no todas”, completaba la frase (1987a, p. 91). Las visitas a los sujetos durante un tiempo prolongado, pero no la convivencia, antes de grabar o filmar; y rodar en el lugar de los eventos, aunque, y este era uno de los elementos más rupturistas, pudiese reacomodar objetos y pedir que acciones fuesen desarrolladas para ser filmadas. Naturalmente, la inclusión de una voz poética no descriptiva, el uso de sonido no sincrónico, la inclusión de música extradiegética y el doblaje de la voz de los protagonistas por actores sumado a la narración estructurada dramáticamente eran factores transgresores del canon etnográfico purista. Estos elementos no están presentes de esta forma en todos sus films, pero adquieren relevancia en sus etnobiografías. De hecho, al final de su vida privilegiaba a las etnobiografías (desde el mismo título de su libro de 2006) y dudaba sobre si no debería empezar el conteo de sus obras desde la primer etnobiografía –*Hermógenes Cayo (Imaginero)*, de 1969–. “¿Debo contar los cortos didácticos?”, se preguntaba (2006, p. 12). Pero uniendo la afirmación de este texto, uno de sus últimos, con aquel primer artículo publicado en el libro de Paul Hockings, es interesante regresar sobre lo que indicaba: “mi trabajo nunca tuvo una aproximación científica” (PRELORÁN, 1975, p. 103). Evidentemente en esta afirmación no están contenidos los cortometrajes *Réptiles, fósiles triásicos de la Argentina, Dinosaurios, La biología experimental, El estudio de los vegetales, Anfibios, reproducción y desarrollo o Potencial dinámico de la República Argentina*, todos realizados por Prelorán entre 1964 y 1965 en la Universidad Nacional de Tucumán. Todos estos films fueron guionados por científicos o contaron con académicos como asesores. Sin embargo, lejos de estar arrepentido, en todas las filmografías por él publicadas figuraron tanto las etnobiografías como los cortos didácticos y científicos –y al *Human Studies Film Archives* del Smithsonian Institution donó todas las copias de sus obras, y también los documentos de producción–.

Si bien, como se destacaba al comienzo de este artículo, Prelorán ubicó a su obra dentro del área del cine etnográfico; su determinación nunca fue sencilla, ni siquiera para él. Inmediatamente después de afirmar que no fue un realizador de cine científico, negó moverse en el otro extremo, es decir, “tampoco en el terreno del entretenimiento. Siempre estuve en un lugar intermedio” (PRELORÁN, 1975, p. 103). Y para definir ese lugar intermedio apeló a los conceptos de comunicación –“mis films están pensados en términos de comunicación” (PRELORÁN, 1975, p. 105)– y de transmisión –“sólo importa la realidad humana que se va a transmitir” (RÍOS, 2005, p. 111)–. Es decir, ese espacio entre el informe científico y el film de entretenimiento está definido por el contacto estrecho (*emic approach*) que mantiene el realizador con sus sujetos protagonistas en la realización de un film “subjetivo”. Paradójicamente, o no, estos mismos conceptos son parte del núcleo del *Observational Cinema*: más que entrevistas o registros directos, están en primer plano los intercambios y conversaciones entre los que están delante y detrás de cámara, con eventuales intercambios de roles (como ensayan los MacDougall en *A wife among wives* –1981–). Es posible decir que Prelorán, si bien no siguió la metodología de realización impulsada por Colin Young, fue influido por el espíritu de sus enseñanzas compartidas en el *Ethnographic Film Program*.

En ese sentido, y para ahondar en las semejanzas con las aproximaciones de sus maestros y colegas, Prelorán se distanciará de la circunstancia de entrevista. Dado que, “cuando los investigadores hacen preguntas, sus informantes suelen dar aquellas respuestas que los científicos quieren oír. Intento una interacción diferente porque no estoy ‘buscando’ información específica. Los sujetos se abren entonces libremente” (1987a, p. 103). Siguiendo esto debe entenderse que los testimonios de las bandas sonoras de sus films son más producto de conversaciones que de entrevistas. Aunque, y aquí radica una de las diferencias más profundas con la metodología difundida por Young, la voz de Prelorán ha sido cortada y eliminada de la banda sonora.

