

S E P A R A T A

Segunda Época
año XVII / n° 25 / diciembre de 2019



El imaginero de la Puna

Ricardo González / Hermógenes Cayo. La estética del desamparo

Javier Campo / Hermógenes y Jorge. Reflexiones y archivo sobre Hermógenes Cayo (1969, Jorge Prelorán)

Lucila Bugallo / Una estética puneña. Las urnas de Hermógenes Cayo, Puna de Jujuy (Argentina) décadas 1940-1960

Entrevista a Sergio Barbieri por Lucila Bugallo / Hermógenes Cayo: un hombre completo

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Un mundo de desamparo

Cuando me comprometí a escribir este artículo sobre Hermógenes Cayo, el santero de la puna de Jujuy cuya obra había admirado al realizar las campañas de 1990 en la zona, pensé inmediatamente en reeditar esos recorridos con el fin de conseguir nuevos materiales que me permitiesen abordar el tema con otros datos y quizás otras perspectivas. Sin embargo, el recorrido por los pueblos que había visitado entonces: Abrapampa, Rinconada, Casabindo, Cochino, Yavi, me deparó una sorpresa. Las costumbres habían cambiado notoriamente en estos 30 años transcurridos. Los cultos domésticos, comunes en el 90, tenían menos arraigo y las urnas podían ahora verse mayormente en los templos. Los cambios ocurridos en las últimas décadas han hecho que las perspectivas modernas se asienten de modo cada vez más consolidado en la vida y la cultura de la puna, dejando en una posición meramente tradicional lo que hace unas décadas constituía un modo de vínculo con lo sagrado y con la vida. No quisiera caer en la premura de Eric von Rosen al considerar a comienzos del siglo XX la cultura puneña “un mundo pasado”¹ pero ciertamente tuve la impresión de que las cosas estaban cambiando rápidamente.

Hermógenes era un santero habilidoso y apreciado, cuya obra, a diferencia de la de muchos otros, fue puesta a la vista general por el documental que realizara Jorge Prelorán en 1967. Hay además algunas fotos suyas | 1 | y un retrato a medio hacer | 2 | que dejó su nieto, fallecido tempranamente y conserva su hija Rufina en Abrapampa.² Escribió también una crónica publicada hace unos años. Trabajaba para sí, pero también recibía encargos. Su estética era, en grandes líneas, la común en la producción popular regional, derivada de los modelos españoles pero refundida con variantes que revelaban otras fuentes. En cierto modo su obra, un conjunto de esculturas de bulto, nichos decorados, dibujos y pinturas, a más de su producción textil, continuaba y quizás culminaba en la zona una tradición en la que el trabajo de imagineros indígenas, a veces de escasa formación profesional, se mezclaba en los altares con las tallas provenientes de Cusco o Potosí, obra de buenos escultores formados principalmente en la tradición naturalista sevillana, cuyo mayor ejemplo en la región fue Gaspar de la Cueva. Contrariamente, la perfección formal o la verosimilitud anatómica no fueron para los tallistas indígenas un valor decisivo. Cuando hacia 1800 Benito Arias tomó el curato de Casabindo, una de sus primeras acciones fue quemar seis esculturas de bulto de la iglesia ya que a su ver “no podían éstas efigies estar en el Altar por la suma imperfección con que les habían pintado, y que era preciso cumpliendo con lo mandado, darlas al fuego”.³ Algo similar sucedió tempranamente en México, donde desde la década de 1550 se prohibió a los indígenas no aprobados por el gremio la confección de imágenes en razón de su evidente heterodoxia formal,⁴ hecho que muestra tanto la disposición a adoptar las imágenes cristianas por parte de

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Hermógenes Cayo. Circa 1966.

Javier Campo* / Hermógenes y Jorge. Reflexiones y archivo sobre Hermógenes Cayo (1969, Jorge Prelorán)

Hermógenes Cayo es el mejor botón de muestra del cine de Prelorán, revela mucho pero no explica nada, es muy conmovedora sin una lágrima, y es muy decidora con pocas palabras.
Eduardo Galeano¹

Todo texto sobre Jorge Prelorán menciona, en un lugar privilegiado, a *Hermógenes Cayo* (Prelorán, 1969). Desde las críticas de prensa a los artículos de investigación, desde Argentina al mundo. La misma importancia que el film tuvo para su director desde las primeras proyecciones: en la Muestra de sus films realizada en la sala Casacuberta del Teatro San Martín en noviembre de 1969 *Hermógenes Cayo* (HC) fue programada para inaugurarla y proyectada, nuevamente, para concluir. En una carta a su amigo, colega y asistente Lorenzo Kelly le escribía, luego de haber ido a un congreso de antropología que “por fin sé quien soy y donde estoy [...] *Hermógenes* es considerada una de las mejores películas de este tipo en el mundo”.² El film fue su llave de entrada en el mundo del cine etnográfico, en donde se lo mencionó durante mucho tiempo como representante de América Latina en los foros de exhibición y discusión de este tipo de cine.

Propongo aquí tanto un estudio del film como una exploración por las circunstancias de su circulación y un repaso de la experiencia de nuevo montaje del film en inglés como *Imaginerio* (1970). El bienio 1968-1970 fue muy prolífico para Prelorán, de su participación en el *Colloquium on Ethnographic Film*, realizado en la University of California at Los Angeles (UCLA) en abril de 1968 a la finalización de una nueva versión de *Hermógenes Cayo* en inglés, de la mano de Robert Gardner. Marca su ingreso definitivo en el terreno de los cineastas etnográficos más reconocidos. Su vínculo con Gardner, Tim Asch, Jean Rouch, Colin Young y David MacDougall, entre muchos otros, comenzó por esos años. En este texto serán utilizados sus papeles personales, correspondencia y notas de prensa que forman parte del Archivo Prelorán del Human Studies Film Archives del Smithsonian Institution de Washington (Estados Unidos), lugar adonde el cineasta donó tanto sus films como documentos (de todo tipo, desde facturas de revelado hasta fotografías de rodaje).³ No es mi intención agotar todas las posibilidades de análisis que nos presenta *Hermógenes Cayo* y todos los elementos que rodearon y hoy remiten a aquel film, que ya he analizado en otros artículos.⁴

Hacia una nueva forma

Jorge Prelorán fue un cineasta argentino que produjo más de sesenta filmes etnográficos. Muchos fueron realizados entre 1960 y 1970, en el marco del *Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas*, programa dirigido por Augusto Raúl Cortazar y financiado por la Universidad

Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes. Otros cortometrajes del realizador fueron fomentados por la Universidad Nacional de Córdoba y por la University of California en Los Ángeles (UCLA, Estados Unidos). Prelorán murió en 2009 en Los Ángeles, donde trabajó durante sus últimos 35 años de vida. Su trabajo fue valorado por su extensión temporal y filmográfica.

