

## Políticas culturales, documentales y identidades: la producción de Jorge Prelorán

Paula Laguarda\*

**Resumo:** Este artigo discute a produção do cineasta argentino Jorge Prelorán (1933-2009), uma das figuras mais importantes do filme etnográfico na América Latina. O artigo explora a relação entre o trabalho de Prelorán – em especial os filmes realizados em La Pampa, Argentina – e as políticas culturais que visam ao reconhecimento dos setores populares no âmbito dos projetos de construção de identidades coletivas regionais/nacionais.

Palavras-chave: filme etnográfico; Jorge Prelorán; políticas culturais; setores populares; identidades regionais/nacionais.

**Resumen:** Este artículo aborda la producción del cineasta argentino Jorge Prelorán (1933-2009), una de las figuras más relevantes del cine etnográfico en América Latina. Se indaga la vinculación de su obra – en particular de los filmes realizados en La Pampa, Argentina – con políticas culturales tendientes al reconocimiento de los sectores populares, en el marco de proyectos colectivos de construcción de identidades regionales/nacionales.

Palabras clave: cine etnográfico; Jorge Prelorán; políticas culturales; sectores populares; identidades regionales/nacionales.

**Abstract:** This article discusses the production of Argentine filmmaker Jorge Prelorán (1933-2009), one of the most important figures of ethnographic cinema in Latin America. It explores the relationship between his work – particularly the films shot in La Pampa, Argentina – and the cultural policies aimed at the recognition of popular sectors, within the framework of regional/national identities construction.

Keywords: ethnographic cinema; Jorge Prelorán; cultural policies; popular sectors; regional/national identities.

**Résumé:** Cet article traite de la production du cinéaste argentin Jorge Prelorán (1933-2009), l'une des figures les plus importantes du film ethnographique en Amérique latine. Il explore la relation entre son travail – surtout les films réalisés à La Pampa, Argentine – et les politiques culturelles visant à la reconnaissance des secteurs populaires, dans le cadre des projets de construction des identités collectives régionales/nationales.

Mots-clés: film ethnographique; Jorge Prelorán; politiques culturelles; secteurs populaires; identités régionales/nationales.

---

\* Universidad Nacional de La Pampa, Instituto de Estudios Socio-Históricos, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET. L6304AGG, Santa Rosa, La Pampa, Argentina. E-mail: plaguarda@yahoo.com.ar

Sumisión del artículo: 15 de diciembre de 2016. Notificación de aceptación: 30 de enero de 2017.

El cineasta Jorge Prelorán (1933-2009) fue un destacado documentalista latinoamericano, con una filmografía cercana a los sesenta títulos que le valió reconocimiento internacional en ámbitos académicos y cinematográficos. Desde las décadas de 1960 y 1970 incursionó en el cine etnográfico desde un enfoque humanista, participativo y comprometido con sus sujetos de estudio, lo que llevó a diversos investigadores a compararlo con Jean Rouch<sup>1</sup> y Robert Flaherty,<sup>2</sup> precursores del documental etnográfico. A través de sus *etnobiografías*, Prelorán abordó prácticas y experiencias de los sectores populares de América Latina, y en particular de su país natal, Argentina.

Si bien desarrolló una técnica de filmación sencilla y despojada, sin demasiados requerimientos de equipamiento y personal, la mayor parte de su trabajo fue financiada por organismos públicos como el Fondo Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de Tucumán.<sup>3</sup> En este artículo, justamente, nos abocaremos al análisis del modo en que su obra se relacionó con políticas culturales de mayor alcance e influyó en elaboraciones identitarias regionales y nacionales. Más allá de abordar en forma general la filmografía y trayectoria del realizador, el foco estará puesto en dos de sus trabajos, los largometrajes *Cochengo Miranda* y *Los hijos de Zerda*, filmados entre 1974-1975 en la provincia de La Pampa, Argentina.

1. Prelorán es ubicado por Elisenda Ardevol en la línea de trabajo de Jean Rouch, ya que los filmes de ambos son accesibles tanto a un público general como especializado y su trabajo de campo desde el comienzo está orientado a la producción de un documental: “El uso de la cámara no está supeditado a las necesidades de la investigación antropológica, sino que el conocimiento antropológico está en la base de su comprensión de la realidad social que piensan representar a través del medio cinematográfico. Ambos directores incluyen la participación del sujeto en las distintas fases de la producción”. La autora caracteriza esta perspectiva como *cine de comunicación etnográfica* (o cine etnográfico documental) y afirma que apunta a describir una cultura de forma tal que el espectador llegue a comprender la sociedad representada, aun cuando se halle alejada de sus propias pautas de comportamiento, valores y creencias. Ardevol, I. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Barcelona: Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, p. 63. Disponible en: [http://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ardevol\\_tesis.pdf](http://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ardevol_tesis.pdf)

2. El documentalista Robert Flaherty es considerado uno de los pioneros del documental etnográfico. La investigadora Graciela Taquini afirma que existen algunas semejanzas entre su obra y la de Prelorán: en ambos “se expresa la armonía hombre-tierra” y tanto uno como otro dan participación activa al protagonista en el proceso de realización del filme. Taquini, G. (1987). Los documentales de Jorge Prelorán: un cine antropomórfico. En J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 31-41), Buenos Aires: Aillu – Búsqueda, p. 33.

3. No obstante, recientemente Christopher Moore ha aportado datos sobre los primeros trabajos de Prelorán, poco conocidos, en los que el realizador fue contratado por la Fundación Tinker, con sede en Nueva York, para producir películas sobre la Argentina rural. Para ello, desde la Fundación se le allanó el camino a través de contactos con la Sociedad Rural Argentina y corporaciones vinculadas al poder agroeconómico en el país. Moore, C. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. *Cine Documental*, 11, 75-107. Buenos Aires.

En el marco de un proceso radical de transformación política, social y cultural,<sup>4</sup> en 1974 las autoridades de La Pampa convocaron a Prelorán con el objetivo de documentar prácticas y formas de vida de los habitantes del Oeste provincial, una zona geográfica y económica marginal, cuyo desarrollo se intentaba promover. La Dirección Provincial de Cultura y el Instituto de Estudios Regionales (IER), con sede en la Universidad Nacional de La Pampa, fueron las dos instituciones que gestionaron cada uno de los documentales y les otorgaron financiamiento, en línea con proyectos culturales de mayor amplitud.