La última piedra lanzada a los antropólogos fue destinada a su falta de compromiso con esos “otros”, a los que “estudian sociedades como si fueran una colonia de hormigas: fríamente, ‘objetivamente’” (PRELORÁN, 1987a, p. 114). Una vez más la cercanía con los sujetos es un tema clave para el realizador argentino. Y en el desarrollo de su perspectiva, identifica a una cultura libresca de la antropología, en la cual “la experiencia se vuelve un ejercicio intelectual más que un esfuerzo humano, centrado todo el proceso en la antropología y el antropólogo y no en los sujetos” (1987a, p. 84). En ese marco los avances de la disciplina se miden por la prevalencia de teorías interpretativas de las sociedades y los sujetos no se consideran

más que engranajes de una máquina teórica a la que no le importa el devenir de su suerte. Naturalmente que esta es una ilustración extrema de aquellos vicios profesionales que, si existen, no son aplicables a todos los científicos sociales. Aclarando su visión, Prelorán indica que prefiere evitar “la antropología por la antropología, cuando los medios se convierten en el objetivo” (1975, p. 107). Es decir, cuando lo que le importa al investigador es generar nuevos principios teóricos por sí mismos. Por ello destaca que “la meta final de un antropólogo debería ser el obtener los conocimientos necesarios para poder mejorar la humanidad, en vez de estériles ejercicios académicos” (1987a, p. 84). Y aquí ya ubica sus reflexiones en un espacio difuso, en el que los académicos pueden discutir hasta la eternidad qué hacer, cómo hacerlo o bien dejar de lado las herramientas disciplinares para tomar otros caminos en pos de la lucha por un cambio social. Prelorán pretende dar batalla en ese espacio, “me gusta pensar que mis films están hechos para el cambio social, para ayudar a la gente que filmo” (1975, p. 107). Su conclusión ya nos sumerge en las aguas de la política, turbias y turbulentas en el caso argentino para cuando se publicaron estas líneas:

El mundo está yendo en un acelerado camino a una crisis y nuestros esfuerzos deben estar dirigidos a mitigar o resolver esos problemas y no a sentarnos a mirar, en una posición de superioridad segura que la ciencia de alguna manera nos ofrece. (PRELORÁN, 1975, p. 107)

### “Ismos” de la política

“Creo que mi cine también es político”, afirmaba Prelorán (RÍOS, 2005, p. 117). Pero ¿qué significaba para él decir esto? No se estaba refiriendo a un cine contrahegemónico ni radical, modelos que conoció de cerca por haber trabajado con Raymundo Gleyzer en su etapa de creciente compromiso político. Menos aún se refería a un cine militante dado que, como decía “no estoy comprometido con ningún partido político” (RÍOS, 2005, p. 117). Tampoco puede denominarse a sus documentales como de denuncia, aunque en algunos haya reclamos implícitos al poder político<sup>22</sup>. En fin, su definición de la política era más despojada y sencilla: “Todo lo que muestra la verdad es un hecho político” (RÍOS, 2005, p. 117). Es decir, una visión de “lo político” venida de las entrañas de la ontología del cine documental.

<sup>22</sup>Más concretos en los casos de *Valle fértil* (1972), *Damacio Caitruz* (1971) y *Los hijos de Zerda* (1978).



Desde esta concepción todo documental es político. Un uso del concepto que lo diluye en su potencia descriptiva y práctica.

¿Qué necesidad tenía Prelorán de tener que hablar de cine político si él estaba de lleno dedicado al etnográfico? Y algo más, ¿por qué tratar de describir su hacer cinematográfico como “político” cuando sus colegas estadounidenses y europeos, entre quienes compartía sus films y escritos, ni siquiera utilizaban ese término? Una posible respuesta a este interrogante puede ser que la realización cinematográfica, y sobre todo documental, en la Argentina de la década de 1970 estaba cruzada por la política partidaria/militante. Entonces los realizadores veían a la política como un eje articulador en relación al cual debían amalgamarse o bien despegarse, pero nunca desentenderse<sup>23</sup>.

