

## OFF-TOPIC ARTICLES

**JAVIER CAMPO**

UNIVERSITY OF BUENOS AIRES, ARGENTINA

### LA PERCEPCIÓN NO CONCEPTUAL EN EL CINE ETNOGRÁFICO DE JORGE PRELORÁN (ARGENTINA, 1960/1970)

#### ABSTRACT

*The prominent figure in Argentine ethnographic film has long been Jorge Prelorán. He is the filmmaker who has perhaps most thoroughly reflected on his practice. Prelorán defined in his work and writings what he meant by ethnographic film: neither ethnography nor cinema, but rather both at once. Neither science nor art, but located in the middle of the magnetic field that both areas radiate. He made about fifty ethnographic documentaries in Argentina. Prelorán built his career on the idea that all images that can be combined to make a film are part of this infinite bank of things that can be called “the universe.” If the world of film images is independent, to say they are “created” as a “representation” is impertinent. Under this conception, the subject is no longer the center; therefore, he is not entirely in control of his creation. Gilles Deleuze understood this quite well in his revolutionizing contributions to film studies. Movement-image film is action and reaction, a constant updating of the operation of a sensory-motor mechanism. In the development of these problematic issues through the films of the Argentine filmmaker, I will discuss principles that movie studios have considered as revealed truths, including the concept of authorship.*

#### KEYWORDS

Argentine Ethnographic Film - Perception - Jorge Prelorán  
Anthropocentric - Heterodox

**JAVIER CAMPO**

holds a doctorate (Ph.D.) is and researcher in Social Sciences (University of Buenos Aires and Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). He is director of the journal *Cine Documental* ([www.revista.cinedocumental.com.ar](http://www.revista.cinedocumental.com.ar)), and teaches Cinema Aesthetics. Campo is also Associate Editor of *Latin American Perspectives*, author of *Cine documental argentino: Entre el arte, la cultura, y la política* (2012), and has edited *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007). He is a contributor to the *Directory of World Cinema. Argentina* (2014) and *World Film Locations: Buenos Aires* (2014). Campo is also a Visible Evidence 2017 Conference Organizing Committee Member.

Casi como un juego, lo tomábamos más en serio de niños, divagamos sobre si este mundo es una puesta en escena y todos a quienes nos cruzamos, amamos u odiamos son o no actores. El ejercicio lúdico también puede llevarnos a concluir que todo lo que percibimos está en nuestra mente y nuestro cuerpo real se encuentra, conectado a mil cables, junto a Neo. Ya es suficiente... Gracias a nuestras limitaciones e interrogantes irresolubles debemos admitir que el Universo es algo que nos excede. Somos una cosa más dentro del mismo. Así como lo son las imágenes que están ahí, que a veces vemos, otras capturamos, otras ignoramos. En fin, no somos el punto de partida ni de llegada de las imágenes cinematográficas. Esas imágenes son independientes de toda representación subjetiva. El cine participa de un universo de “imágenes inmanentes que no esperan ninguna mirada humana”, como afirma Paola Marrati (2003: 34) leyendo a Henri Bergson para recalcar en Gilles Deleuze. Todas las imágenes que eventualmente el cine puede recortar para hacer un film están en este infinito banco de cosas que es el Universo.

Si el mundo de las imágenes cinematográficas es independiente, decir que son “creadas” en tanto que “representaciones” resulta impertinente. Bajo esta concepción el sujeto ya no es el centro, por lo tanto no queda por entero el control de su “creación” bajo su órbita. En otro lugar decía que luego de Darwin y su teoría de la evolución de las especies<sup>1</sup> resulta, cuando menos, arriesgado afirmar que el ser humano se constituye en el factótum del universo. Trasladado al cine: las imágenes son materia, actúan y reaccionan unas sobre las otras. Existen en sí porque todo es luz. La luz no la aporta la conciencia, como para buena parte de la tradición filosófica, las cosas no se encuentran en la oscuridad esperando ser reveladas. La conciencia es una cosa más, según Bergson (que ha leído profundamente la teoría de la relatividad de Albert Einstein). Las imágenes no aparecen porque apretamos un botón de una cámara, están. Un árbol se desploma estruendosamente luego de la caída de un rayo en medio del campo y allí no hay nadie para verlo ni registrarlo. Sin embargo, es una imagen.

