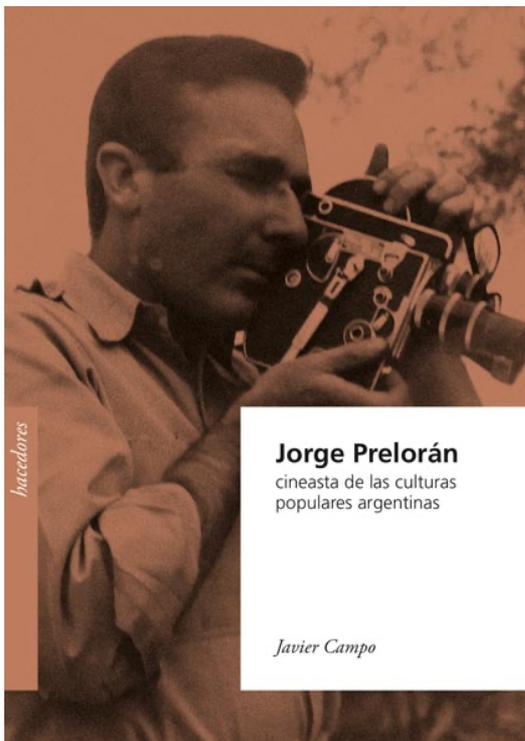


**Sobre Javier Campo. *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur, 2020, 272 pp., ISBN 978-987-4474-26-1.**

Por Pablo Lanza\*



La publicación del libro *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares*, de Javier Campo, supone un aporte de gran originalidad en la cada vez más robusta bibliografía de cine argentino, por múltiples motivos. En primer lugar, por tratarse de un estudio en profundidad dedicado a un director argentino de cine documental, una perspectiva poco habitual en este campo.<sup>1</sup> En segundo, porque el abordaje de Campo a la obra de Prelorán supone la concepción de un autor pleno y, como tal, en el libro se ofrece un análisis de todas las obras en

las que participó, para poder apreciar constantes estilísticas y temáticas comunes. Al respecto, es importante subrayar que el investigador no deja piedra sin levantar: aborda más de 60 títulos, —incluso aquellos en los que el aporte de Prelorán fue mínimo—,<sup>2</sup> sus primeros trabajos de corte experimental y encargos, las múltiples versiones de cada exponente, y excava los archivos personales del documentalista pertenecientes al Instituto Smithsonian de

<sup>1</sup> Sobre este punto resulta necesario aclarar que uno de los pocos antecedentes de estudios con tal enfoque es el libro de Graciela Taquini *Jorge Prelorán*, dedicado al mismo realizador. Este escrito forma parte de la colección “Los directores del cine argentino”, del Centro Editor de América Latina (1994). De los 24 volúmenes que forman parte de esta colección, el de Prelorán es el único dedicado a un documentalista.

<sup>2</sup> Un ejemplo claro de estos exponentes es *Potencial dinámico de la República Argentina* (1964), al que Campo considera “una obra de la filmografía de Prelorán solo porque su nombre está en los créditos, distante formal e ideológicamente, por leguas, del resto de sus films” (59).

Washington, en los que se incluyen correspondencias con colegas, científicos y proyectos presentados a las fundaciones que financiaron sus documentales.

El autor plantea diversos ejes a lo largo del libro que le permiten trabajar en profundidad la figura y obra de Prelorán, los cuales se pueden apreciar en la estructura del escrito. Así, comienza con una breve biografía en la que hace provecho de un enorme caudal de archivos para echar luz sobre las complicadas relaciones que tuvo con colegas como Robert Gardner, Anne Chapman y especialmente con el campo de la antropología. Aquí también exhibe, por ejemplo, la peculiar forma de trabajo de Prelorán, como el hecho de que “el grueso de las películas que serán estrenadas en los siguientes diez años cuentan con imágenes filmadas y sonidos grabados entre 1965 y 1966” (24).

A continuación, desarrolla el análisis de la filmografía de Prelorán ordenada a partir de los siguientes tópicos: films turísticos y de encargo, científicos, documentales realizados en el noroeste argentino, films etnográficos corales, experimentales, y las etnobiografías. A lo largo de su estudio, Campo se detiene en la manera en la que Prelorán se centra en la descripción de oficios, las dificultades de la vida en el interior de la Argentina, las manifestaciones artísticas y costumbres religiosas populares, el trabajo y la explotación social, y le presta especial atención a una serie de elementos estilísticos tales como el uso de la voz over, sobre la cual analiza la evolución a lo largo de su carrera. Esta perspectiva de análisis sigue, en gran parte, la noción de la política de los autores, pero Campo hace lugar a diversos datos contextuales y de producción que le permiten brindar un marco y explicar muchos de los motivos tras las elecciones de Prelorán.