Parándose sobre la delgada cuerda que sostiene la necesidad de un cambio social, pero sin proponer, o bien despreciando a la militancia política, Prelorán afirmaba en casi todos sus textos y entrevistas que “el cine se debería utilizar para transformar el mundo en un lugar mejor” (1987b, p. 124). Pero inmediatamente, y como para no ser incluido erróneamente en el listado de cineastas comprometidos políticamente, argumentaba que estaba en contra de lo que entendía como “motivaciones externas, como los objetivos ideológicos”, dado que muchos realizadores que dicen estar beneficiando a los sujetos protagonistas de sus films “van en busca de imágenes que necesitan para ilustrar sus ponencias ideológicas” (1987b, p. 124). Completaba señalando que el resultado de ese proceso de transferencia audiovisual no era más que la

imposición de nuestros “ismos”, una falta de respeto hacia ellos [...] la mayoría de las veces siento que las ideologías externas pueden teñir los resultados al colocar a los sujetos dentro de nichos rígidos o categorías extrañas a ellos. Por lo tanto hacer películas de ‘ismos’ es más peligroso que beneficioso para los protagonistas. (1987a, p. 81)

Entiéndase por “ismos” el trotskismo o el peronismo, las dos ideologías fundamentales de las organizaciones armadas argentinas de izquierda, las cuales tuvieron muchos cineastas entre sus filas. Probablemente este tipo de reflexiones las empezó a diagramar Prelorán desde sus días de trabajo colaborativo con Raymundo Gleyzer. De modo velado presentó una de sus experiencias de aquel tiempo veinte años después: “mi amigo trataba a los protagonistas fríamente, absorto en hacer la

---

<sup>23</sup> Con respecto a esta recurrencia de Prelorán y los críticos que escribieron sobre su obra desde la Argentina en los setenta, véase el artículo de Campo (2017).

película”, decía tener un fin noble, “traer el cambio a toda la región, pero él no sentía una responsabilidad personal por ayudar a estos individuos” (1987a, p. 109). Prelorán estaba viviendo el proceso de politización de las capas medias intelectuales que desembocará en la participación de muchos de sus colegas en los movimientos revolucionarios de los setenta. De hecho Gleyzer se unirá al Frente Antiimperialista y por el Socialismo (FAS) y participará del Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), de ideología trotskista<sup>24</sup>.

Pero el film y el cineasta que para Prelorán era la antítesis de su lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de los habitantes de la Argentina profunda, fue *La hora de los hornos* (1968) y uno de sus directores: Fernando “Pino” Solanas. En una entrevista realizada en los noventa, y en la que dejó fluir su pensamiento sin restricciones, decía que le daba “bronca ese estilo de cine muy panfletario. Aquel en donde un narrador te dice lo que tenés que pensar. Solanas, peronista, gritaba la cosa partidaria y filmaba a coyas, a esto u otro, y los usaba para su ideología. Pero los coyas y esa gente no les importaban un carajo” (NAVARRO, 1994, p. 6). Difícil definir cincuenta años después si Solanas estaba preocupado en ese momento por el presente y devenir de los indígenas que aparecen en *La hora de los hornos*, como coyas o maticos; pero al menos se puede decir que la inclusión y uso de sus imágenes resulta éticamente problemático<sup>25</sup>. En la misma entrevista Prelorán concluye con su idea: “entonces voy a lo de Cochengo, lo grabo, y él te dice su realidad, no la mía” (NAVARRO, 1994, p. 7). Una afirmación tan problemática como lo es el uso de las imágenes de los indígenas por Solanas; dado que se está hablando de cine, el film no es un vehículo impoluto de transferencia de las palabras de los protagonistas, en este caso Cochengo Miranda.