Asimismo el mundo no es “representado” por el cine. Ya que si las imágenes son materia, cosas, son parte del mundo y no una entidad externa que la calca más o menos fielmente. “Es necesario observar que las imágenes cinematográficas –afirma Marrati–, lejos de ser la representación o la copia de una realidad ontológica que le sería exterior, son imágenes entre otras sobre un *solo y único* plano de inmanencia” (2003: 47). No hay duplicación. Ello no quiere decir que por lo tanto no puedan existir las imágenes del mundo en el cine. Haciendo la salvedad del cine de animación, que debe ser estudiado con otros parámetros, todo el cine nos otorga imágenes del mundo, incontroladas, que nos indican su forma. Ficción o documental son categorías que se definen socialmente y no ontológicamente (y que sin embargo no desecho, discusión para dar en otro momento).

El cineasta (realizador, guionista, camarógrafo, montajista o cualquier persona involucrada en el hacer cinematográfico)

<sup>1</sup> Véase el capítulo 13 de Campo (2012).

no comanda “su” film por entero, el mundo es independiente. Las imágenes son cosas de este mundo, no son representación. La acción de tomarlas y percibir las no las separa del universo para su duplicación, las imágenes siguen participando de ese juego de reflejos constante por sobre nuestra voluntad. Definitivamente el cine no puede ser entendido bajo el patrón de las demás artes. Tampoco, acordando con Andrei Tarkovski, tiene un carácter sintético. Es otra cosa.

Así lo entendió Deleuze, revolucionando los estudios sobre el cine. Como imagen-movimiento el cine es acción y reacción, la actualización constante del funcionamiento de un mecanismo sensoriomotriz. Así también lo entendió Jorge Prelorán en la concepción de un cine no antropocéntrico. En lo que sigue analizaremos algunas de sus films trajinados por imágenes que sugieren una percepción no conceptual, abriendo un conducto entre lo objetivo y lo subjetivo, recuperando las ideas que hasta aquí solo han sido sacadas a relucir.

#### ¿QUÉ SIGNIFICA TODO ESTO? ¿UN EJERCICIO FILOSÓFICO QUE PRETENDE SUMARSE A LOS ESTUDIOS ININTELIGIBLES DEL CINE?

No. Esta suma de frases solo reenvía a las bases de nuestras cavilaciones. Es una búsqueda ontológica. Las imágenes cinematográficas se valen de las imágenes del mundo, son imágenes del mundo, son imágenes en este mundo, son cosas de este mundo. Y, así como este mundo no fue creado ni es controlado por el hombre, las imágenes cinematográficas guardan un grado de autonomía. No hay que confundirse: las cámaras, micrófonos, moviolas son inventos técnicos creados por el hombre. Pero las imágenes ya estaban antes de ser creados los dispositivos técnicos que han permitido su fijación en celuloide o memorias electrónicas.

Stanley Cavell, como Deleuze, deplora el uso de la palabra “representación”. En todo caso, debería decirse “transcripción” debido a que las imágenes no han sido “hechas a mano” sino producidas automáticamente y ello da una “imagen del mundo” (1979: 20).<sup>2</sup> Larga es la historia y lejanos están ya los debates en que a André Bazin se lo enjuiciaba *post-mortem* por haber afirmado, entre otras cosas, que el estatuto de la fotografía y del cine no es el de la pintura. Sin ahondar en esas polémicas, Cavell retoma solo la esencia de aquello, haciendo una ontología despojada de alambradas, como proponemos aquí: “se ha vencido a la subjetividad [...] por el *automatismo*, removiendo al agente humano de la tarea de la reproducción” (1979: 23).

Algo tan simple y evidente como eso suele ser dejado de lado. Los conceptos “cine de autor” y “*camera-stylo*” han inducido esa marginación. En sus versiones extremas, belicosas y obtusas esas nociones han sido utilizadas para trocar la independencia del mundo por la independencia del director. Volviendo a lo simple: solo es una manera de decir que la cámara puede volverse un bolígrafo, productiva solo usada responsablemente.

<sup>2</sup> Las citas de Cavell son de traducción propia.

El cine es imágenes del mundo. Aquello que tiene un grado de automatismo trabaja con aquello que es independiente. ¿Sujeto? ¿Autor? ¿Qué es eso?

Nuestro poder para la “creación” de imágenes es relativo. Dependemos de una gran cantidad de factores intervinientes que da vergüenza enumerar (la luz del sol o el reflejo de la luna, el viento, la forma de los objetos naturales). Las imágenes no son un mundo, son del mundo.

## ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS Y CINE ETNOGRÁFICO

Antes de proceder al análisis de los films de Jorge Prelorán desde una perspectiva ontológica es necesario reponer con qué transformación académica se relaciona: con el desplazamiento, en los estudios antropológicos, desde la construcción del otro por la diferencia hacia aquella, de influencias marxistas, que se fundamenta en la “desigualdad” de poder. Jay Ruby y Marc Henri Piault acuerdan en que se trata del pasaje que se resiente entre Robert Flaherty y Jean Rouch. Esta última vertiente en el cine etnográfico no puede ser consecuente consigo misma sin promover una reflexión sobre las mismas condiciones de producción del film, incluidas las creencias del realizador.

Pero esa reflexión se produjo antes por efectos, usos y factores cinematográficos, o artísticos si se quiere, que por principios estrictamente científicos. La reflexión auto conciente está cada vez más presente en la investigación pero, con resabios fuertes de las ciencias duras, es más lo que se proclama como sabido (casi todos manifiestan la imposibilidad de la absoluta “objetividad científica” en las ciencias humanas) que la puesta en cuestión de la propia subjetividad en los procesos de investigación científica. Por tal motivo, el cine etnográfico es más un desprendimiento del cine que de la antropología, según Adolfo Colombres (2005: 20-21).

Es por ello que la afirmación de Ruby, quien dice que los films etnográficos son aquellos realizados “por o en asociación con antropólogos” (Ruby 1996: 1349), entra en conflicto con gran parte de las realizaciones consideradas etnográficas. Es decir, son excluidos Flaherty, John Grierson, Joris Ivens, Raymond Depardon, Johan van der Keuken y otros tantos eslabones en el desarrollo de un cine etnográfico (y en el caso argentino es completamente abandonada tal categoría) o es matizada su definición distanciándola de los principios formativos científicos más duros.

Piault diferencia entre “documentalismo” (cine científico-antropológico, en este caso) y “documental informado” (cine etnográfico). El “documentalismo” pone en imágenes una descripción científica de la realidad, utilizando el material como prueba. Mientras el “documental informado” representa “datos relativos” sobre la vida de los hombres, cuestionando la extensión de una descripción objetiva. El primero es objeto de una observación antropológica metódica, mientras el segundo se vale de un enfoque antropológico (Piault 2002: 120).

Incurсионando decisivamente en esta segunda vertiente será Jean Rouch quién dejará de plantear los films como “me-ros subproductos en las investigaciones científicas” (Guarini 1991: 368), y comenzará a desarrollar de manera sistemática este principio. El film ya no será una fuente, una descripción de determinadas actividades, ya no podrá ser considerado como una “evidencia” de lo que hacen los otros, como un “reflejo”. El campo de la representación será problematizado, y con él el cine etnográfico llegará a la mayoría de edad.

En tal sentido la diferenciación excluyente entre “integridad etnográfica” y “estética cinematográfica”, establecida por Karl Heider (1995: 85) -en la que la indagación sobre la realidad no podrá ser jamás abordada mediante el tratamiento creativo de lo real-, será puesta en crisis por las nuevas corrientes en el cine etnográfico. En el cine etnográfico, considerado por muchos como el más ortodoxo de los discursos de la sobriedad documental, comenzó a aflorar en las últimas décadas una práctica ubicable -siguiendo a Bill Nichols- dentro de la modalidad performativa, como aquella en la cual los elementos expresivos no se supeditan a ninguna estructura rígida prefiriendo la sugerencia a la explicación (Nichols 2003: 204-210). Inclusive se llegó a concebir el concepto de “etnografía experimental”, impensable hasta hace poco, acuñado por Catherine Russell para designar “una incur-sión metodológica de la estética en la representación cultural, una colisión entre la teoría social y la experimentación formal” (en Weinrichter 2005: 58).

Para Russell se trata de romper las barreras entre las van-guardias buscando los indicios de “lo social” por una práctica cultural que fusione la innovación estética y la observación social (Russell 2007: 138). Siguiendo el mismo proceso contemporá-neo del cine documental en su conjunto “la etnografía se libera -de esta manera- de su vínculo con lo real y de sus supuestos sobre la verdad y el significado” (Russell 2007: 131)<sup>3</sup>. Por ello el cine etnográfico actual no debe eludir el peligro histórico de “convertirse en arte”, sino asumir que la etnografía “puede inclu-so considerarse una práctica experimental donde teoría estética y cultural se fusionan” (Russell 2007: 134). A pesar de estas in-novaciones en el plano discursivo la representación del mundo social e histórico no es elidida, sino que sigue constituyendo la materia del talante referencial del mensaje.