En Miraflores de la Candelaria (Jujuy) Jorge Prelorán registró las actividades cotidianas de Hermógenes Cayo y su familia. El cuidado de las ovejas, la realización de crucifijos o la interpretación del armonio dan cuenta del ritmo en el cual viven los habitantes de este paraje alejado de las grandes capitales. El protagonista brinda su relato para acompañar las diversas secuencias, describiendo, opinando o creando poéticamente una narración rica, doblada por Anastasio Quiroga. La documentación de la cultura del norte argentino es el objetivo de Prelorán, una familia puede, tal como él lo decía, resumirnos una civilización entera. Rescatar las costumbres en desaparición, retratar a los sujetos marginados del cine son las premisas de *Hermógenes Cayo (Imaginero)*.

Hermógenes Cayo es un hombre de fe. Odia los vicios, que se desatan en período de carnaval, al que también odia. Es un “santero”, tal como él explica. Se dedica a tallar figuras y retablos religiosos. Jorge Prelorán documentó sus prácticas y registró sus conductas cotidianas en su primer etnobiografía. Tal como él decía estas se centran en la historia de vida de un individuo a través del cual se intenta conocer no sólo su realidad personal, sino la cultura en la que está enraizada.

Prelorán pone en práctica una observación participante por un tiempo prolongado que, en algunos casos, superó un año de trabajo. Esa característica es una de las que asemejan su trabajo con el de Robert Flaherty: el tiempo de relación resulta fundamental para la realización de sus etnobiografías. Por otra parte, el registro de las actividades de los hombres en un medio natural hostil es otro factor que recorre tanto la filmografía de Prelorán como la del documentalista norteamericano. “Es la zona más brava del Altiplano ésta”, dice Hermógenes Cayo para caracterizar la región en donde vive. Si bien para el argentino su cine “opera a la inversa” que el cine antropológico, porque no documenta culturas para generalizar sobre lo que está en vías de extinción, de cierta manera su cine sirve para registrar lo marginal que, por su condición misma, se encuentra en riesgo. Las representaciones cultivadas en sus etnobiografías de personajes salientes de las comunidades de distintos puntos del país pueden generalizarse a todos los sujetos en similares condiciones espaciales y materiales (tal como sucede con los films de Flaherty).

De la buena relación entre el director y su protagonista se concretó el casamiento de Cayo. El invitó a Prelorán para que registre el suceso, con bombos, desfile y fuegos de artificio incluidos. Sin participación del cineasta en imagen (era su propio *cameramen*, trabajaba en soledad) se registran así todos los acontecimientos sin interceder en el desarrollo de los mismos. Imágenes despojadas, austeras, nos relatan los espacios, personajes y costumbres en las que estos habitantes de la Puna jujeña viven. Dice Cayo: “El hombre



Rodaje de *Hermógenes Cayo*. Circa 1966



Rodaje de *Hermógenes Cayo*. Circa 1966



Familia de Hermógenes Cayo.

común, el obispo, el Papa, el Rey son todos iguales ante la muerte. Pero hay diferencias...” Murió a los 60 años de una pulmonía. “Lo enterramos, y nada más...”, dice su viuda para finalizar el film.

“Antes filmaba fiestas, toda la gente eran rostros. No era gente”, decía Prelorán pocos meses después de haber finalizado el montaje de *Hermógenes Cayo*.⁵ Se refería a los demás films del *Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas* que, bajo la dirección de Augusto Raúl Cortazar, Prelorán acopió como único realizador. En el marco de ese programa realizado en un convenio entre la Universidad Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes se produjeron *Trapiches caseros* (1965), *Feria en Simoca* (1965), *Casabindo* (1966), *La Quebrada de Purmamarca* (1966), *El Tincunaco* (1967), *Salta y su fiesta grande* (1967), *Un tejedor de Tilcara* (1967), *Artesanías santiagueñas* (1968) e *Iruya* (1968), entre otros cortometrajes. Films en los que, como Prelorán decía, había rostros, sujetos colectivos, pero no una exploración de identidades individuales. *HC* fue parte de dicho programa, pero segundos después de haber terminado de pegar el último fotograma, el cineasta se convenció de haber encontrado una nueva forma. “*HC* es una cosa extraña, por eso me gustaría seguir haciendo este tipo de trabajo”, decía aún antes de denominarla como su primera “etnobiografía”.⁶ Y aún luego de haber estrenado *Araucanos de Ruca Choroy* (1971) y *Cochengo Miranda* (1974), seguía rescatando el valor excepcional del film dedicado al santero más reconocido de la puna: “*HC* es la primera de interés especial. Hermógenes toma total posesión del film en el que yo no impongo ideología”.⁷

En las entrevistas que dio a comienzos de los setenta sobre su experiencia con *Hermógenes* se encargó de remarcar que el film fue adquiriendo la forma que su protagonista le quiso imprimir. Dado que “*HC* no es un film educacional, sino el retrato de un hombre [...] Tanto el film como la muerte de Hermógenes tuvo un impacto emocional en mí”.⁸ Por otra parte, Prelorán generó un vínculo fuerte con Cayo y su familia. En 1972 regresó a ese paraje de Miraflores de la Candelaria a visitar a la viuda de Hermógenes y “me encontré cosas feas...” escribía a Alan Lomax, haciendo referencia a la pobreza extrema que sufría la familia Cayo, aún luego de haber vendido las obras del padre de familia.⁹ Por otra parte, en sendas cartas a Tim Asch, Colin Young, Robert Gardner y Alan Lomax (baluartes del cine etnográfico los primeros, folklórologo-musicólogo, el último), por ejemplo, repetía que no debían considerar “didáctico” sobre la vida de un personaje de la Puna jujeña a *HC*, sino un documento de profundidad humana. Prelorán siempre destacó no estar muy interesado en el rótulo de film etnográfico, aunque secretamente le comentaba a sus amigos, como Kelly, que ese era su terreno de acción. Cuando Howard Suber le señala que algunos le imputan que *HC* no es un film etnográfico, él responde que “nunca quise hacer eso”. Lo que buscó fue “captar su alma”.¹⁰