Pocos años antes de su muerte, Prelorán incluyó nuevos conceptos a sus reflexiones. En un artículo en el que atraviesa la experiencia ecuatoriana de realización del film con Zulay<sup>26</sup> destacaba: “Comenzó a preocuparme el proceso de globalización por lo que significaría la invasión a los países menos desarrollados. El concepto de globalización comenzaba a transformarse en colonización” (2002-2003, p. 136). Pero toma el ejemplo de la experiencia artesana comercial de Zulay, quien en su visión tuvo “éxito en el manejo del impacto potencial de la globalización” (2002-2003, p. 135). Desde una aproximación intuitiva, no teórica, Prelorán destaca en

<sup>24</sup> Gleyzer fue secuestrado y desaparecido el 27 de mayo de 1976.

<sup>25</sup> El libro recientemente editado por Campo y Pérez-Blanco (2018) analiza aquel film.

<sup>26</sup> *Zulay frente al siglo XXI* (dirigido con Mabel Prelorán y Zulay Sarabino, 1994).

aquel artículo que hay un atisbo de esperanza para los pueblos, dado que “el ejemplo otavaleño puede servir como estímulo de exploración, de estrategias que nos enseñen a hacer frente al potencialmente destructivo efecto de la globalización” (2002-2003, p. 148). Aquí también el cineasta sostiene su punto de vista sobre esa línea que separa el balance de una situación social de explotación de un llamado a la lucha para modificar esas condiciones. Detecta como perniciosas muchas de las consecuencias de la globalización, pero indica que hay estrategias posibles de resistencia que no impliquen la frontalidad del combate radical.

En definitiva, resulta una vez más interesante volver a aquel artículo surgido del *Colloquium on Ethnographic Film* y escrito durante su experiencia en el *Ethnographic Film Program*, dado que fue su primer ensayo teórico y los conceptos y perspectiva allí sucintamente abordados los replicaría habitual y más extensamente durante su carrera. Allí evaluó sus films como

documentos de gente que necesita ayuda, no son agresivos ni dogmáticamente ideológicos. Mi convicción es que la gente se relacione a través de sentimientos antes que de ejercicios intelectuales o teorías. Es nuestro deber hacerlo más sensitivo a las emociones que a las teorías. (PRELORÁN, 1975, p. 106-107)

Contra el cine etnográfico ortodoxo, contra el cine ideológicamente politizado. Por el cambio social, pero por el camino del encuentro de individualidades. Por un cine más sensitivo que teórico. Al ritmo y servicio de otros.

### **Al servicio**

En aquel informe de intenciones escrito a comienzos de los setenta, Prelorán expresaba: “quiero poner al servicio de otra gente (de áreas rurales) el medio más sofisticado de comunicación y grabar lo que tienen para contarme, sin ideas preconcebidas ni paternalismos” (1975, p. 104). Haciéndose a un lado como cineasta, casi entrando en contradicción con una idea ya citada anteriormente (sobre su identidad como realizador-creador y no como técnico al servicio, aunque en aquel caso hablase específicamente de científicos), Prelorán manifestaba estar brindando su trabajo para que sus films funcionen como vehículos de ideas y expresiones de sus protagonistas. A principios de los setenta advertía que su acercamiento a los otros había cambiado, “mis films empezaron a dejar que la gente hablara por sí misma y no que lo hiciéramos nosotros o un antropólogo” (SUBER, 1971, p. 48). Al mismo tiempo que surgió esta nueva etapa en su filmografía, el realizador argentino comenzaría

a plantear una serie de preceptos metodológicos que, paradójicamente, han sido compartidos por una fracción de sus colegas más científicamente escrupulosos.