El cine científico-antropológico como aquel que “sirve” como la libreta al investigador, está asociado a la afirmación de Ruby sobre la necesidad de ser dirigido, o asesorado, por un antropólogo; o a la diferenciación establecida por Heider y que fue citada en el párrafo anterior. En consonancia con ellos, Jack Rollwagen destaca que “el cine antropológico no es simplemente la grabación de lo que el ser humano dice o hace, sino la interpretación de estas grabaciones en el marco de la disciplina antropológica, incluyendo la totalidad del proceso de filmación, desde su concepción hasta su ejecución” (Rollwagen 1995: 338). Sin embargo, circulando por otros carri-les, cierto cine etnográfico sin pretensiones objetivistas fisura

<sup>3</sup> La autobiografía se constituye en una de las formas más transitadas de etnografía experimental. Modificando así de plano la noción clásica de etnografía, como aquella dedicada al estudio de los “otros” (Russell 2007: 147). Michael Renov es quien probablemente haya sido quien ha estudiado más en profundidad las prácticas performativas en su encuentro con la etnografía en el documental. Véase, por ejemplo, su “Domestic ethnography and the construction of the ‘other’ self” (Renov 1999).

esos marcos e introduce otros parámetros de interpretación o, incluso, representa costumbres culturales sin proceder a explicaciones científicas concluyentes.

### PERCEPCIÓN E IMAGEN, IMAGEN-PERCEPCIÓN

En este recorrido lógico es comprensible que hayamos llegado a Deleuze. Fue el filósofo que vio en el cine algo que no habían visto los demás: que sus imágenes no solo son del mundo sino que arrastran un modo de percepción no natural. “El cine no responde en absoluto al modelo de la percepción natural subjetiva”, dice Deleuze (1991: 98). No tiene centro, no tiene ángulos de encuadre limitantes. El primer avatar de la imagen-movimiento sería aquel que se refiere a un centro de indeterminación, que aún no ha reaccionado, la imagen-percepción. Ubicada cerca de la imagen-acción, en la frontera, la imagen-percepción siempre está “a punto de”.

¿Es posible un cine de imágenes percepción? Según Deleuze estas conviven con las otras dos, a la imagen-acción hay que sumar la imagen-afección, son la mitad de la imagen-movimiento. Si se tratase de imágenes percepción puras ya estaríamos dentro del terreno de la imagen-tiempo; el espacio del cine moderno en que las imágenes no accionan y reaccionan unas sobre otras, fluyen. ¿Y qué de un tipo de films que dentro de un esquema sensorio-motor, orgánico, diluyesen la reacción de sus imágenes? Seguiría siendo un cine de imagen-movimiento, pero con imágenes-percepción perezosas que sugieren una acción que no llegan a concretar. Es posible encontrar en algunas de las etnobiografías del realizador argentino Jorge Prelorán este tratamiento.<sup>4</sup>

En *Hermógenes Cayo* (1969), *Medardo Pantoja* (1969) y *Cochengo Miranda* (1975) las imágenes se niegan tanto a la acción como a la afección. Están cerca de ser imágenes ópticas puras (condición de ser de la imagen-tiempo), pero la banda de sonido y el montaje narrativo las mantienen dentro del terreno de la imagen-movimiento. Esas imágenes percepción no concretan específicamente una acción, no reaccionan cabalmente, pero sugieren la misma. Prelorán ejerce una operación de montaje de manera que las imágenes acción sean elididas. El centro de indeterminación se prolonga en el metraje.

Aunque Prelorán no pone el ojo en la materia, no propone una “composición maquinística de las imágenes movimiento” (Deleuze 1991: 123), como ese otro maestro de la imagen-percepción: Dziga Vertov. Las imágenes en Prelorán no varían en

<sup>4</sup> “Lo que deseo proponer –dice Prelorán– es una forma de documentación que se ha dado en llamar etnobiográfica. La palabra implica el filmar/grabar a las personas en su lugar de origen (etnografía es la descripción de una cultura), y hacerlo estructurado alrededor de la biografía de un individuo que pertenece a la cultura que se decidió documentar” (2006: 22). Para un repaso de su trayectoria y análisis de los films puede leerse Taquini (1994), Rossi (comp., 1987), Prelorán (2006) y el capítulo 5 de Campo (2012).