### El cine de Jorge Prelorán

Jorge Prelorán nació en mayo de 1933 en un hogar acomodado de la zona de San Isidro, en la provincia de Buenos Aires (Argentina), hijo de madre de origen estadounidense y padre ítalo-argentino. Tras un frustrado paso por la carrera de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, decidió viajar a los Estados Unidos, donde estudió cine durante dos años en la Universidad de California (UCLA). En 1961 regresó a su país para realizar una serie de películas sobre los gauchos, financiado por la Fundación Tinker, y entre 1963 y 1969 fue contratado por la Universidad Nacional de Tucumán para producir filmes didácticos sobre distintos temas científicos. A fines de esa década se produjo una inflexión en su obra, cuando el Fondo Nacional de las Artes (FNA) -en aquel momento bajo la dirección de Augusto Raúl Cortazar- le encargó la realización de un relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas a lo largo de distintas regiones. En el marco de ese estudio filmó 18 cortos y 1 mediometraje, y a partir de este último, titulado *Hermógenes Cayo*, Prelorán acuñó el estilo de filmación que con el tiempo se conocería como *etnobiográfico* y le valdría el reconocimiento a escala mundial.<sup>5</sup> No obstante, su obra no ha sido suficientemente difundida y, como señala Julianne

---

4. En 1952 La Pampa dejó de ser un territorio dependiente del Estado Nacional –situación que mantenía desde 1884, tras la conquista militar y expansión de la frontera productiva sobre tierras otrora ocupadas por pueblos indígenas, en lo que se conoció como “Campaña al Desierto”- y se constituyó en una provincia, lo que en los años subsiguientes produjo importantes cambios no sólo a nivel político y administrativo, sino también en el plano económico, social y cultural. En este último aspecto, las transformaciones se extendieron durante varias décadas, entramadas con un proceso de construcción/reconstrucción identitaria.

5. Además de ser reconocido con el cargo de Profesor Emérito de la UCLA y de obtener una nominación al premio Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood por su filme *Luther Meike at 94* (1979), Prelorán fue calificado por la reconocida antropóloga Margaret Mead como “uno de los grandes cineastas independientes” y referente fundamental del cine etnográfico. Mead pronunció estas palabras en el marco del Segundo Festival “Margaret Mead” de Cine Antropológico, realizado en Nueva York en 1978, ante un público de más de 5.000 personas que asistió al cierre de tres programas especiales dedicados a la obra de Prelorán. Rossi, J. J. (1987). Introducción. En J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 9-14), Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.

Burton, al igual que otros abordajes etnográficos latinoamericanos, todavía debe recibir la atención crítica que merece (Burton, 1990: 27). Parte de esa deuda está empezando a ser saldada a partir de la donación del archivo personal del realizador al Smithsonian.<sup>6</sup>

Según declaraba el propio Prelorán, sus *etnobiografías* consistían básicamente en una estrategia de aproximación a los protagonistas de los filmes para bucear en sus vivencias, con la intención de que explicaran por sí mismos “sus pensamientos, sus problemas, deseos, creencias... tratar de entender *su* punto de vista, en vez de *nuestra* forma de verlos” (Prelorán en Taquini, 1987: 35).<sup>7</sup> En cuanto a la forma de trabajo, se trataba de un cine de escasos recursos técnicos, sencillo de realizar por una o dos personas – Carmen Guarini habla de “una búsqueda casi artesanal de hombres y mundos” (Guarini, 2006: 96) –, en el que era fundamental la relación que se establecía con el personaje principal:

Mi forma de documentar es llegar al lugar sabiendo muy poco o casi nada de su cultura, y dejarme inspirar e ir aprendiendo con el devenir cotidiano y el contacto con sus habitantes. Quiero creer que las etnobiografías permiten un cine humanista, porque se centran en la realidad de un individuo, su familia y su comunidad, para mostrar las experiencias documentadas desde el punto de vista del protagonista. Es decir, está enfocado en los personajes y en su forma de ver la realidad, más que en los eventos de los que participan. (Prelorán, 2006: 25).

En la cita precedente, el realizador sintetizaba las motivaciones éticas y humanas que lo impulsaron a filmar, a partir de los años setenta, un relevamiento que apuntaba a documentar, sobre la base de la economía que los habitantes de cada región argentina habían adoptado para sobrevivir, el ciclo anual de actividades, los cambios de estación, las festividades regionales, las estructuras sociales y su interacción con creencias y cosmogonías (Taquini, 1987: 35). El exilio de Prelorán en los Estados Unidos a partir de 1975, tras sufrir la requisa de su casa por parte de la Triple AAA,<sup>8</sup> y la dictadura militar iniciada en 1976

6. Poco antes de su muerte, en 2009, Prelorán depositó su archivo personal en el Human Studies Film Archives (HSFA) del Smithsonian Institution, en Washington. La colección incluye cartas, diarios, recortes de prensa, fotografías, cintas de audio, películas terminadas y tomas descartadas. Los fondos contienen cincuenta de las películas de Prelorán, veintinueve de las cuales se pueden solicitar en DVD a través de la página web del HSFA ([www.anthropology.si.edu/naa](http://www.anthropology.si.edu/naa)), según la revisión realizada por Christopher Moore para la revista *Cine Documental*. Moore, C. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. *Cine Documental*, 11, 75-107. Buenos Aires.

7. Las cursivas corresponden al texto original.

8. Alianza Anticomunista Argentina, grupo paramilitar de extrema derecha creado en 1973 bajo la dirección de José López Rega, secretario personal y ministro del presidente Juan Domingo Perón, que comenzó a ejercer la persecución ideológica y la represión de distintos sectores de la sociedad argentina. El accionar de este grupo se intensificó tras la muerte del líder del peronismo y su sucesión en el poder por su esposa y vicepresidenta, María Estela Martínez

en Argentina interrumpieron ese proyecto y obstaculizaron la proyección de gran parte de su filmografía en el país.