En primer lugar, “si hay algunas reglas que puedo sugerir para hacer buenos films etnográficos recomendaría, vivir con la gente que vas a documentar” (SUBER, 1971, p. 48). En segundo, en cuanto al guion y la elección de los personajes, resulta “mejor seguir a un sujeto de una cultura a que echar un vistazo superficial y estereotipado de la misma” (SUBER, 1971, p. 48). En tercer lugar es necesario otorgar el “derecho del corte final” a la persona en la que se centra la etnobiografía (PRELORÁN, 2006, p. 77). En ese sentido resulta imperioso proyectar la película a los protagonistas antes de completarla, “si están de acuerdo de que el documento es correcto y que los muestra en forma favorable, entonces me siento en la libertad de terminar el proyecto. Y regresar para exhibir la película luego” (PRELORÁN, 1987a, p. 111). Por último se encuentra el método de rodaje, y en ese sentido el mejor estilo resulta aquel “menos intruso y que comunique con la mayor veracidad los sucesos documentados. La película etnográfica debe tener un tiempo y ritmo acorde al ambiente en que fue filmada” (1987a, p. 89). Si bien este es el elemento más difícil de corroborar, o bien de controlar, Prelorán lo vinculaba directamente a la necesidad de no apresurar los tiempos de espera para llegar a grabar o filmar. Una vez más aparece la pedagogía de Young en medio, ya que no se hace uso de la entrevista, sino que en la conversación hay que “dejar que la gente a quien documento hable por sí misma” (PRELORÁN, 1987a, p. 90). Como decía Young: “la diferencia es entre contarnos una historia y mostrárnosla” (2003, p. 103).

La grabación de la palabra de los protagonistas es un punto muy interesante que desarrollar en el estudio de la filmografía de Prelorán, dado que no usó la grabación de sonido sincrónico, sino hasta bien avanzada su carrera, solo para los pocos films que realizó desde los ochenta. Concordaba con MacDougall en que uno de los grandes cambios del cine etnográfico se produjo primero por la introducción del sonido sincrónico y luego por la inclusión del subtítulo (MACDOUGALL, 1998, p. 165). Pero, aunque estaba a su disposición el grabado de sonido sincrónico, prefirió no utilizarlo, dado que trabajaba solo y hubiese necesitado un sonidista a su lado, por lo cual el registro habría así dejado un tanto de lado su carácter intimista. Por ello es que las recomendaciones de Prelorán con respecto a la “palabra” de los otros deben ser problematizadas, o bien tomadas con precaución, dado que no significan exactamente lo mismo que aparentemente indican. En ese sentido, cuando reflexiona que: “Cuando se documentan culturas, muy pocas veces se nos da la oportunidad de escuchar directamente a los protagonistas. La introducción

de cámaras livianas con grabación de sonido sincrónico, en la década del 60, ha posibilitado este enfoque. Antes el relator aparecía como el dueño de la verdad” (1987a, p. 90). Pero él no utilizó esta tecnología en su momento. No solo ello, si bien estaba presente en la banda de sonido la voz de sus protagonistas, como las cesteras de *Quilino* (con Gleyzer, 1966) o Hermógenes Cayo; en primer plano sonoro, más audible, prevalecía la narración homogénea de actores<sup>27</sup>. El mismo director se refirió a esta cuestión al final de su carrera:

Cuando yo empecé a filmar, por suerte, no tenía equipo profesional con sonido sincrónico. Entonces filmaba sin sonido, seguía al personaje y documentaba lo que hacía: come esto, talla, pesca, toda la parte física de su vida. ¿Y el alma? El alma era grabarlo en silencio absoluto. Una noche ponía el micrófono y hablábamos. (ENGLER, 2006, p. 34)

Una eventualidad técnica, que bien podría haber solucionado con relativa rapidez utilizando parte de algún crédito para comprar una cámara con grabadora de sonido nueva, se transformó en una elección estética clave para su metodología de trabajo.