RECORTES QUE NO LLEGAN A SER IMÁGENES AFECCIÓN EN MEDARDO PANTOJA (JORGE PRELORÁN, 1969)



<sup>5</sup> Existe una versión con una narración de Manuel Mujica Láinez.

<sup>6</sup> Una escena del film sí hace reverencia al uso maquinístico vertoviano: manos, pinceles, rodillos en el hacer de una xilografía se montan con imágenes breves de trabajadores en un cañaveral. Imágenes distantes que varían de forma extrema sus reflejos. La breve incursión de Prelorán en el montaje discursivo.

LA CONEXIÓN ENTRE  
TRANSCRIPCIONES Y  
REPRESENTACIONES EN  
MEDARDO PANTOJA (JORGE  
PRELORÁN, 1969)

todas sus caras y partes como en los films más experimentales de Vertov. Más que un cine de intervalos de choque es uno de puntos de sutura reabsorbibles. El montaje es suave.

Tal es así que pareciese faltarle alguna imagen final a las secuencias, la concreción / acción en que ese devenir de formas deja de estar suspendido en ese centro de indeterminación. En *Medardo Pantoja*, dedicado al pintor jujeño, se suceden los oleos de paisajes puneños e imágenes de los mismos.

Sin voz *over*<sup>5</sup>, con sonidos de la naturaleza y música autóctona las imágenes fluyen de la mano con el pincel a las obras terminadas, “comparadas” con el paisaje. Solo aparece desdibujado el rostro de Pantoja, sin expresiones, no hay afección aquí sino el fragmento de una cara así como aparecen porciones de tierra o de su paleta en otros planos.

Las imágenes están suspendidas, no reaccionan. Y sin embargo sugieren que ese artista representa esos paisajes (no resulta impropia la utilización del término “representación” aquí; el pintor, a diferencia de Prelorán, representa, duplica). Las imágenes percepción sobre el hacer se conectan, vagamente, pero lo hacen, con las obras y su medio.

Sin embargo no “informan” sobre todo lo demás que ha de resultar importante en un film didáctico y biográfico. La experiencia estética no es acompañada con otras funcionalidades.<sup>6</sup> Es el film de Prelorán más estático, haciendo referencia a ese centro de indeterminación, en el que la imagen-percepción aún no es conceptual.



## NI CONCEPTUAL, NI ANTROPOCÉNTRICO

Es posible una percepción no conceptual cuando una imagen-percepción no tiene “correlato con la imagen-afección y la imagen-acción”, según Edgardo Gutiérrez (2010: 33). Es la percepción en sí y por sí misma. Dando como resultado un cine en que la percepción natural tendiente a otorgar un significado definido a lo visto no tendría el control (¿por qué debería tener la primacía? se pregunta Gutiérrez -2010: 34-). Acostumbrados a traducir las imágenes a conceptos de un repertorio común, en otras palabras a que éstas se conecten con imágenes acción, humanizando la ininteligible complejidad del mundo, la detención de las imágenes percepción plantea un desafío. El desafío que buena parte del cine experimental, que por la imposibilidad de clasificar con categorías más precisas sirve como cubículo donde depositar los films “raros”, nos ha planteado. Un cine despojado del anclaje en el sujeto, un cine no antropocéntrico.

IMÁGENES PERCEPCIÓN QUE DESCRIBEN SIN INTERPRETAR EN HERMÓGENES CAYO (JORGE PRELORÁN, 1969)



Es un cine de finalidad sin fin, “un cine que describe, que muestra lo que es” (Gutiérrez 2010: 105), sin ejercer una interpretación conclusiva sobre las imágenes y sonidos. Son las etnobiografías de Prelorán, especialmente las tres que aquí analizamos. *Hermógenes Cayo* está narrada por su protagonista, a través de la vocalización del intérprete Anastacio Quiroga. Pero la transmisión de sus vivencias e ideas no empujan a los márgenes la textura de las formas llenas de luz bajo el sol de la puna. Las imágenes fluyen sin ser simplificadas, ahogadas, por el relato oral (que, por otra parte, no ocupa ni un tercio del metraje del film).

PRIMEROS PLANOS QUE DEBERÍAN SER IMÁGENES AFECCIÓN. HERMÓGENES CAYO (JORGE PRELORÁN, 1969).