Las etnobiografías han sido las obras más vistas y reconocidas de la filmografía de Prelorán. Son las más complejas y las que le llevaron más tiempo de realización y esfuerzo reflexivo. Debido a ello constituyen

el conjunto de films por el cual se destaca el aporte de este realizador al campo del cine etnográfico. Como en los otros tipos de films, aquí también hay marcadas diferencias entre cada una de las obras, en su mayoría largometrajes. Naturalmente, y como se viene diciendo, *Hermógenes Cayo* (1969) fue la primera etnobiografía y aquella que marcó el canon. Respetado profundamente en las sucedáneas *Damacio Caitruz* (1971, existe una versión con el nombre *Araucanos de Ruca Choroy*), *Cochengo Miranda* (1974) y *Los hijos de Zerda* (*Zerda's Children*, 1978). Pero también es posible incluir en este grupo a biografías más focalizadas en los oficios y labores profesionales de los protagonistas, como *Luther Metke at 94* (1979), film nominado al Oscar y codirigido por Steve Raymen, *Castelao, biografía de un ilustre gallego* (1980) y *Héctor Di Mauro*, titiritero (1980). La última etnobiografía fue una de las más interesantes y complejas por su contenido etnográfico reflexivo: *Zulay frente al siglo XXI* (1989, codirigida por Mabel Prelorán y Zulay Saravino).

Tal como le comentó a Suber en la entrevista publicada en *Film Comment*, Prelorán visitó a Hermógenes y su familia durante seis meses.¹¹ Período en el cual “Hermógenes, sin saberlo, estructuró su propio film”, a través de la forma que adquiriría, por ejemplo, su casamiento.¹² Casamiento que las crónicas y la palabra de Prelorán indican que se fue gestando en las mismas conversaciones, porque Hermógenes no había programado con antelación la que será una de las partes más importantes del film.¹³ “HC se hizo sola –dirá Prelorán en una entrevista–, sin que yo me diera cuenta. Filmando y filmando. Aunque tenía algunas ideas...”.¹⁴ Como si el film se hubiese cohesionado como por arte de una química especial entre el personaje y el encuentro con el cineasta, sin que éste se pusiese en el lugar del “autor”.

Hermógenes Cayo no focaliza en la miseria, sino en las dificultades de la vida en un lugar desértico y aislado como la puna jujeña. La pregunta que se hace el cronista de *Análisis* es común a las notas que sobre el film escriben otros: “¿Dónde encontrar un ser universal de características más cercanas al origen de la naturaleza? En Miraflores de la Candelaria”.¹⁵ La mecanización del proceso aún no había llegado a ese paraje de la Puna. Lo cual se hace evidente cuando se describen los juegos de los niños mientras la cámara de Prelorán recorre los juguetes y movimientos de los hijos de Hermógenes, son autos, pilas, muñecas, juguetes de metal y plástico. “Los changos ya juegan de otra manera. Claro, han conocido el pueblo”, reflexiona Hermógenes.

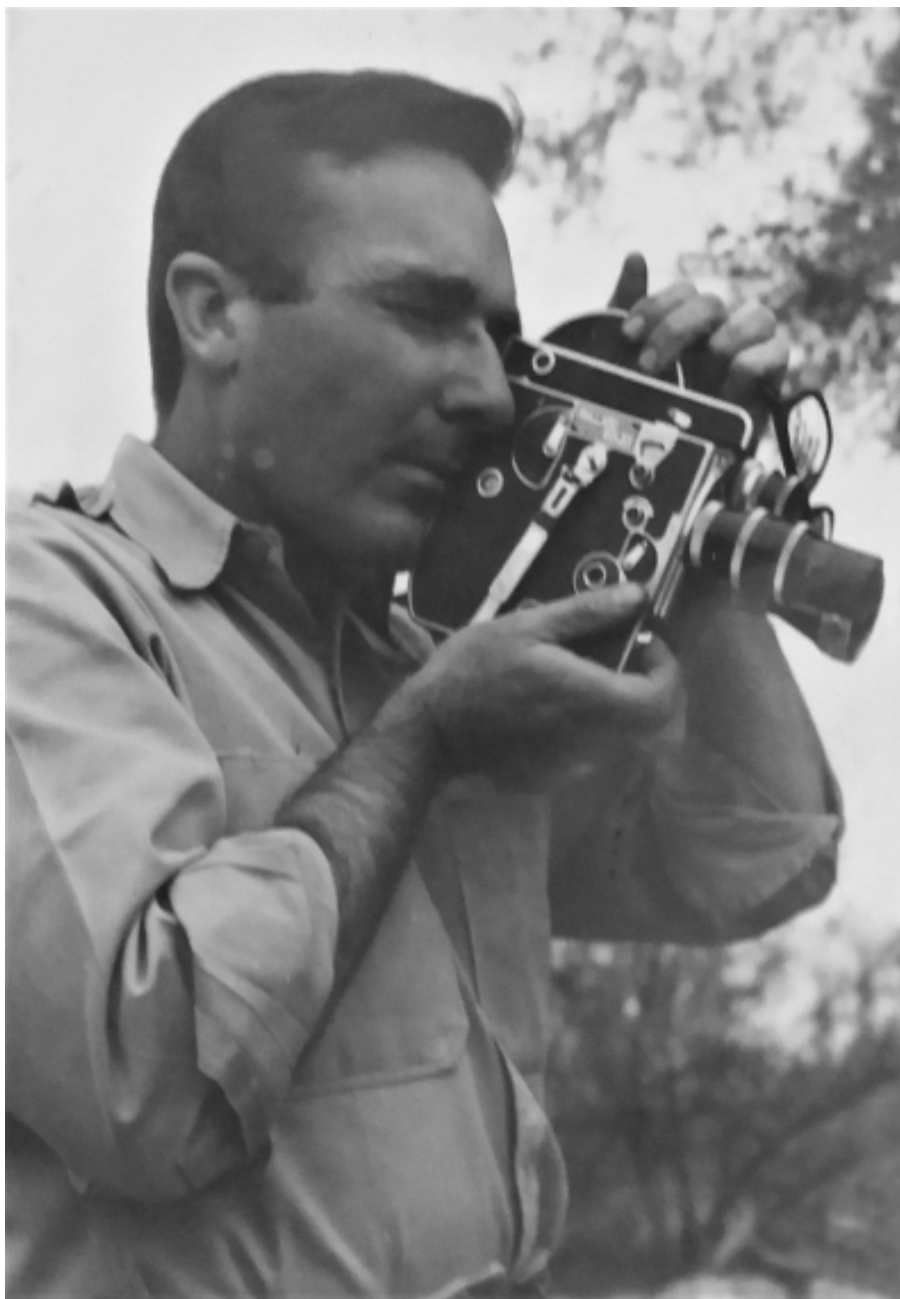
Uno de los motivos de *Hermógenes Cayo* es que el protagonista se exprese sobre su oficio artístico. “Esto es lo que a mí me gusta, esta cosa pequeñita que ya no se hace”, dice mientras se monta su trabajo en un relicario. “Cuestión de cosas religiosas. Afición mía nomás”. Conocemos sus obras (como el armonio que ensambló él mismo) porque Prelorán las registra con su cámara, pero la voz de Hermógenes poco dice del arte. Es más, no usa nunca ese término para referirse a su oficio. Y se lamenta porque “hay que trabajar los cristos, pero siempre de cardón. Lindo juera trabajar en madera dura. Quebracho... Así aguanta más la obra”.