Sharon Sherman, estudiante de Prelorán cuando ya era profesor en el *Ethnographic Film Program* de la UCLA, relaciona las enseñanzas de ese espacio con el tratamiento del sonido destacando que

Prelorán estaba en la UCLA cuando la teoría de Colin Young sobre el *Observational Cinema* se hizo popular. El sonido sincronizado se convirtió en el presagio del futuro. Cada acción tendría la reacción correspondiente. Debido a que los cineastas podían documentar eventos en el mismo tiempo continuo, muchos preferían un método científico. Una película sería un medio para crear un documento puro de un evento. Jorge reconoció la belleza del sonido sincrónico, pero también vio los inconvenientes de esta ventaja técnica: “El cine para mí tiene una connotación diferente. Es una forma de arte. Tienes que intentar sintetizar lo sucedido. Y al hacerlo, estás creando un nuevo objeto que es la película. Preferiría usar el sonido sincrónico más bien para grabar los sonidos y la música y las cosas que están sucediendo, pero luego uso esa banda sonora con, quizás, voces en *off* para darle al film el alma de la gente”<sup>28</sup>. (SHERMAN, 2007, p. 288)

<sup>27</sup> De todas maneras ese procedimiento solo fue seguido en, proporcionalmente, pocos films de Prelorán.

<sup>28</sup> La frase entrecomillada pertenece a una entrevista realizada por Sherman a Prelorán en 1976.

Desde el punto de vista del realizador argentino el sonido capturado de forma sincrónica, cuando los protagonistas están haciendo sus tareas diarias, no presenta ese elemento tan esencial desde su visión: el alma. En cambio, las palabras transmitidas, generalmente por la noche, en el marco de una conversación, tienen el carácter de una confidencia, guardan “el alma”. Con la cámara apagada y el grabador prendido, emerge la esencia de cada sujeto.

A comienzos de los setenta Prelorán encontró que había llegado al estadio de su carrera en el que se sentiría más cómodo, maduro, destacando así un “proceso de evolución de mi filmografía”: 1– *Travelogues* de la época en que trabajó para Edward Tinker e hizo la serie de los gauchos (*El gaucho salteño*, *El gaucho de las Pampas*, *El llanero colombiano*, entre otros realizados entre 1961 y 1963); 2– Los cortos didácticos realizados en la UNT, los cuales fue un paso para “dejar de lado mi timidez y acercarme más a la gente. Aproximar la cámara a la gente (literalmente) mediante el uso del primer plano”; 3– Las etnobiografías, cuando se produjo un “cambio en la banda de sonido, la gente comenzó a hablar y yo a relegar la *voice over* [...] encontrando seres humanos extraordinarios [...] así desarrollé una filosofía de mi trabajo dando voz a los que no la tienen” (1975, p. 103). Presentar las voces de los protagonistas para facilitar su comunicación (aunque sin hacer uso de sonido sincrónico), brindar sus servicios como cineasta para la transmisión de las vivencias ajenas (aunque se definiese como un realizador al mando de la creación de sus films). Estas aseveraciones, que encuentran asimismo elementos negadores en la misma dialéctica de Prelorán, definen en buena manera el pensamiento del cineasta argentino. Bienintencionado en las aplicaciones de su cine, pero difuso en sus argumentaciones.

### **A modo de conclusión**

Luego de este recorrido surge como evidente que es imposible dividir en etapas el pensamiento de Prelorán. Desde la década de 1970 hasta 2006, año de publicación de su libro *El cine etnográfico*, sus consideraciones sobre la mejor manera de realizar films que respetasen a los otros, sobre las vertientes del cine etnográfico o sobre los usos ideológicos de imágenes y palabras de los sujetos, siguieron un camino constante que fue incluyendo algunos conceptos nuevos, pero que en esencia estuvo definido desde los setenta. El único elemento que marca la excepción a la regla fue manifestarse explícitamente, recién en 2006, a favor de una antropología “de urgencia” o de un cine etnográfico de salvamento que rescatase las costumbres culturales de sociedades en vías de desaparición. En el siglo XXI, cuando

ya ni cineastas ni antropólogos cobijan los intereses de un tipo de trabajo que ha visto perimido su paradigma hace mucho tiempo.