Cayo trabaja sus crucifijos de cardón y sus manos son las que expresan el temple de ese hombre; su rostro, que sí aparece en primer plano de frente a diferencia de los otros dos films, parece del mismo material que el corral y la casa: de piedra. Un rostro que trabajando, casándose, caminando o muerto es siempre el mismo. El primer plano no induce una imagen-afección. Los planos generales, amplios, del paisaje desértico de la puna son para el film lo mismo que los primeros planos del rostro de Cayo. Por contraste sus manos realizan una tarea manual cual si fueran piezas de una máquina de hacer figuras religiosas.



*Hermógenes Cayo* se percibe. Las secuencias no desembocan en nada más que en la mostración. Probablemente si Prelorán hubiese tenido la oportunidad de filmar sin cortes para tener que cambiar de bobina (su cámara Bolex le daba una autonomía de tan solo veinte segundos) estaríamos frente a films en los que primaran los planos secuencia. El camino de la imagen-percepción es el de la búsqueda del lenguaje de la realidad y, si le hacemos caso a Pier Paolo Pasolini, es en tiempo presente. El tiempo del plano-secuencia (Pasolini 2005: 322). La percepción, la mostración, en *Hermógenes Cayo* está lograda gracias a la procesión de imágenes detenidas, pero imágenes movimiento al fin, que recortan un fragmento de lo real transcurriendo, al parecer, en tiempo presente.

Sin uso del plano-secuencia pero con un montaje suave, como ya se destacase: cosido con puntos de sutura reabsorbibles que fluyen en la continuidad de la infinita tira de imágenes percepción. Según Deleuze hay imágenes percepción subjetivas y objetivas, sean vistas por alguien al interior o al exterior del conjunto (1991: 109 y ss.). Pero como ocurre casi siempre cuando se realiza una clasificación, surge la mixtura que “supera lo objetivo y lo subjetivo hacia una Forma pura que se erige en visión autónoma del contenido” (Deleuze 1991: 113). Ejemplo de ello es el punto medio elucubrado por Pasolini como subjetiva indirecta libre. Ni un plano totalmente externo, objetivo, ni uno que simule el punto de vista de un personaje. Imágenes percepción en las que resulta indistinguible lo puramente subjetivo de lo objetivo, como en un sueño, una alucinación o una película de Prelorán.

SUBJETIVA INDIRECTA  
LIBRE ¿SENTIMIENTO DE  
LOS ANIMALES? COCHENGO  
MIRANDA (JORGE PRELORÁN,  
1975).



Las imágenes del carnaval, la procesión o el casamiento en *Hermógenes Cayo* se presentan con encuadres oscilantes, ralentizadas en algunas ocasiones, capturadas como con una cámara danzante que es un protagonista y no lo es.

Cuando pareciese definirse una subjetiva directa el encuadre se amplía y vemos la imagen del conjunto, cuando el plano de las acciones es general se acerca y participa del ritual. O, más enigmático, las subjetivas indirectas libres de *Cochengo Miranda*, ¿el sentimiento de los animales escapando entre los arbutos de jarilla? ¿la transcripción objetiva de un rodeo?

EL HOMBRE SIN ROSTRO.  
COCHENGO MIRANDA (JORGE  
PRELORÁN, 1975).

Los animales, “chúcaros” según Miranda, están presentes de forma intermitente a lo largo de todo el film. Se vuelven protagonistas de las imágenes no antropocéntricas de Prelorán. Los encuadres oscilantes (aberrantes suena peyorativo), a través de las plantas espinosas de la pampa a corta distancia del piso, introducen a las imágenes dentro de un túnel que pareciera ser aquel que pudiese llevar nuestra perspectiva a un tiempo en que aún no nos llamábamos a nosotros mismos “seres humanos”. El furtivo escape ante el sentimiento de peligro. El posterior amansamiento de los mismos, su caza y muerte son vistas con un ojo que no parece humano.



<sup>7</sup> Esa falta, según Graciela Taquini, “crean formalmente una cierta distancia” (1994: 25). Como aquí sostengo, esa distancia es descripción sin afección. Si el rostro es concepto es pura percepción no conceptual.

<sup>8</sup> “Lo enterramos y nada más... Y nada más” dice la viuda de Cayo. No hay nada más allá de la muerte como de la percepción: ni paraíso, ni concepto.