Entre etnobiografías

Sin dudas el film de Prelorán que más ata su relato a la descripción del contexto histórico mundial es *Castelao, biografía de un ilustre gallego* (1980). Si bien ninguna otra etnobiografía de Prelorán puede compararse con el film sobre Castelao, en el sentido de la impronta histórico política del contexto social, hay alusiones a eventos problemáticos en algunos films. Una secuencia de *Damacio Caitruz*, que está en el comienzo de la primera versión del film denominada *Araucanos de Ruca Choroy*, relata sobre los eventos de la denominada Conquista al desierto. La abuela de Damacio había nacido en Azul y le contó que “los españoles avanzaron matando”, cuando la voz de Prelorán aclara que “Don Damacio no podía creer que fueran argentinos quienes habían tratado de eliminarlos” (esta inclusión no está en aquella primera versión del film). Con fotos de los militares e indígenas esclavas Damacio cuenta que “mi mamá se salvó su vida huyendo y vinieron a Neuquén y yo nací aquí”. Otro de los acontecimientos más importantes para la historia de los pueblos originarios está en *Hermógenes Cayo*. Se trata de una extensa secuencia en la que el protagonista comenta que es “devoto de la Virgen Santísima desde que fuí a reclamar la tierra de nuestros ancestros a la Capital” y describe al Malón de la Paz de 1946 con el montaje de las fotos tomadas por Grete Stern.

En *Damacio Caitruz* se resalta el valor de las machis mujeres para la comunidad. De hecho el film comienza con el testimonio de Prelorán quien en primera persona relata sobre su encuentro con Damacio, que le contó que estaba predestinado por una machi, la cual dijo “que iban a llegar huincas a indagar y aconsejó que diese la información pedida sobre la comunidad”. Petición satisfecha en una de las secuencias más extensas del film, en la que se acompaña el traslado de un cajón con cámara al hombro y se registra la procesión y ceremonia fúnebre mapuche. “Cuando hay que morir hay que morir. Se llamaba Margarita. Una gran pena para toda Ruca Choroy”, dice Damacio. La congoja de los asistentes fue capturada por Prelorán, a quien se le permitió registrar la apertura del cajón donde se ve claramente a la muerta mientras se le colocan las ofrendas a su lado. Dando cuenta del valor de esta machi Damacio concluye que “cuando se muere el cuerpo al sepulcro y el alma sale a andar”. En *Araucanos de Ruca Choroy* la ceremonia se presenta más triste y transcurre más solemnemente, dado que no cuenta con la voz over explicativa del director.¹⁶

Pero será en *Hermógenes Cayo* cuando el curso de la ceremonia involucre directamente al protagonista, se trata de su casamiento. “He de regularizar mi vida”, dice Hermógenes, “hemos decidido casarse, debemos preparar todo lo que necesitamos”. Para ello va a Abra Pampa, caminando seis leguas, a comprar anillos y telas para los trajes porque “para casarse hay que andar chulo, es una vez en la vida. El 2 de febrero es la fiesta de la virgen de la Candelaria y yo aprovecho para casarme”. El día comienza bien temprano, con Hermógenes batiendo el parche del bombo para convocar a los promesantes desde el alba. La procesión sale, se tiran fuegos de artificio,



Jorge Prelorán durante el rodaje.

se atraviesan leguas de campo hasta llegar a la iglesia. En el interior de la misma firma el compromiso mientras ambos dan el “quiero” y ponen los anillos. Se le monta una extensa escena en que se alternan los planos de los danzarines, el torito, Hermógenes con el estandarte y el sacerdote esparce incienso por los aires. En la siguiente secuencia su mujer retoma la palabra luego de un intertítulo que indica: “Hermógenes murió a los 60 años de una pulmonía”. “Y lo enterramos pues. Con los que nos acompañan. Y nada más. Y nada más”. En primera versión del film cierra la voz de Prelorán diciendo: “cubrió las etapas que debían ser cubiertas. Fue pastor de rebaños. Ganó tierras. Hizo música. Todo honestamente, como hombre de una tierra innombrada”. Algunas otras intervenciones poéticas del director se encuentran en aquella primera versión, las cuales Robert Gardner sugirió quitar en la versión en inglés de 1970 (que tiene el mismo parlamento que la versión del film en castellano analizada aquí). Era una voz poética en extremo solemne.¹⁷

Gardner e Imaginero

El bienio 1969-1970 será fundamental para la carrera de Prelorán. De la muestra en el Teatro San Martín a pasar una temporada en la Harvard University, siempre con *Hermógenes Cayo* en su equipaje. A comienzo de 1970 Robert Gardner, figura clave para la historia del cine etnográfico,¹⁸ le propone a Prelorán que acepte una beca de la universidad de Harvard y vaya a trabajar allí en la versión en inglés de *HC*, proponiéndole “experimentar en la traducción”.¹⁹ Pasa gran parte de ese año viviendo en Cambridge (Estados Unidos) y trabajando asimismo en un nuevo montaje del film con la promesa de que sería distribuido y producido por Gardner.