Algunas de sus *etnobiografías* más destacadas, además de la ya señalada, fueron *Damacio Caitruz* (1971), *Luther Metke at 94* (1979), *Castelao* (1980), *Héctor Di Mauro, titiritero* (1981), *Zulay frente al Siglo XXI* (1992) – co-dirigida junto a Mabel Prelorán y a la propia protagonista del filme, Zulay Sarabino- y, en particular, las películas que se abordan aquí: *Cochengo Miranda* (1975) y *Los hijos de Zerda* (1978). En marzo de 2009, cuando acaeció su fallecimiento, Prelorán se hallaba abocado a la realización de un libro sobre este último filme, en el marco de la inédita serie “Testimonios Americanos”, sobre algunos protagonistas de sus documentales, tras una extensa carrera como docente e investigador en la UCLA.<sup>9</sup>

Aunque no es el objeto de este trabajo, es interesante señalar la diversidad, variedad y riqueza de la obra de Prelorán, que no solamente comprendió sus *etnobiografías* – perfeccionadas a lo largo de su carrera – sino diversas experimentaciones con otras posibilidades del género documental – como los numerosos cortometrajes educativos que realizó en los años 60 y 70 – e incluso tuvo algunas incursiones en la ficción, como son los casos de *Venganza* (1954), *Muerte, no seas orgullosa* (1961) y *Mi tía Nora* (1983). Además de sus trabajos como director, merece mencionarse su labor en la fotografía de *Los Ona. Vida y muerte en Tierra del Fuego* (1973, dirigida por Ana Montes de González) y *Soba Man* (1960, dirigida por Donald Wrye), así como su conocida colaboración con Raymundo Gleyzer en la co-dirección de *Ocurrido en Hualfín* (1967).<sup>10</sup> Analizar sus obsesiones y motivaciones, las constantes de su cine y su relación con los múltiples contextos artísticos, nacionales y políticos en los que desarrolló su obra es aún, en buena medida, tarea pendiente para otras investigaciones e investigadores.

---

de Perón (1974-1976), anticipando las prácticas del terrorismo de Estado que se instalaría en el país con la dictadura militar de 1976-1983.

9. A partir de una solicitud del propio realizador, el equipo de trabajo del proyecto de investigación “La pampeanidad en disputa: agentes, movimientos sociales e instituciones (1950-1990)” (Directora: Claudia Salomón Tarquini), aprobado por Resolución N° 82-CD-09 de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNLPam, había comenzado a recopilar fuentes fotográficas y documentales requeridas para la edición del libro, tarea que quedó inconclusa tras su fallecimiento.

10. Un listado completo de su obra, elaborado y revisado por él mismo, puede consultarse en Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos.

### **Cultura desde el pueblo y con el pueblo**

Como se dijo, la obra de Prelorán en La Pampa se enmarcó en políticas culturales de mayor alcance, que además se hallaban atravesadas por procesos de construcción/reconstrucción identitaria.

En línea con los aportes al análisis de las políticas culturales de autores latinoamericanos como Eduardo Nivón Bolán (2006) y Néstor García Canclini (1987), en este trabajo se adopta una perspectiva que no limita su diseño y gestión al Estado, sino que las considera como producto de “un esfuerzo de articulación de todos los agentes que intervienen en el campo cultural” (Nivón Bolán, 2006: 54); esfuerzo que, sin embargo, está atravesado por tensiones y conflictos de poder. Para poder aprehender esta complejidad, se entiende que el análisis debe discurrir en simultáneo en dos niveles de las políticas culturales: el de las normas y procedimientos tipificados que rigen las relaciones entre los diversos sujetos y los objetos culturales; y el de las intervenciones directas de acción cultural (Teixeira Coelho, 2009).

Con posterioridad a la organización de La Pampa como provincia se extendió entre 1957-1971 un periodo “fundacional” para las políticas culturales pampeanas (Salomón Tarquini y Laguarda, 2012), caracterizado por la preocupación del Estado por intervenir en la gestión cultural, a través de la labor de la primera Comisión Provincial de Cultura. Se inició una organización burocrática que tenía por objeto definir una serie de rasgos que, según el criterio de los primeros directores del área, caracterizaban a la “pampeanidad”. No obstante, la actuación de grupos no gubernamentales de artistas (músicos, escritores, plásticos, entre otros) ponía en tensión esas miradas y caracterizó una segunda generación de políticas culturales (1971-1976), que asistió a un proceso de profesionalización de la gestión cultural, con el diseño de políticas a mediano y largo plazo que pretendieron llevar adelante una tarea de rescate y valorización de las culturas populares con criterios científicos. Así, los funcionarios de Cultura de La Pampa lograron convenios con el Fondo Nacional de las Artes, la Universidad Nacional de La Pampa, y centros de investigación de otros lugares del país para tareas de arqueología y antropología. Al mismo tiempo, la estructura burocrática se amplió y complejizó a través de la creación de áreas claramente determinadas (Salomón Tarquini y Laguarda, 2012).

A partir de 1973, bajo el gobierno peronista de José Aquiles Regazzoli, el director provincial de Cultura de La Pampa, Ángel Aimetta, puso en marcha un Plan General de Cultura que, bajo el lema “cultura desde el pueblo y con el pueblo”, se proponía la “investigación, rescate y difusión de todas las manifestaciones representativas del acervo histórico-cultural, tales como la

arqueología, la etnografía, el folklore, etc.”,<sup>11</sup> con una clara orientación patrimonialista.

En ese marco, según Rubén Evangelista (2000), el gobierno pampeano y el Fondo Nacional de las Artes (FNA) llegaron a un acuerdo para co-producir una película documental en La Pampa, dentro del plan nacional de “Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Foklóricas Argentinas”, que coordinaba desde 1971 el director del FNA Augusto Raúl Cortazar, y que venía ejecutando el documentalista Jorge Prelorán, a quien recomendó Cortazar para realizar también la filmación en La Pampa. Aimetta se reunió con Cortazar y Prelorán en Buenos Aires, y le encargó formalmente a éste la filmación del documental, a la vez que el FNA designó a la musicóloga Ercilia Moreno Chá, quien se hallaba trabajando en la provincia, para que brindara asesoramiento musical en el nuevo film, tarea que ya había realizado para Prelorán en documentales anteriores en otras partes del país. Moreno Chá le habló a Prelorán de José “Cochengo” Miranda, un *puestero*<sup>12</sup> del Oeste que sobresalía por sus características personales y por sus condiciones de músico, poeta y cantor popular. Así se inició la filmación de *Cochengo Miranda*, que se extendió a lo largo de más de un año y tuvo su estreno el sábado 14 de noviembre de 1975 en el propio puesto El Boitano, donde vivía la familia Miranda, con la presencia del gobernador y otras autoridades provinciales, además de vecinos del departamento Chicalcó (Evangelista, 2000).

El filme presentaba una visión sobre las duras condiciones de vida en el Oeste pampeano y las dificultades que enfrentaban sus habitantes, entre ellas la escasez de agua, la falta de caminos y comunicaciones y los obstáculos para acceder a servicios esenciales como la salud y la educación. Como era característico de la forma de trabajo de Prelorán,<sup>13</sup> el relato en *off* del protagonista y otros miembros de su familia articulaba la narración, mientras que el realizador recurría a una profusa utilización del montaje para intercalar imágenes fijas

---

11. El objetivo del Plan es citado en: Evangelista, R. (2000). Función de cine en “El Boitano”. *Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 19 de noviembre, pp. 6-7.