Por otra parte, Miranda es tan humilde (“mi nombre no se agranda... Soy apenas un puestero”, dice) que no tiene rostro, no hay primeros planos de frente, aunque su perfil tomado desde la espalda es bien conocido.<sup>7</sup> Los planos generales de la pampa se suceden, incluso registrados desde el aire, para que la suspensión de tiempo y acciones se sostenga ¿Qué vemos en esa planicie infinita y eterna? En *Cochengo Miranda* pasan los eventos y las estaciones, los sujetos siguen en su medio y nada se modifica. Asimismo, *Hermógenes Cayo* no concluye con algún tipo de reacción a lo percibido, sino con un corte definitivo, la muerte del protagonista.<sup>8</sup> La imagen-percepción no culmina con la imagen-acción, ni pasa por la imagen-afección esquiva. La percepción queda suspendida, no hay anclaje, no hay centro. Ni conceptual, ni antropocéntrico.



### ACCIÓN Y AFECCIÓN, ESQUIVAS

El cine de Jorge Prelorán resulta un caso interesante para reflexionar sobre imágenes que manifiestan la voluntad poco frecuente de otorgar una percepción no conceptual. No es el único realizador en el mundo que se ha introducido en estos terrenos pantanosos enemistados con la industria del cine, pero es uno de los pocos que en la Argentina ha evitado la frase concluyente, el montaje didáctico simplón y la captura de imágenes antropocéntricas. Con más de cincuenta films realizados a lo largo del país es uno de los pocos que puede exhibir relámpagos de preeminencia de imágenes percepción no conceptuales en su filmografía.<sup>9</sup>

¿Cómo ha podido realizar eso? Primordialmente lo más interesante, y valioso para nosotros para concluir estas páginas, es destacar que ha encontrado una forma de retraerse en pos de un cine descentrado del sujeto cineasta. Un cine no antropocéntrico, como ya se ha afirmado, logrado gracias a la fluidez ganada por las imágenes percepción que urden, al menos, los tres films aquí analizados. La suspensión de las mismas en ese centro de indeterminación que caracterizara Deleuze es un rasgo distintivo de estos films de Prelorán. La otra parte de esas imágenes, necesaria para completar el círculo de la imagen-movimiento, no se hace presente cabal y firmemente. Las imágenes acción son sugeridas por la continuidad lógica de lo que está presente en las imágenes percepción.

PAMPA LISA, INMENSA,  
SUSPENDIDA EN EL TIEMPO.  
COCHENGO MIRANDA (JORGE  
PRELORÁN, 1975).

<sup>9</sup> Edgardo Gutiérrez analiza y suma a este grupo reducido el caso de los primeros films de Lisandro Alonso (véase el capítulo VII de su libro, 2010).

Suponemos que Pantoja ha tenido formación, vende sus cuadros y es reconocido por el ambiente artístico, pero solo lo vemos pintando en unos pocos planos y luego sus obras finalizadas se suceden intercaladas con paisajes. Suponemos lo mismo de Cayo pero solo lo vemos bajo ese sol abrasador de la puna. Y creemos que Miranda ha obtenido la tenencia legal de sus terrenos; pero su viaje a Santa Rosa no concluye con precisiones. Qué decir de la imagen-afección. Los pocos primeros planos de Pantoja están desencuadrados, Cayo no mueve un músculo en su rostro y de Miranda solo vemos su espalda y perfil. Esos oscuros objetos de deseo, combustible sensorio-motor de la imagen-movimiento, se niegan a ser mostrados.

#### CIERRE: NO TAN PODEROSOS

No todo lo que está en la imagen depende de los seres humanos. La naturaleza tiene parte en este asunto. Los films son construcciones pero no todo lo que plasman en imágenes obedece a las manos y al intelecto del operador o el director, no todo es subjetividad aplicada y punto de vista: la materialidad profunda de lo real (el referente, como dice Roland Barthes) es independiente de los hombres. Pura construcción, pura convención es el lenguaje y no la foto o el cine. En el cine, documental como aquí interesa tratar, el autor/operador no es omnímodo, como sí lo es en la pintura. Los elementos de la naturaleza en imágenes (aire, agua, fuego, tierra y seres humanos también) dan cuenta de que lo real estuvo ante la cámara. Es decir que no todo es dominado por el operador, el montajista o el director. Se defiende aquí la tesis que, en consecuencia, *no todo* es construcción y punto de vista en acto en el cine documental. No dando cabida al antropocentrismo, en pocas palabras: hay algo de la realidad *irreductiblemente* en las imágenes.