A partir de entonces, el cineasta argentino empieza a creer que ese es el ámbito en el cual deberá desenvolverse. Por partida doble: “una vez que tenga mis películas claves traducidas al inglés éstas se mostrarán en reuniones de antropólogos y poco a poco se creará el ambiente de que soy bastante bueno”, decía a Sergio Barbieri.²⁰ Traducir los films al inglés para introducirse en el terreno en el que sería reconocido por sus cualidades como cineasta, el del cine etnográfico. Es decir, llegando a la conclusión de que sus films, por más que puedan ser exhibidos a un público más amplio y ser bien recibidos, están destinados a ser pensados y elogiados por un grupo que desde entonces será el suyo.

Para agosto de 1970 el “reajuste” del sonido de *HC* ya estaba hecho, dado que “lo anterior era cine antiguo, con fundidos de más” le comentaba Prelorán a Barbieri.²¹ Poco a poco el cineasta va adquiriendo los elementos del lenguaje limítrofe entre lo etnográfico y lo experimental que Gardner manejaba con maestría. Sin embargo, su admiración por el cineasta estadounidense va mermando con el pasar del tiempo. En la misma carta le comenta a Barbieri que está “en una posición jodida con este hombre. Quiere poner su nombre en los títulos. Como uno de los creadores, y bueno pone la guita...” De hecho la versión final en inglés de *HC* lo tiene en los títulos como co-responsable del film. “No quiero seguir teniendo relación

alguna con él”, concluye Prelorán.

Para octubre ya tenía nuevo nombre: “HC ahora se llama *Imaginerio*”, le comenta Prelorán a Barbieri.²² Una decisión impulsada por el cineasta argentino. En una carta del 4 de noviembre de 1966 Prelorán contaba a Yolanda Gutiérrez que estaba realizando un film que se llamaría “Hermógenes Cayo, imaginero”. Finalizando el montaje del film Prelorán, quien ya no estaba en Harvard, le escribe a Gardner para sugerirle agregar algunos segundos antes de los títulos, “para darle más aire al final y así reforzarla”.²³ En la misma le propone “ofrecerla al Vaticano”, por la vida de sacrificios que llevó Hermógenes...

Habiendo finalizado *Imaginerio* y ya en poder de Gardner para comercializarla entra otro jugador en escena: Timothy Asch, baluarte en la historia del cine etnográfico.²⁴ En una carta del 25 de enero de 1972 éste le dice que “*Imaginerio* es un gran film” y Prelorán aprovecha para contarle las desventuras en la distribución del film. Asch le responde que “a propósito de Bob Gardner, tu podrías romper el contrato si puedes probar incompetencia”.²⁵ Y dos meses después vuelve a insistir consultando “¿Gardner va a distribuir *Imaginerio* o lo podemos hacer nosotros?”.²⁶ Se refiere a su empresa Documentary Educational Resources (DER, cofundada con John Marshall), una de las competidoras de Gardner en el terreno del cine etnográfico. La ruptura con Gardner no llegó inmediatamente pero hoy puede revisarse el catálogo de DER y encontrar a *Imaginerio*, junto a otros films de Prelorán.

El balance de la experiencia con Gardner tuvo sus bemoles para Prelorán. Valoró positivamente los consejos para un nuevo montaje del film que le dio el director estadounidense, que fue puliendo y experimentando en sus siguientes films. Pero, al mismo tiempo, se encontró con una persona preocupada por exprimir el trabajo ajeno dando casi nulos beneficios al realizador. Luego de casi dos años de circulación de *Imaginerio*, Prelorán le escribía al folklorólogo Alan Lomax que “Gardner, luego de dos años, solo vendió una copia... Es un trabajo duro... Y tengo contrato por seis años más...”.²⁷

Hermógenes después de Cayo

Hermógenes siguió estando presente en las actividades artístico culturales de Prelorán más allá del film. En una carta del 26 de julio de 1970, Prelorán le propone a Sergio Barbieri “escribir juntos un libro sobre HC grabando a etnógrafos y otra gente que hable sobre él”. En dicho plan detallado, incluido en aquella carta, Prelorán destaca sobre la importancia del Malón de la Paz y el peronismo en la vida de Cayo; su estirpe como “hombre del renacimiento”, como anclado en otro estrato del desarrollo social (algo en lo cual hizo hincapié en varias entrevistas); en el modelo de Oscar Lewis con el libro etnográfico no convencional *Los hijos de Sánchez* (1961). Y en la misma carta le consulta nuevamente a Barbieri sobre si está en el departamento de la calle Echeverría de Buenos Aires, propiedad de Prelorán y en el cual Barbieri estaba viviendo, el diario original de Hermógenes. Pregunta que ya había sido respondida en una carta del 17 de febrero de 1970: “el diario lo tiene Héctor Grossi”. Grossi (crítico y guionista de cine) sostuvo, durante los primeros años de los setenta,

Los Angeles,
Julio 26, 1970

Querido Sergio:

He mostrado HERMÓGENES un par de veces más, y he estado charlando con un amigo aquí mucho y tendido, y en eso se me ocurrió algo tan sensacional que no sé por qué no lo pensé antes. Qué te parece escribir un libro sobre el asunto, pero juntos siguiendo una serie de postulados. Te voy a ir aclarando las ideas a medida que escribo, y a la vez los iré organizando en la mente.

Ante todo, creo que para que se pueda hacer una biografía, se tienen que tener en cuenta cinco puntos:

1. Qué piensa el individuo de sí mismo.
2. Qué piensa la gente que lo conoce, de él.
3. Cómo se mueva en sociedad, cómo actúan tanto él como los demás, que a la luz de lo anterior puede ser totalmente distinto. Por ejemplo, pueden serverse con respeto, temor, etc, aunque en realidad lo odien.
4. Sus otras.
5. El mundo en que vive, qué hace que sea tal o cual persona.

En el caso de Hermógenes, los 5 puntos pueden ser tan fascinante que es la locura total! ahora bien, no soy escritor, y no quiero comenzar ahora a darme a escribir. Pero bien, si me encaras vos como yo, por separado, podemos hacer lo siguiente. Tanto luego con un grabador se puyen a charlar sobre el hombre, y vos les explicás con lujo de detalle lo que sabés de él, las cosas que no aparecen en la película, las impresiones de la gente, tratando de sondear sus reflexiones realmente pertinentes. Ahora bien, eso se puede hacer con cierta intención, si una noche invitás a dos o tres historiadores que sepan algo de Argentina, o expertos en la época de la conquista, etc, y ellos te van a ir dando una nueva luz sobre el aspecto histórico que hizo a Hermógenes. Luego invitás a sociólogos y lo mismo. Etnógrafos, antropólogos, imaginistas (?) (Bucinaso artistas, etc, etc, etc. Pero con un plan definido. Grabando siempre TODO lo que se dice. Yo a la vez al ir por España podría ir grabando de la misma forma a expertos en la época de la conquista, que se darían pautas sobre las costumbres que ahora están tan mezcladas en la pura. Pero al mismo tiempo, esta gente experta puede sugerir libros a leer, bibliografía indispensable para entender ese aspecto del asunto.