12. Habitante de los *puestos* del Oeste pampeano. El puesto es definido por Comerci como “el espacio de residencia y trabajo de las familias del oeste, el ámbito de consumo y de producción (...) Los puestos se encuentran, a veces, agrupados en determinados lugares o distantes entre sí, en extensiones que varían entre uno y tres Km. Su particular organización responde a una multiplicidad de factores: los lazos familiares, la tenencia de la tierra, los saberes heredados y los recursos locales. Las diversas combinaciones dan como resultado distintas organizaciones de puestos”. Suelen integrar la zona de vivienda –construida con materiales como adobe, chapa, plástico, madera y hierro– y el espacio peridoméstico, que comprende los corrales, el gallinero, la huerta y el sitio de aprovisionamiento de agua, entre otros. Comerci, M. E. (2005). *La estructuración del espacio en Chos Malal. De los territorios reales pensados a los territorios posibles*. Santa Rosa: Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de La Pampa, p. 45.

13. En aquellos años el realizador filmaba en formato 16 mm con una antigua cámara Bolex que no tenía sonido sincrónico, por lo que debía grabar el audio y las imágenes por separado y luego integrarlos en el proceso de edición.

y en movimiento que producían diversas significaciones en torno a la historia narrada desde el audio.

En tanto, *Los hijos de Zerda* fue filmada en 1974 a lo largo de siete meses, en un campo cercano a la localidad de Winifreda, unos 80 kilómetros al norte de Santa Rosa, la capital provincial. El exilio de Prelorán a los Estados Unidos demoró la conclusión del filme y su estreno recién tuvo lugar cuatro años después en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con la locución en *off* de la introducción por parte del actor Henry Fonda, quien dobló la voz de Rubén Evangelista en la versión en inglés. Hubo que esperar hasta el retorno de la democracia para poder verla en Argentina, donde se proyectó por primera vez en idioma español el 1° de julio de 1984 en el Aula Magna de la Universidad Nacional de La Pampa, con la presencia del realizador. El filme se centraba en la vida cotidiana del hachero Ramón Sixto Zerda y su familia en pleno monte pampeano y hacía hincapié en las dificultades que planteaba la supervivencia en ese contexto de pobreza, aislamiento y explotación laboral.

### Los olvidados

Más allá de sus particularidades y de las circunstancias concretas que diferencian a sus protagonistas, ambos filmes contribuyen a configurar una mirada sobre La Pampa que realza aspectos hasta entonces poco iluminados. Tanto el cantor Cochengo Miranda como el hachero Ramón Zerda habitaban zonas marginales de la provincia (desde el punto de vista económico, social y cultural) y a la vez ellos mismos eran sujetos sociales marginados.



Figura 1. La familia Miranda en el puesto El Boitano (Foto Rubén Evangelista)



Figura 2. Jorge Prelorán graba la voz de Cochengo Miranda (Foto Rubén Evangelista)



Figura 3. Cochengo Miranda cabalga rumbo a la ciudad. Imagen del filme homónimo (Foto Rubén Evangelista)

Mientras que a través de la figura de Cochengo Miranda se representa en forma arquetípica al *puestero* del Oeste pampeano y se reconstruye un modelo de economía familiar característico de esa zona de la provincia, aunque con algunos pincelazos de romanticismo (Cochengo como cantor popular, defensor de “las tradiciones y costumbres de antaño”), los trazos de Ramón Sixto Zerda adquieren un matiz dramático, y la documentación folklórica y antropológica

pasan a un segundo plano, para dar lugar a la denuncia social más explícita. Sin embargo, en ambos filmes se plantea un contrapunto centro-periferia en el que los protagonistas ocupan claramente el lugar de lo olvidado por las políticas oficiales, y se enfatiza no sólo su aislamiento físico (por la lejanía de la capital provincial y las dificultades de acceso a los lugares que habitan) sino también simbólico, con respecto a los cambios culturales y al proceso de modernización que se vivían en las ciudades pampeanas en aquella época, de los que también permanecían al margen en gran medida.

### Imágenes del Oeste

La adversidad que impone el medio ambiente es un tema central en *Cochengo Miranda*. Tanto desde el relato del protagonista como a través de una variedad de recursos cinematográficos dispuestos por Prelorán, el filme construye una imagen del Oeste pampeano como territorio árido y polvoriento, de pastos escasos, en el que no se puede cultivar y la cría de ganado vacuno para la venta es la principal fuente de ingresos, mientras que la crianza de chivas, la caza de zorros y el *peludeo*<sup>14</sup> apenas permiten la subsistencia familiar. Una de las estrategias utilizadas para reforzar esta idea es la inserción del audio de un programa radial que la familia escucha mientras cena a la luz del farol. La emisión, titulada “Entre alpataco y jarilla”, está especialmente dirigida a los habitantes del Oeste y es auspiciada por la Comisión de Fomento de Charramendi, un poblado cercano al puesto. En el comienzo del programa, el locutor afirma: “Duro suelo el del Oeste pampeano, país de los sufridos pobladores, tierra donde anudan los sueños; pampa arenosa donde el futuro se abre paso, entre alpataco y jarilla”. Y esta caracterización será adoptada por Prelorán porque, en definitiva, también remite a un imaginario que emerge del propio relato de Cochengo. En distintos tramos del filme el puestero habla de su pobreza, de la dureza del trabajo, el aislamiento y la postergación de la zona, expresando la esperanza de que sus hijos se labren un futuro distinto a través de la educación (al menos cuatro de ellos, porque el tercero de los varones se ha quedado en el campo para ayudarlos).

El aprovisionamiento de agua para el ganado era –y aún lo es– crucial en la castigada economía de la zona. La esclavitud de los jagüeles y su sistema de *pelota*,<sup>15</sup> que obligaba a los puesteros a un enorme y continuo esfuerzo ma-

14. En referencia a la caza de *peludos* o armadillos, especie de la fauna autóctona de la zona que por esa época constituía un aporte fundamental de grasas y proteínas a bajo costo en la dieta de los habitantes del Oeste pampeano.