Entre los dispositivos representativos hay evidentes diferencias, no es lo mismo la pintura que la fotografía o la escultura que el cine. ¿Por qué empeñarse en afirmar que donde participa la creación humana sólo hay construcción, un punto de vista que domina la representación como si estuviésemos colocando en un mismo cajón a los dispositivos manuales (la pintura) y a los maquinístico-técnicos (la fotografía, el cine)? La búsqueda referencial realista es la misma, pero los dispositivos son de diferente carácter. ¿Por qué tanta vergüenza debiese darnos afirmar que en la fotografía y en el cine algo de lo real persiste? ¿Hasta cuándo deberemos pagar las cuentas de aquellos que se excedieron haciendo un culto de las imágenes maquinístico-técnicas como transparencias de la realidad? Lo contrario, depositar todo en favor de la subjetividad, también es un exceso, un error. No vale la pena detenerse para hacer aclaraciones sobre la no correspondencia de la visión y las imágenes fotográficas o cinematográficas, está claro: las imágenes planas son bidimensionales y el aparato óptico humano capta lo real tridimensionalmente. No se trata de una cuestión de "objetividad" debido a que aquí no se trata de una intelectualización, sino de una analogía con la visión.

En el afán de decretar que todo es “punto de vista” algunos se han olvidado que una foto o un plano de un lago tiene más puntos en común con el lago de los que los tiene una descripción escrita sobre las características del lago.

La naturaleza está allí siguiendo su rumbo cíclico perceptible e imperturbable: las olas chocan contra las rocas, el sol se ve o las nubes lo ocultan, los seres humanos tienen una anatomía común que se refrenda con cada nacimiento. Y todo esto más allá de nuestra voluntad. No todo es artificio ni todo es ficción (ni siquiera en el cine de ficción), indefectiblemente el cine es construcción pero no sólo eso, también realización bajo las reglas de lo indomable, la naturaleza. Y ella se presenta en imágenes ya no absolutamente mediadas, como ocurría en la pintura o la escultura, sino que guardan resplandores de lo realmente percibido. Cuando la tomamos la modificamos, sin dudas, pero esencialmente sigue estando allí. El cine documental no captura la realidad tal cual es, ni como quisiéramos que fuese, Pero algo de ella, aunque le pese a antropocentristas de la imagen, persiste en el cine documental.

Las imágenes cinematográficas son cosas, materia en el mundo. El cine no comienza ni termina en nosotros. Y las imágenes percepción no conceptuales de Prelorán son un buen ejemplo para deducir que es posible un cine no antropocéntrico. Ya estamos grandes para creer que todo gira a nuestro alrededor.

## REFERENCES

- CAMPO, Javier  
2012 *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- CAVELL, Stanley  
1979 *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- COLOMBRES, Adolfo  
2005 *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- DELEUZE, Gilles  
1991 *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- GUARINI, Carmen  
1991 Cine y antropología. De la observación directa a la observación diferida. In *El salvaje metropolitano*. Rosana Guber (ed.). Buenos Aires: Legasa.

- GUTIÉRREZ, Edgardo  
2010 *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- HEIDER, Karl  
1995 Hacia una definición de cine etnográfico. In *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Elisenda Ardévol and Luis Pérez Tolón (eds.). Granada: Diputación Provincial de Granada/Biblioteca de Etnología.
- MARRATI, Paola  
2003 *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- NICHOLS, Bill  
2003 El documental performativo. In *Posverité*. Berta Sichel (ed.). Murcia: Centro Párraga.
- PIAULT, Marc Henri  
2002 *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- PRELORÁN, Jorge  
2006 *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Cine - Catálogos.
- RENOV, Michael  
1999 Domestic ethnography and the construction of the "other" self. In *Collecting Visible Evidence*. Jane Gaines and Michael Renov (eds.). Volumen 6. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ROLLWAGEN, Jack  
1995 La función de la teoría antropológica en el cine etnográfico. In *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Elisenda Ardévol and Luis Pérez Tolón (eds.). Granada: Diputación Provincial de Granada/Biblioteca de Etnología.
- ROSSI, Juan José  
1987 *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- RUBY, Jay  
1996 Visual Anthropology. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. David Levinson and Melvin Ember (eds.). Vol. 4. New York: Henry Holt & company.
- RUSSELL, Catherine  
2007 Otra mirada. In *Después de lo real*. Josep Maria Catalá and Josetxo Cerdán (eds.). *Archivos de la Filmoteca*. num. 57-58. Vol. 1. Valencia.

TAQUINI, Graciela

1994 *Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

WEINRICHTER, Antonio

2004 *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.