Por otra parte, la experiencia adquirida por Prelorán en el UCLA *Colloquium on Ethnographic Film* de 1968 y, sobre todo, en el *Ethnographic Film Program* de la misma institución fue fundamental para favorecer la estructuración de su pensamiento teórico cinematográfico en el terreno del film etnográfico. Allí conoció los debates contemporáneos, los films etnográficos heterodoxos más interesantes, a los cineastas que serían referencias ejemplares y el concepto mismo de cine etnográfico. En ese espacio definió sus concepciones teóricas y prácticas sobre cine etnográfico y etnobiografías, su parcela dentro de ese terreno. En esos pocos años produjo las reflexiones que acompañarán su pensamiento por el resto de su vida. La década del setenta fue, desde su misma visión, cuando llegó a la madurez como realizador. Y se constituyó en el período más prolífico de su producción teórica y filmica, de hecho los pocos films que había terminado durante los ochenta comenzaron como proyectos en la década anterior<sup>29</sup>. Desde esta segunda experiencia en la UCLA, luego de haber sido estudiante de grado a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, Prelorán se convertirá definitivamente en un realizador-pensador del cine etnográfico.

Su concepción misma de las etnobiografías se presentaba como una respuesta crítica a la ciencia de escritorio. La elaboración o uso de categorías dicotómicas como afuera/adentro, *etic/emic* u objetivo/subjetivo deviene de su batalla contra el pretendido dominio de los antropólogos que relegan los conceptos de comunicación y transmisión, claves en el pensamiento del realizador argentino. En su visión, los acercamientos audiovisuales de los antropólogos a los sujetos son en su mayoría fríos: van, obtienen lo que fueron a buscar y se retiran sin importarles el devenir de esos "otros". Algunas experiencias negativas de Prelorán con antropólogos terminaron de convencerlo en esta perspectiva.

Asimismo, esa frialdad del antropólogo la destacó como un elemento compartido por el cineasta político, que solo quiere conseguir imágenes de la marginalidad para ilustrar su ideología. Por ello es que Prelorán comenzó a reflexionar y manifestarse sobre la necesidad de colocarse "al servicio" de los protagonistas de sus films. Y elaboró una serie de principios metodológicos para dirigirse en esa dirección. Llamativamente algunos de esos principios lo acercaron a los preceptos difundidos por los cineastas antropológicos más ortodoxos.

---

<sup>29</sup> Asimismo casi toda su correspondencia con cineastas e investigadores, con quienes discute sobre teoría, metodologías e historia del cine etnográfico data de los setenta.

Pero el núcleo de su perspectiva fue, en todas sus reflexiones, tratar de llegar a transmitir con sus films la esencia de los sujetos, “el alma de la gente”. Y para ello encontró en las sugerencias de Young y su equipo de seguidores la recomendación ideal: conversar y no entrevistar. Y allí los otros empezaban a manifestarse según quienes son, con sus tiempos, sin responder a modelos de conducta de lo que la metrópolis espera. Sin embargo, todo este esfuerzo teórico-metodológico se resumía en una amarga constatación: mis films “se ven más afuera que en mi país, donde deberían ser usados” (PRELORÁN, 1975, p. 104).

Bienintencionado, aunque aproximativo y difuso en el uso de conceptos, falta de argumentaciones con mayor carga de fundamento, Prelorán construyó un pensamiento reflexivo sobre el hacer del cine etnográfico para aplicar la teoría a la práctica. Sin embargo, como todo cauce del pensamiento también tuvo sus meandros contradictorios: ser “el realizador”, pero “al servicio”; estar por el “cambio social”, pero despreciar el cine político; “dar voz”, pero no utilizar sonido sincrónico. En una entrevista que dio a Teshome Gabriel en la década del ochenta afirmó que “no existe una simbiosis entre mi vida y mi obra” (1987b, p. 121). Una frase que bien podría ser dicha por un cineasta de ficción industrial que actúa más como un técnico, quien suspende su vida cuando entra al estudio y la retoma cuando sale. Prelorán no era ese cineasta, sino quien, aún con argumentaciones difusas o dichos contradictorios, sentía sinceramente el disfrute del encuentro con esos otros seres humanos. “Para mí la experiencia es fascinante” (PRELORÁN, 1975, p. 105).