15. Este sistema permitía extraer agua de los jagüeles, que eran pozos de entre 3 y 20 metros de profundidad, y 1 metro y medio de diámetro en la boca, revestidos en su interior con chapas sujetas por tirantes o con ramas finas de jarilla. Para sacar agua del fondo del jagüel, en el Oeste

nual para extraer el agua, constituye un aspecto clave de la película. Cochengo explica que dos años atrás ha logrado comprar un molino con la venta de parte de su ganado, inversión que le permite dar de beber a sus animales sin tanta dificultad, y en virtud de ello ha mejorado enormemente sus condiciones de vida. Decía Prelorán, en un libro en el que hablaba sobre los métodos del cine etnográfico, que cuando filmó este documental no había reparado en un principio acerca de la importancia del molino, hasta que en una charla con Cochengo se dio cuenta de que en esa zona los molinos eran “no sólo sinónimos de vida, sino de libertad” (Prelorán, 2006: 37).

Es así que en la iconografía del filme el molino se erige en símbolo de modernidad y liberación, y hasta en una especie de fetiche, como se advierte en la secuencia en la que Cochengo construye una pequeña réplica del dispositivo para que jueguen sus hijos. En un plano en contrapicado, el encuadre recorta el pequeño juguete sobre el fondo de su original, como gigante omnipotente que reina en el cielo de la llanura. Numerosas tomas elaboran sentidos similares a lo largo del filme, desde panorámicas del caserío o del campo en las que se impone la figura protectora del molino, hasta primeros planos de sus aspas girando o planos descendentes que van desde la cúspide hasta la emergencia del agua por el caño.

Pero la falta de agua no será atribuida en el filme a los designios de la naturaleza sino que tendrá una interpretación precisa: el Oeste pampeano no tiene agua porque la vecina provincia de Mendoza ha cortado el río Atuel.<sup>16</sup> Como se advierte en la prensa de la época,<sup>17</sup> la cuestión de los “ríos robados” es un tema que calaba hondo en la sensibilidad de los pampeanos – y lo sigue haciendo –, mediante la simplificación de una serie de factores ecológicos, climáticos, políticos y económicos a los que también podría haberse atribuido la

---

pampeano se utilizaron, durante la primera mitad del siglo XX, recipientes de gran capacidad llamados *uncas* o pelotas, hechos con cuero de avestruz o de chiva. Las uncas eran atadas con una cuerda pasada por una roldana suspendida mediante un sencillo armazón de madera, encima de la boca del pozo. De esa cuerda tiraba un caballo que ejercía un movimiento de tracción de la unca llena hacia arriba. Luego, el agua se transportaba hasta el puesto en ese mismo recipiente o en barriles. Salomón Tarquini, C. (2010). *Largas noches en La Pampa. Itinerarios y resistencias de la población indígena (1878-1976)*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 84-85.

16. Con la construcción de la represa El Nihuil en 1947 en la provincia de Mendoza, el por entonces Territorio Nacional de La Pampa se vio privado de buena parte del caudal de agua dulce que proveía el río Atuel al sistema hídrico del que forma parte el río Salado o Chadileuvú, situado en el espacio pampeano, profundizando la desertización de una zona de por sí árida. La protesta en torno a una situación considerada profundamente injusta por los habitantes de la provincia de La Pampa movilizó a buena parte de la comunidad en los años setenta (se recuerdan particularmente las marchas al Salado y a Puelches, que congregaron a más de mil personas en cada ocasión, un número inusitadamente alto para las protestas sociales de aquella época). El reclamo ha transitado diversas instancias judiciales hasta la actualidad, llegando inclusive a la Corte Suprema de Justicia de la Nación en el año 2007, sin arribar aún a una solución definitiva.

17. Véase, por ejemplo, el suplemento especial publicado por el diario *La Arena* el 16 de enero de 1967, titulado “El río = esperanza. Crónica de una época”.

falta de agua (por ejemplo, la inexistencia de políticas para el aprovechamiento sustentable de los recursos de la zona, la falta de planificación, la escasez de infraestructura e inversiones que permitieran afrontar las fluctuaciones en el caudal del río o las variaciones de las precipitaciones, entre muchos otros) y se los subsumía en una sola conclusión: si La Pampa no tiene agua es porque se la han robado.<sup>18</sup>

El puesto El Boitano, ubicado en el extremo noroeste de la provincia, está muy cerca del límite con Mendoza, por lo que Cochengo Miranda conoce bien los regadíos de los mendocinos con las aguas del Atuel, aprovechadas más intensivamente a partir de la construcción del dique El Nihuil. Si bien admite que realizan un adecuado aprovechamiento de ese recurso, también reclama por los derechos pampeanos: “Creo que no habrá tal derecho para quitarle el agua a nuestra provincia, que es La Pampa, que también la necesita y creo que será una parte del país. Yo pienso en mi querida pampa, el Oeste pampeano, que era tan lindo antes”. A través del montaje de tomas aéreas, Prelorán marca el contraste entre el verdor de las fincas mendocinas y el caudaloso serpentear del Atuel, por un lado; y las yermas tierras grises de La Pampa, con el curso de agua prácticamente seco, por el otro.

Sin embargo, el sentimiento de identificación con la causa pampeana por antonomasia no impide al puestero tener también una opinión crítica acerca de la postergación que sufre la zona con respecto a las políticas oficiales. En el transcurso de un agotador viaje a la capital provincial, a la que ha sido convocado para firmar la escritura de sus tierras, Cochengo reflexiona sobre la falta de caminos y transportes en el Oeste y el desconocimiento que tienen las autoridades acerca de la realidad que vive la región: “No tendríamos que ser nosotros los que tuviésemos que ir a Santa Rosa por esas cosas. El gobierno tendría que mandar, como tiene tanta gente que está en el gobierno, mandar al Oeste pampeano, a sus rincones, a esas partes, para que ellos vean y conozcan los problemas y todas las cosas de la zona, y busquen la solución”.