Ahora bien, eso es solo una parte. Otra parte importantísima es la época del peronismo, en que el Malón se realizó. Hermógenes sin el Malón es algo más. Pero el Malón lo ubica de punto en una realidad política increíble, en que se pueden hacer toda clase de implicaciones paralelas. El hecho de que volvió a su casa es sólo una forma de verlo. Lo hecharon. Se hubiera quedado. Hay que entrevistar a la esposa de Bernardino, charlar con historiadores, leer libros, averiguar quién hizo la historia del Peronismo en Primera Plaza y ver si no hay más datos sobre el Malón. Un capítulo

3

Este proyecto lo veo como una cosa de mucho tiempo, quizás 10 años, en que vamos trabajando poco a poco sin apuro, pero siempre agregando algo para que la meta esté siempre clara, pero siempre tema. Tienes que ir pasando revista que tengan algo que ver con el tema y robando los libros que sean de interés. Habrá que comprar algunos libros sociológicos de la época de Ferrón, sobre los argentinos, es posible los otros cuatro que dirigieron el Malón, ir a ver a la Sra. enseñada, antes que estire la pata en una de esas... entrevistar a historiadores controvertidos, hay uno que escribe mucho y que lo hacía en un semanario que es muy avisado, uno medio gordo con barba, de la Facultad, hacer una lista de los que nos interesa. Yo ya mandé varios libros sobre el tema, y estoy comprando de a poco otros libros que nos pueden servir.

Como lo que quisiera es seguir filmando sobre la zona y hacer películas sobre otros personajes, cada uno llenando un aspecto de la vida de esa zona, lo que se podría hacer es que sea siempre alguien de Hermógenes, y hacer de todo el proyecto una especie de alegoría al hombre, a la vez que se va extendiendo la visión a todo lo concerniente a la vida en la zona.

Habría que ir allá y pasarse mucho tiempo investigando. Por ejemplo, se se ocurre que hay que fotografiar las pinturas que hizo en la iglesia de Santa Bárbara. También habría que ver en qué estado está ahora su oratorio. Entrevistar a medio Cochimaco para ver si conseguimos otro aspecto del hombre. Hasta el padre Felipe sería interesante saber qué piensa del hombre. Y desde luego, los hijos ahora que son más grandes, podrían contribuir, pero lo que se fascina en especial es que los hijos mayores podrían dar una luz totalmente nueva a todo esto. El policía y creo que tienen una hija que es sirvienta. Habría que rastrear. Y desde luego, hay que trabajar duro sobre Aurelia. Es más, yo creo que sería interesantísimo hacer una película sobre ella! Y si las cosas se presentan, porque no ir haciendo películas sobre cada uno de los hijos, su evolución en esta nueva civilización de mierda que se les viene encima! Poco a poco ir ampliando el panorama, saliendo del centro tan extraordinario de este hombre.

Bueno, termino aquí, tengo solo tres días para terminar y no hay caso! Escríbeme aquí hasta el 10 de agosto, pero escríbeme tus impresiones, y hazlo con tiempo, sentate y dedícate TIEMPO!

Char
Jorge

2

entero sería el diario de él, que nos daría una nueva visión sobre la forma en que un primitivo comienza a ver la civilización actual. Otra cosa que tiene que ser explicada, es que Hermógenes representa la forma más pura que yo conozca del hombre del Renacimiento, se quedó congelado en el 1400, y es el hombre capaz de hacer cualquier cosa, inventar máquinas, ser industrial en cuanto a la reproducción de las cosas de sus hijos, etc, tal como un hombre del Renacimiento. La influencia jesuita, la forma en que ellos han totalmente eliminado la lengua Aymará de esa zona. Los caballos y toros. Etc, etc.

Otro capítulo completamente distinto sería en la forma en que Oscar Lewis escribe sobre gente humilde. Graba sus días a la gente hablando sobre Hermógenes! Te imaginas a Aurelia hablando a Aurelia escuchando alguna a ver si no se le pone el pelo de punta? Por ejemplo, Aurelia cuenta cómo quemaron el perro 8 días después de la muerte en para cruzar el río? Qué diablos es eso de que tienen que tener un perro Coyas o incaicas que sean de la misma estirpe? Habría que estudiar profundo la civilización incaica, averiguar sobre todas las cosas que hemos visto por esos lares, y hacer que todo entre en la fresco total de la vida de este hombre. Es como está haciendo la película, mostrar algo de la vida de esa región por los ojos de un individuo, cosa que generalmente no se hace en este tipo de película. Y te imaginas cómo la película adquirirá una nueva dimensión? De pronto sería la imagen que faltaba de Hermógenes, su vida exterior. Habría que estar muy seguro de no meter nada repetitivo en el libro, como las cosas que dice, pero eso es la simplicidad total.

Habría también que conseguir todas las cosas que eran de Hermógenes que se podrían encontrar, comprar imágenes de gente de la zona, conseguir los cuadros de él en Abra Pampa, etc. Y desde luego, conseguir otra vez el cuaderno fímico, para hacer una copia Xerox de cada página. Lo importante ahí es que también tiene una novela dedicada al Malón que es importante, y no sé cómo no copiar. Claro que las ilustraciones son increíbles. Tengo dos cartas de él también, que pueden servir. La firma del hombre causa sensación cada vez que lo hacen...

Se me quedó algo en el tintero? Seguro que vos podés pensar en otros aspectos, y a medida que lo charles con gente van a ir saliendo otros aspectos de cosas más. Lo importante es conseguir a gente realmente capaz en sus especialidades, los invitás al bulín y se pasan varias horas charlando. Cortazar también podría servir si se le encuentra a hora que uno quiere saber. La idea es que nosotros escribamos el libro, pero en realidad no hacemos más que compaginar toda una serie de informaciones que nos dan los demás. El trabajo de compaginación se puede hacer viajando por uno o dos meses a la pampa o a Tucumán, y trabajar en paz con miles de libros y las cintas. Luego al ir formando el libro, irlo viendo por uno o dos meses a la pampa o a Tucumán. La publicación se puede ir viendo lo que falta, y poco a poco terminar. Las ilustraciones habría que hacerlas extra especial, quizás en Suiza para que las fotos salgan tan especiales que vendan el libro por las ilustraciones. Habría que fotografiar todas sus obras de arte con una cámara grande, y desde luego usar la foto famosa de Kelly para la tapa, pero quizás trabajada con algún grano, y muy contrastada.

Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri.
26 de julio de 1970.

Cambridge,
Agosto 26, 1970

Querido Sergio:

Ta va para la semana que estoy aquí, y las cosas siguen igual, sigo trabajando todo el día como loco tratando de terminar *HERMOGENES* que va a ser estupendo. Ya está a menos de una hora, y lista. Me arde que lo he de tomar mas. Ahora estoy incorporando los sonidos de nuevo, reajustando la narración, que también escribí aquí y allí. Realmente esta lo mas perfecto que podría estar. Lo hice vista varias veces con Gardner, y me ha hecho ver muchas cosas que no había visto antes, además de hacerme cortar cosas que realmente estaban dema pero que yo ya no podía ver por estar tan cerca. Lo de Buenos Aires esta ahora simplemente en la taa General desde arriba, antes de que entren el Cabildo, etc, luego cuando al río, tiene su parlamento, y de pronto la luna donde habla de la luna, y luego de decir "no me amano yo alla", corte a color y el pito del tren. Esta realmente estupendo. Todo lo dema era realmente vulgar, oise antiguo, etc. Y así heaca estado estudiando metro a metro toda la película, y me hizo ver que la mayoría de las fundidos estaban dema, es mucho mejor cortar directamente. También saque mucho del principio, y al se introduce sobre el telar, todo lo dema lo saque sobre "las tierras de nuestros antecesores"... tiene unaire ahora de pura increíble.

Estoy en una posición muy jodida con este hombre, que es a tomando la pima de todo y quiere poner su nombre en los títulos como que es uno de los creadores. Tengo que luchar porque es el que está poniendo la guía y quiere el prestigio que le va a traer la película, guía tiene de sobre... Pero por otro lado, si que lo presente Harvard es algo bastante interesante, y la película va a circular como loco. Quiza hasta me reporte quiza... Venenos. Pero de todos modos, no quiero seguir teniendo relación alguna con él, asique si no has mandado am las copias de *BUCA* *CHURRY* y *OMA 3*, no lo hagas, espero irse de aquí no bien termine esto, quiza para el fin de la semana que viene. Quiere también dist ibair *CLAUDIA*, una sola versión. Venenos que pasa. Le gusta la de Jose Luis.

El problema principal aquí es que estoy totalmente solo, no tengo con quien charlar, confiar, discutir. Y la mente se trabaja porque además

Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri.
28 de agosto de 1970.

Buenos Aires
December 20, 1970

Dear Bob:

Senational to be back home, its been ten days of pure joy with old friends and endless nights. My apartment here is rather special and I installed a hidden booth and projector, so its been a steady stream of friends and fascinating guests I've had to show films, especially *IMAGINERO* and *THE WAGON*. The effect of *IMAGINERO* is always startling. But I want to tell you about the last night I was in Los Angeles.

I think I told you that a screening was scheduled on the 7th, and the theater was 2/3 full. I presented a short (*MEDARDO PANTOJA*) and after it there was quite a bit of applause. We talked about it for a while, then I introduced *IMAGINERO*, gave some general remarks. When the lights went on after the screening, there wasn't a sound in the whole theater. Nothing. I was rather scared, and went up to the mike, asked if there were any comments. Not a sound. Then, one stood and said rather haltingly... I liked it. Yes, I liked it. Then sat down. Another: Yes, it was good. Thanks. Little by little they started asking questions and after an hour and a half of extraordinary give and take, I thanked them, and the place sort of collapsed in applause. I had never seen quite a reaction to the film as there. And I think that's because the first version in Spanish did not have quite such a strong ending, with Aurelia speaking.

However, the next day a student of mine took me aside and told me that he could have fractured me. ?? He was really mad at the ending. Why? Because after shocking them with the sudden death, then the comments of Aurelia about the loneliness of his burial, *RIGHT AFTER SHE ENDS SPEAKING MY CREDIT COMES ON*. In other words, the credits should have started quite a bit later, after the freeze frame, because the impact of the ending is too strong to cut suddenly with generic information. If you haven't made the black and white print of the grave, I suggest that you make it longer, and that if the sound of the wind dies away before the end, no problem at all. But give about ten seconds of breathing space before her last words and the first title.

Another suggestion that was given to me was to be sure and offer this film to the Vatican! And they may have a good point there... In fact, it would probably be a good business deal when you have versions in several languages to offer it thus, because they may buy some of each. If there is anything that comes clearly from this film is the fact that the Catholic Church encourages a sacrificial life as part of redemption. Its worth looking into.

Hope all is well with you, and that you have a marvellous Xmas.
Carifios a Aurelia.

Carta de Jorge Prelorán a Robert Gardner.
20 de diciembre de 1970.

IMAGINERO
THE IMAGE MAN

HERMOGENES Loneliness... The high Plateau! Desert... stones... and nothing more... I am Hermogenes Cayo. Here, as soon as I get up, I see to the domestic chores... go get water... that's it. We tend to the sheep, we weave, we spin. Weave, to make the things that one is accustomed to... for me, for me... for the use of the house... to sell there's not enough.

AURELIA Children... children are these I have here. There's always something to do here. My sheep... there are not enough to eat. There's no meat. We cook frangollo. That's all we eat in the Puna, hominy. Antóñita, that's enough! Don't be so loud. See if you can't play more quietly.

HERMOGENES Fetch water... we have to fetch water from over there from the water hole a mile or so away... Anyone of the family... Well, of course! The house was built here! It has to be here... so? Are we to move the house over to the water hole? Our ancestors built it here, and here the house has to remain!

AURELIA He does everything... everything he can. Most everything he makes.