Un tópico al que Campo le dedica considerable espacio es la relación de Prelorán y su cine con la política, para señalar que este aspecto prima en los estudios sobre el realizador abordados desde Argentina, mientras que en los

trabajos de otras regiones se pone el acento en los aspectos etnográficos de su filmografía. En sus declaraciones rastrea una concepción general de la política que lo llevó a plantarse en la vereda opuesta de Fernando “Pino” Solanas y la obra *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), un ejemplo de cine “panfletario”, en sus palabras. Justamente la concepción de la política en sus films es no partidaria, ya que Prelorán consideraba que podría constituir una imposición externa a los sujetos retratados, y el propósito principal de sus películas era transmitir las ideas y expresiones de estos. El autor del libro remarca las múltiples contradicciones entre la teoría y la práctica de Prelorán: la noción del realizador con una visión, pero al servicio de los sujetos retratados; la búsqueda de un cambio social, pero el rechazo al cine político, y la intención de otorgarle voz a los ignorados, sin la posibilidad de registrarla sincrónicamente, por motivos tecnológicos más que estéticos.

A partir de la revisión de sus escritos más relevantes, Campo ahonda en el pensamiento de Prelorán. En ellos se aprecia la tensión prevalente en casi todo el cine documental: arte o ciencia. Prelorán definió al cine antropológico como “la documentación fílmica sobre los comportamientos humanos. La nomenclatura implica un énfasis científico ya que es una rama de la antropología” (138). Pero como suele suceder al confrontar los postulados teóricos de realizadores con sus obras, puede apreciarse un hiato. De hecho, su estética lo aleja del documental etnográfico más ortodoxo y de los principios del *Observational cinema* de Colin Young: en los documentales de Prelorán se privilegian las “tomas de corta duración, el sonido no es sincrónico, hay recreaciones y ostensible puesta en escena”, elementos a los que se suma una voz over que “organiza narrativa y dramáticamente el discurso” (139-140). En sus escritos, Prelorán finalmente caracteriza a sus películas como subjetivas, no científicas. Estas consideraciones se hallan directamente en consonancia con la temprana definición de John Grierson del documental como “tratamiento creativo de la realidad”.

La relación con la tradición romántica del documental encarnada por Robert Flaherty también es abordada en el libro. La obra de Prelorán coincide con la de Flaherty al haber intentado dejar un testimonio audiovisual de culturas al borde de la extinción, la apelación a “personajes excepcionales de las comunidades, y no a seres ‘comunes’ o ‘típicos’” (143), y la convivencia durante períodos prolongados con los sujetos retratados. Frente a las perspectivas más duras de la etnografía, Prelorán se asumía como un realizador con una voz propia, no un técnico, y pronunciaba que sus documentales eran “cine, no metraje al que le falta alma” (148).

En la última sección del libro, Campo expande su objeto de estudio y aborda la importancia de Prelorán en la filmografía documental del período 1960-1990, el cine etnográfico latinoamericano previo a la irrupción del Nuevo Cine Latinoamericano, a partir de la comparación de elementos y el panorama internacional durante el período de actividad del realizador. En relación con el corpus latinoamericano, el autor señala que los realizadores “se permitieron la exploración de prácticas e ideas ajenas preocupándose, al mismo tiempo, por elaborar un tratamiento estético apropiado para un público más allá de la comunidad científica” (204). Justamente, cineastas como Humberto Mauro en Brasil, Jorge Ruiz y Augusto Roca en Bolivia, al igual que Prelorán, tendieron lazos con antropólogos e instituciones en sus obras, que oficiaron como “garantías científicas”. Al abordar la filmografía de los países centrales se detiene en las estrategias narrativas y lineamientos estéticos de los films más famosos de cineastas como Robert Gardner, David MacDougall y Jean Rouch, para señalar que exceden los meros “informes de campo” de la ciencia dura.

Es en estos últimos capítulos, y en particular en el final, que se ocupa con mayor profundidad de la teoría del cine etnográfico y los aspectos centrales de las discusiones en el campo: uso de subtítulos, la metodología de trabajo, los polos ortodoxo (objetivo) y heterodoxo (subjetivo), y las relaciones de poder entre los realizadores y los sujetos retratados. Campo concluye su libro

recuperando a Catherine Russell y su propuesta de la etnografía como “un discurso de cultura representado”.

*Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares* prueba ser no solo una gran introducción a la obra de uno de los documentalistas más importantes de América Latina, sino también una puerta de entrada al audiovisual etnográfico y algunos de sus títulos más reconocidos.

---

\* Pablo Lanza es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Docente de las materias Historia del Cine I y II, en la misma Universidad, y es Miembro del Comité Editorial de la revista digital *Cine Documental*. Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre historia del cine y es coautor de los libros *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017), *Una historia del cine político y social en Argentina Vol. II* (2010) y *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2010). Ha desarrollado sus investigaciones con becas de diferentes instituciones: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP) e Instituto Ibero-Americano de Patrimonio Cultural Prusiano. E-mail: [pablohernanlanza@hotmail.com](mailto:pablohernanlanza@hotmail.com)