La cámara de Prelorán sigue al puestero a lo largo de las 9 leguas a caballo que lo separan de la ruta, donde hace una fogata para calentarse durante la noche en espera de que algún vehículo lo acerque al poblado de Santa Isabel. Allí tomará al día siguiente un transporte colectivo para ir a Santa Rosa, distante 450 kilómetros de su puesto, haciendo una escala en la localidad de Telén para visitar a su hija que está como pupila en la escuela hogar. La posibilidad de que Prelorán filmara la entrega de las escrituras luego de 30 años de ocupa-

18. La “Zamba del río robado”, con letra de Manuel Castilla y música de Guillermo Marique (también la musicalizó Enrique Fernández Mendía), es un ejemplo de ese imaginario: “Cuando cortan el Atuel/ queda sin agua el Salado/ llenos de arena los ojos/ va lagrimeando el pampeano”, dice en su primera estrofa.

ción de las tierras por parte de la familia Miranda no fue un hecho fortuito. Enterado de que la escrituración era inminente, y luego de esperar durante dos meses sin que hubiera novedades, el propio cineasta gestionó la agilización del trámite en Santa Rosa para que fuera otorgado mientras él filmaba en La Pampa.<sup>19</sup> En este sentido, el filme contribuyó a generar un cambio no sólo para sus protagonistas específicos sino para los habitantes de la zona en general, ya que coadyuvó a otorgar mayor visibilidad a sus necesidades. El estreno de la película en el propio puesto y el viaje de las autoridades provinciales al lugar aportaron en la misma dirección.<sup>20</sup>

En este sentido, Christopher Moore da cuenta de acciones similares de colaboración de Prelorán con los pobladores de otras locaciones de sus películas, como la comunidad de Valle Fértil, en San Juan. Incluso llega a afirmar que “La investigación sobre el archivo de Prelorán sugiere que las películas fueron censuradas menos por el contenido que por la política que se desarrolló fuera de la pantalla durante toda la producción y la distribución” (2015: 93).

### Aislamiento y explotación

En la segunda película filmada por el realizador en La Pampa, *Los hijos de Zerda*, Prelorán recurrió en cambio a una estructura cíclica, que abre y cierra el relato fílmico con un mismo tipo de imágenes: tomas aéreas del monte de caldén. En medio de esa masa vegetal uniforme, una densa columna de humo emerge de la espesura señalando la presencia de los hacheros. La película se inicia con la intervención de un narrador extradiegético que sitúa el contexto histórico y espacial, mientras en cuadro se ofrece un montaje en el que se alternan fragmentos fílmicos y fotografías de archivo, en blanco y negro, que recorren la historia de la expansión de los ferrocarriles desde los inicios de siglo XX y la instalación de hachadas en el Territorio Nacional de la Pampa, destinadas a proveerlos de leña a partir del desmonte del bosque de caldén.<sup>21</sup> Esa introducción fue elaborada por el geógrafo y escritor Walter Cazenave, uno de los colaboradores de Prelorán en La Pampa, y presenta ciertos antecedentes que permiten contextualizar la película. El narrador da cuenta del abandono

19. El episodio es relatado con mayor detalle por el propio cineasta. Prelorán, J. (1987b). Conceptos éticos y estéticos del cine etnográfico. En J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 73-117), Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.

20. Rubén Evangelista también afirma que la filmación impulsó la apertura de un camino que conectaba a El Boitano y otras tierras vecinas con la entonces ruta provincial N° 20. Evangelista, R. (2000). Función de cine en “El Boitano”. *Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 19 de noviembre, pp. 6-7.

21. *Prosopis caldenia*, especie de árbol con espinas, que prospera en terrenos arenosos y áridos y tiene como fruto una vaina espiralada, de la que se alimenta el ganado y la fauna silvestre. Es característico de la zona central de Argentina, y en la provincia de La Pampa se presenta en forma de bosque constituyendo un valioso recurso agroforestal.

de aquellos obrajes con la llegada de las locomotoras diesel, pero también de la permanencia de los hacheros “dispersos en el monte... olvidados... lejos de todo contacto con la civilización. Lejos de nuestra vida y de nuestra conciencia”. El texto de Cazenave explicita desde el inicio el abierto compromiso de la película con los sectores subalternos, característico del clima intelectual de la época, y la denuncia de la explotación económica y las carencias sociales sufridas por los hacheros, que persistirán a lo largo de todo el filme.

Figura 4. Jorge Prelorán y Walter Cazenave visitan a Ramón Sixto Zerda antes de empezar la filmación. (Foto Rubén Evangelista)



Figura 5. Los 6 hijos de Zerda que vivían en el toldo al filmarse el documental. Victoriano, Dalmiro, Rita, Delia, Soledad y Griselda (Foto Rubén Evangelista)



Figura 6. Ramón Sixto Zerda mira fijo a cámara, en una de las tomas finales de *Los hijos de Zerda* (Foto Rubén Evangelista)

En una publicación en la que relató el proceso de realización de *Los hijos de Zerda*, además de ofrecer una transcripción del guión, Prelorán (2006) explicó que la estructura de la película surgió a partir de una serie de encuentros y charlas con su protagonista, Ramón Sixto Zerda, en las que el hachero expresó un “mensaje de explotación”, quejándose de las condiciones laborales a las que se hallaba sometido. Al igual que en *Cochengo Miranda*, la voz en *off* de Zerda y los aportes de su mujer Felisa y sus hijos, así como de otros actores secundarios del filme, pautan el desarrollo de la película. A partir del relato de los protagonistas, imágenes, sonidos y recursos de montaje irán construyendo representaciones sobre algunos aspectos de la vida cotidiana de esta familia pampeana: el desgaste de un trabajo agotador y pesado, en el que todos sus integrantes participan hachando y pelando caldenes, acarreando troncos y quemando ramas sin distinción de géneros ni edades; la precariedad y estrechez de la vivienda, la simpleza de la comida y los medios para prepararla; la rutina compartida de escuchar el radioteatro de la tarde mientras el padre fuma cigarrillos armados y la madre toma mate;<sup>22</sup> las risas y juegos en el camino de regreso al hogar. Algunos pequeños acontecimientos alteran el orden de la cotidianeidad, aunque en los términos en los que Zerda define su existencia –

22. Infusión de yerba mate, que se prepara con agua caliente y se bebe de una calabaza ahuecada mediante una cánula de metal u otro material, compartiendo el mismo recipiente entre los habitantes del hogar y sus invitados. Es característica del extremo sur americano, especialmente de Argentina, Uruguay y Paraguay, adquiriendo diferentes modalidades de preparación en cada región.

una vida de sufrimiento y explotación, que no obstante soporta porque le proporciona una tranquilidad que no se halla en las ciudades- no son interpretados como contingencias sino como oportunidades que permiten salir de la rutina o enseñar a los hijos a resolver los problemas que se les presentan, como el arreglo de un viejo camión que ocupa varias secuencias del filme.