## Referencias

BARBASH, I.; TAYLOR, L. (eds.). *The cinema of Robert Gardner*. New York: Berg, 2007.

BIRD, P. “Jorge Prelorán: el argentino que fue a enseñar cine a los Estados Unidos. Una entrevista con Poldy Bird”. *Vosotras*, Buenos Aires, abril 1971.

CAMPO, J. “Jorge Prelorán: un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine”. *Dixit*, Montevideo, n. 16, p. 62-73, 2017.

CAMPO, J.; PÉREZ-BLANCO, H. (eds.). *A trail of fire for a political cinema: the Hour of the Furnaces fifty years later*. Bristol: Intellect, 2019.

CASTIÑEIRA DE DIOS, J. L. “De Hermógenes Cayo a Cochengo Miranda: Jorge Prelorán y las voces de la marginación. Entrevista”. *Crisis*, Buenos Aires, n. 25, p. 33-38, 1975.



DUNSKY, S.; PRELORÁN, J. “Le Chemin des Indiens Morts (The Way of the Dead Indians. (1983). Produced and directed by Michel Perrin and Jean Arlaud”. *American Anthropologist*, New Jersey, v. 88, n. 3, p. 772-773, 1986.

ENGLER, V. “Jorge Prelorán: el cine de la vida. Entrevista”. *Exactamente*, Buenos Aires, año 12, n. 34, p. 32-35, 2006.

HARRIS, M. *Cultural materialism: the struggle for a science of culture*. New York: Random House, 1980.

HEIDER, K. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press, 2006.

HENLEY, P. “The authoring of observational cinema: conversations with Colin Young”. *Visual Anthropology*, Abingdon, v. 31, n. 3, p. 193-235, 2018.

HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of visual anthropology*. Paris: Mouton, 1975.

LOIZOS, P. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

MACDOUGALL, D. *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

NAVARRO, J. “Prelorán explica su cine”. *El diario de La Pampa*, Santa Rosa, 10 abr. 1994.

PRELORÁN, J. “Documenting the human condition”. In: HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of visual anthropology*. Paris: Mouton, 1975. p. 103-107.

PRELORÁN, J. “Nawi/Under the men’s tree”. *Journal of American Folklore*, Champaign, v. 97, n. 383, p. 118-120, 1984.

PRELORÁN, J. “Conceptos éticos y estéticos en cine etnográfico”. In: ROSSI, J. J. (comp.). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Búsqueda, 1987a. p. 73-118.

PRELORÁN, J. “Diálogo con Teshome Gabriel”. In: ROSSI, J. J. (Comp.). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Búsqueda, 1987b. p. 119-130.

PRELORÁN, J. “Reflexiones de un documentalista sobre globalización y resistencia: el caso de la cultura otavaleña”. *Realidad*, Buenos Aires, n. 2-3, p. 135-148, 2002-2003.

PRELORÁN, J. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

RÍOS, H. “El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán”. In: COLOMBRES, A. (ed.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005. p. 107-119.

RUBY, J. *Picturing Culture: explorations of film & anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

SHERMAN, S. “From Romanticism to Reflexivity in the Films of Jorge Preloran”. In: ENGLEBRECHT, B. (ed.). *Memories of the origins of ethnographic film*. Frankfurt: Peter Lang, 2007. p. 279-291.

SUBER, H. “Jorge Prelorán. Interviewed by Howard Suber”. *Film Comment*, New York, v. 7, n. 1, p. 43-51, 1971.

YOUNG, C. “Observational Cinema”. In: HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, p. 99-114, 2003.

enviado el: 12 oct. 2018 | aprobado el: 1° feb. 2019