Guión de Imaginero

el proyecto de escribir un libro sobre Prelorán. Por ello se habría llevado el diario. Un año después, el 5 de febrero de 1971, Prelorán le escribió a Robert Gardner una carta en la que le contó que estaba organizándose “para escribir un libro sobre HC. Te mandaré lo central pronto. Estoy realmente entusiasmado con este proyecto. Quizás me tome diez años hacerlo, pero valdrá la pena”. Aún continuaba con la idea de hacer el libro y de sostener algún vínculo con Gardner, quien ya le había demostrado no ser una persona en quien confiar. Uno de los libros biográficos, el tercero de la serie que Prelorán encaró en los noventa luego de jubilarse en la UCLA, el cual no llegó a escribirse, iba a estar dedicado a la vida de Cayo. Por último, las cartas que le escribía Hermógenes a Prelorán, no están en el Smithsonian. Estas tenían un “estilo renacentista” según el relato del cineasta.²⁸

Hermógenes Cayo fue a la carrera de Jorge Prelorán lo que *Cien años de soledad* a Gabriel García Márquez. Vista en retrospectiva quizás pueda considerarse no su mejor obra, pero sí aquella que lo encaminó por la senda de un reconocimiento en el terreno del cine etnográfico, o bien documental para ser más amplios, que abjuró tanto de las etiquetas como las exhibió. *HC* le permitió a Prelorán tanto ubicarse dentro de un terreno específico del hacer y el pensar cinematográfico como desmarcarse de los lastres para presentarse como un autor relativamente libre. Como un cineasta etnográfico, pero que crea y alimenta con producciones una categoría propia: las etnobiografías. Ya advirtió trabajando en la moviola que éste era otro tipo de film, diferente de los cortos sobre costumbres y fiestas del Noroeste argentino; por eso el lugar estelar que le dio a *HC* en la muestra del Teatro San Martín de 1969, abriendo y cerrando la misma, donde mostró a un público más amplio la serie de films que había realizado en los últimos cinco años. Asimismo, los críticos plasmaron en notas de prensa que se trataba de un documental que respiraba a otro ritmo, que no era un muestrario de rostros de la Puna. Y, por último pero no menos importante, sus colegas, referentes del cine etnográfico, se fijaron en él y lo invitaron a exhibir, traducir, producir y divulgar sus films. Pero quizás lo más interesante de este proceso de reconocimiento de un cineasta resultó que *HC* funcionó como carta de presentación para conseguir trabajo. Es decir, tanto becas como contratos de producción, o bien la consecución definitiva de un puesto de profesor en la University of California at Los Angeles (UCLA). Dado que tener una de las filmografías más abultadas en cine etnográfico (comparable con la producción de Jean Rouch forjada a lo largo de medio siglo) no significaba, ni significa hoy, tener asegurados los medios de vida, independientemente del grado de reconocimiento obtenido.

Pero más allá de todo lo que *HC* significó en el plano profesional para su director. *HC* es *HC* por el vínculo de afecto que unió a Hermógenes con Jorge durante unos meses promediando la década de 1960.

Notas

*Javier Campo es doctor en Ciencias Sociales (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) y *World Film Locations: Buenos Aires* (2014), entre otras publicaciones. Secretario de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte (UNICEN). [www.javiercampo.cinedocumental.com.ar]

- ¹ Galeano, Eduardo, "Cine secreto", en: *Página/12*, 12-10-1997, p. 26.
- ² Carta de Jorge Prelorán a Lorenzo Kelly, 14 de septiembre de 1973.
- ³ Dicha investigación ha sido desarrollada en el marco de mi PICT-2015-0242 de Agencia-MinCyT. Recientemente he recibido una beca de creación del Fondo Nacional de las Artes para finalizar este trabajo.
- ⁴ Campo, Javier, "Jorge Prelorán: un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine", en: *Dixit*, Montevideo, n. 16, 2017. Del mismo autor: "Tensión en el terreno etnográfico", en: *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, n. 52, 2019 y "Latin American ethnographic cinema: between exploration and denunciation", en: *Studies in Documentary Film*, Taylor & Francis, Vol. 13, Issue 2, 2019.
- ⁵ Fotti, Luis (s. f.), "Jorge Prelorán. La mirada sin prejuicios", s. d. p. 11.
- ⁶ *Ibidem*,
- ⁷ En Castiñeira de Dios, José Luis, "De Hermógenes Cayo a Cochengo Miranda", en: *Crisis*, 25 de mayo de 1975. p. 35, 1975.
- ⁸ En Suber, Howard, "Jorge Prelorán", en: *Film Comment*, vol. 7, n. 1, Spring 1971. p. 47.
- ⁹ Carta de Jorge Prelorán a Alan Lomax, 12 de mayo de 1972. Los textos escritos en inglés han sido traducidos por el autor de este artículo.
- ¹⁰ Suber, *op.cit.*, p. 47.
- ¹¹ Aunque en una entrevista con *Análisis* destacase que "Fuimos grandes amigos. Palpitó su vida como la mía durante 1 año y medio", en: "La voz de la cámara", *Análisis*, 8-2-1971, p. 57, 1971.
- ¹² Suber, *op.cit.*, p. 44.
- ¹³ En la misma entrevista publicada en *Análisis*, y mencionada anteriormente, Prelorán dijo que "un sacerdote lo forzó a casarse", *op.cit.*, p. 57.
- ¹⁴ En Fotti, *op.cit.*, p. 10.
- ¹⁵ *Análisis*, *op.cit.*, p. 57.
- ¹⁶ Esta es la secuencia por la cual Prelorán desató el interés de etnógrafos en su filmografía en el *UCLA Colloquium on Ethnographic Film* de 1968.
- ¹⁷ El comienzo de esa primera versión también cuenta con una introducción del director. "La Puna jujeña, desolado altiplano. Sin poblados, sin

nombre, sin vida. Se diría: olvidado de Dios."

- ¹⁸ Realizador de *Dead Birds* (1963) y desde entonces una serie de documentales etnográficos no ortodoxos, o bien experimentales, como *Forest of Bliss* (1986).
- ¹⁹ Carta de Robert Gardner a Jorge Prelorán del 2 de marzo de 1970.
- ²⁰ Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri del 15 de junio de 1970.
- ²¹ Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri del 28 de agosto de 1970.
- ²² Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri del 23 de octubre de 1970.
- ²³ Carta de Jorge Prelorán a Robert Gardner del 20 de diciembre de 1970.
- ²⁴ Director de *The feast* y *The fight* (1970), entre otros cortometrajes realizados en el Delta del Orinoco.
- ²⁵ Carta de Timothy Asch a Jorge Prelorán del 21 de marzo de 1972.
- ²⁶ Carta de Timothy Asch a Jorge Prelorán del 15 de mayo de 1972.
- ²⁷ Carta de Jorge Prelorán a Alan Lomax del 28 de agosto de 1972.
- ²⁸ Suber, *op.cit.*, p. 44.