Aunque Prelorán afirmaba que trataba de no ser “tendencioso” y de dejar que sus personajes fueran explicando su situación y sus ideas; sin embargo, por las propias características del proceso de representación fílmica – en el que intervienen aspectos como la mediación del dispositivo y del proceso de montaje, la inclusión de materiales visuales y sonoros de origen diverso, así como la propia estructuración del relato- resultaba inevitable que la visión del realizador y sus colaboradores se colara en los filmes aportando sentidos diversos. Pero también, a menudo el realizador recreaba o repetía situaciones en condiciones de filmación más favorables, o inclusive intervenía en el curso de los acontecimientos para poder filmarlos adecuadamente. Ejemplo de ello es su impulso ante el gobierno pampeano del trámite de escrituración de las tierras de Cochengo Miranda, para poder filmar la entrega formal del título, y también el conflicto que tuvo con la antropóloga Ana Montes de González por la recreación de una entrevista que hicieron con Raymundo Gleyzer en *Quilino*.<sup>23</sup> En la tensión entre cinematografía y antropología, Prelorán terminaba privilegiando la comunicabilidad de la obra, “la síntesis que sabe dar el cinematografista a la documentación fría y científica del antropólogo” (Prelorán en Moore, 2015: 88-89).

El pensamiento del cineasta resulta evidente en el contraste entre el campo y la ciudad que articula la estructura narrativa de *Los hijos de Zerda*. La estridencia de la juventud citadina, con sus ropas y peinados a la moda, su músicaailable y hábitos de entretenimiento que incluyen el cine, los juegos de cartas y el alcohol – y en el caso de los hijos mayores de Zerda, su aparente despreocupación por la situación de necesidad que atraviesa la familia –, contrastan en la representación fílmica con la vida solitaria y sufrida del matrimonio y sus hijos menores. Ramón Sixto Zerda caracteriza a la vida urbana como un espacio hostil, en el que se ve obligado a gastar rápidamente el dinero que tantos días de trabajo le costó ganar, y las imágenes del filme contribuyen a reforzar esa visión de despilfarro y superficialidad (el mismo paralelo se remarca en el viaje de Cochengo Miranda a Santa Rosa, en el que se incluyen imágenes de mujeres vestidas a la moda y reunidas en la plaza, mientras el cantor popular

23. Christopher Moore analiza en detalle las relaciones de Prelorán con Ana Montes de González y otros antropólogos y su posición con respecto a la injerencia del asesoramiento en la factura final de los filmes. Moore, C. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. *Cine Documental*, 11, 75-107. Buenos Aires.

recita una décima en la que critica su artificialidad). Si bien las situaciones de subalternidad y explotación también existían en aquella época en los ámbitos urbanos pampeanos – y probablemente afectaran a los dos hijos mayores de Zerda, que trabajaban en la precaria industria de la construcción – están ausentes tanto en la percepción del hachero como en la mirada del documental, que se articula en torno a aquélla.

Esta visión que ubica la marginalidad en lo rural es característica de la producción literaria e intelectual de este período en La Pampa.<sup>24</sup> Ya en 1961, desde las páginas de la revista cultural *Huerquén* se había denunciado la precaria situación de los hacheros y sus familias en el monte pampeano: “Las chozas que habitan los hacheros son parte del paisaje. Su aspecto es miserable y primitivo. Pero las mejores pueden ser casi confortables en la dura vida del monte (...) Hay que terminar con la explotación y el abuso de los patrones y obreros, que aprovechan el desamparo y la ignorancia en que vive ‘la gente del monte’”.<sup>25</sup> Y unos meses antes, la misma publicación exponía los problemas sociales que había traído el cierre de diversos aserraderos en la zona del caldenar (en el noroeste pampeano), entre ellos, la deserción escolar de muchos hijos de obreros desempleados.<sup>26</sup>

Este último tema también es central en *Los hijos de Zerda*. En paralelo con la vida de la pareja y algunos de sus hijos en el monte, el relato desarrolla una pequeña subunidad diegética al interior del filme, que se va entramando con otros de los aspectos abordados y que tiene que ver con los trayectos escolares de tres de los hijos de Zerda. El contraste entre las dos realidades de los niños recorre la película: por un lado, vemos a Griselda, Delia y Victoriano trabajando en el monte, acarreado ramas y hachando, con ropas viejas y sucias, despeinados, pero compartiendo el trabajo, la mesa familiar y el tiempo libre con los padres. Por el otro, Dalmiro, Rita y Soledad, con calzado sano y ropa limpia forman la fila en la escuela, asisten a clases, juegan con otros chicos de su edad y miran asombrados las funciones de títeres y las imágenes en el televisor del albergue. Sobre el final del filme Dalmiro deberá dejar la escuela y volver al monte tras haber repetido de grado tres veces. El dramatismo de esta escena se acentúa con la canción que el músico pampeano Rubén Evangelista interpreta en la banda sonora de la película, mientras el niño, triste y cabizbajo, vuelve a empuñar el hacha.

---

24. Véase Maristany *et al* (1997). Avatares de un paradigma invisible: del nacionalismo cultural al relato de la identidad “regional”. En *Actas de las Décimas Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas UNLPam*, pp. 517-526.

25. El monte: caldén, miseria y negocios. (1961, mayo). *Huerquén*, 5/6, pp. 8-10.

26. Los aserraderos paralizados en los pueblos de madera. (1960, diciembre). *Huerquén*, 4, pp. 6-9.

Este hecho producirá el clímax narrativo del relato, cuando Zerda se sincere acerca de su visión *real* del monte. Si al comienzo del filme había defendido su forma de vida frente al camino iniciado por los tres hijos mayores en los centros urbanos –“será un trabajo bruto, pero haga de cuenta que nazco de nuevo, porque yo estoy tranquilo en el monte”-, tras el retorno de Dalmiro, en el que había centrado tantas esperanzas –“esos ya van al colegio, ya aprienden ellos ya... ¡Ahora con esto se van pa’ delante ya!” –, resurge la amargura por el aislamiento, la explotación y la imposibilidad de salir del monte: “Yo aquí estoy nada más que por obligación, porque el camión no me anda. Obligadamente tengo que estar. El día que yo pueda ponerlo en condiciones a mi camión, yo me voy”.

En el tramo final de la película, la actitud de lucha de Zerda, quien denuncia que su patrón no cumple con los derechos laborales otorgados durante el gobierno de Perón<sup>27</sup> – a quien menciona como “el finado” – en tanto arregla el vehículo que le permitiría salir del aislamiento, contrasta con el último primer plano sobre su rostro ajado y su mirada de desamparo, mientras el montaje cíclico de Prelorán nos devuelve a la toma panorámica inicial de la masa del monte que se devora a los hacheros y sus vidas, invisibilizándolos nuevamente.

### Arte y política en los 70

La visión comprometida con los sectores marginados que Prelorán presenta en varios de sus filmes, pero especialmente en *Cochengo Miranda* y *Los hijos de Zerda*, como dijimos se relaciona con el clima intelectual de ese momento. María Sonderéguer (2008: 10) señala que en el horizonte de la década del setenta se advierte “la voluntad de politización de la práctica cultural”, con la emergencia de un modelo de intelectual comprometido, que pretenderá intervenir sobre la realidad social. En el mismo sentido, Beatriz Sarlo (2007: 140) asegura que los conceptos de intelectual e intelectual comprometido comienzan a acercarse cada vez más a partir de los años sesenta, al punto de convertirse en sinónimos. En este esquema se enfatiza el contenido político de toda obra de arte, aunque las interpretaciones de este mandato serán diferentes según las influencias ideológicas de cada sector del campo artístico.

Si bien Prelorán manifestó en varios de sus escritos su independencia de cualquier tendencia político-ideológica, no permaneció ajeno a este espíritu de época. El cineasta aseguraba que había registrado sus “documentos humanos”

27. En rigor, algunas de esas normativas ya venían del periodo anterior al primer gobierno peronista (1946-1952), con la gestión de Perón al frente de la Secretaría de Trabajo y Previsión. Entre la normativa y acciones que afectaban específicamente a los trabajadores rurales, se puede mencionar el Estatuto del Peón (1944), la creación de la Comisión Nacional de Trabajo Rural (1947) y de los Tribunales Laborales (1949).

con el imperativo de lograr, a través de su cine, romper la barrera de comunicación entre los habitantes olvidados o marginados y las autoridades. Sin embargo, creía haber fracasado completamente en el segundo aspecto, porque “las películas han sido consideradas negativas, mostrando realidades argentinas que no ‘representan’ las realidades de nuestro país. En su momento algunas han sido censuradas, y otras han sido sacadas de circulación” (Prelorán, 1987a: 28). Tal vez el estreno de *Cochengo Miranda* en el pueblo El Boitano haya constituido una excepción. Al cumplirse 25 años de aquella proyección, Raúl Miranda, el hijo mayor de Cochengo, afirmó en una entrevista que la película significó un antes y un después para la zona, ya que se lograron ciertas mejoras en la situación de los pobladores (Evangelista, 2000). En tanto, el escritor e investigador Aníbal Ford, que participó del estreno, dio cuenta del modo en que fue vivido por los pobladores y sus implicancias en el marco de un proyecto político más amplio:

Pensábamos que era importante el apoyo dado por el gobierno de La Pampa a este proyecto de rescate de la propia cultura de la provincia. Que era importante que *Cochengo Miranda* se diera ahí, en El Boitano, como algo que no era de Prelorán sino de todos los hombres y mujeres del oeste. Que era importante esa fiesta en una zona sin fiestas. Y que todo esto era un aporte para ese proyecto político cultural que con tantos inconvenientes se viene articulando desde abajo en la Argentina. (Ford en Moore, 2015: 99).

En el mismo sentido, el antropólogo Guillermo Gutiérrez (1987) ha calificado al cine de Prelorán como “fundamentalmente político” y con un fuerte sesgo popular: “El mostrar la realidad de la cultura de la gente, en el que uno puede ver personas afirmando y viviendo su identidad, es siempre un acto revolucionario. Que los podamos oír y que los protagonistas mismos puedan ser vistos y escuchados, son estamentos políticos de enorme trascendencia” (Gutiérrez, 1987: 43). Si bien no acordamos con esta visión mimética del cine, es interesante la postura de Gutiérrez porque marca el compromiso de la obra de Prelorán con los sectores subalternos, las culturas populares y con lo que el antropólogo llama “una argentina mestiza” (Gutiérrez, 1987: 44).

No obstante, a partir del análisis del archivo personal de Prelorán, el investigador Christopher Moore ilumina sus múltiples facetas y contradicciones:

Si las diversas biografías de Prelorán tienden a unir las ideas y metodologías del cineasta en un perfil unívoco, uniforme, su archivo sugiere que podía ser simultáneamente tanto un nativo como un extranjero, un cineasta y un investigador, un conservador y un revolucionario, un desconocido y alguien vastamente conocido. (Moore, 2015: 78).

### Políticas culturales y construcciones identitarias: a modo de síntesis

Además de la influencia de las ideas de la época, en los filmes analizados también se advierte la presencia de otras cuestiones que están siendo debatidas en aquel momento en el contexto cultural pampeano. Básicamente, la temática de la “identidad provincial” y algunos de los sentidos que se le otorgan desde distintos grupos y sectores de la esfera artístico-intelectual.

Esta construcción identitaria no puede comprenderse sin analizar el devenir histórico de La Pampa de territorio nacional a provincia. Tempranamente, la dependencia político-administrativa con respecto al Estado nacional fue vivida como un obstáculo para el desarrollo de la región, y así desde comienzos del siglo XX la “causa provincialista” contribuyó a articular las identidades locales. Demostrar que se contaba con los recursos económicos, políticos, educativos y culturales para transformarse en provincia sería, a lo largo de más de cuarenta años, un argumento central en la producción intelectual de La Pampa, tanto en el ámbito local como en los intercambios con Buenos Aires y otras regiones (Moroni, 2012; Laguarda, 2014).

Con una mirada construccionista y dinámica sobre los procesos de identificación cultural, y dejando de lado cualquier postura esencialista u objetivista,<sup>28</sup> en este trabajo se considera, junto a Gerd Bauman, que la cultura se produce mediante una construcción discursiva doble, como algo que “se tiene” y “se crea” a la vez; que se reifica en forma conservadora pero que también da lugar a un proceso creativo: “toda cultura que se posea es cultura en creación, todas las diferencias culturales son actos de diferenciación y todas las identidades culturales son actos de identificación cultural” (Bauman, 2001: 120). Esta mirada estratégico-discursiva de la cultura nos permite indagar en los procesos de construcción de sentidos en torno a la *pampeanidad* en el contexto posterior a la provincialización.

Si bien se trata de una problemática que no ha sido demasiado estudiada, a partir de los dos documentales analizados es posible advertir la emergencia de nuevas representaciones fílmicas sobre la llamada “Pampa profunda” que en los años 70 dirigen la mirada a sectores marginales de la población, así como a oficios y formas de vida destinados a ser relegados cada vez más a la periferia del mundo moderno. Aun cuando en *Cochengo Miranda* todavía se advierte la fuerte influencia de los trabajos realizados por Prelorán para el FNA (fundamentalmente en la voluntad de registrar “expresiones folklóricas” del país con una mirada eminentemente antropológica) por momentos logra

28. Para un abordaje más detallado, véase Laguarda, P. y Salomón Tarquini, C. (2008) *¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura, identidad e identidad cultural?* Ponencia presentada en el III Encuentro de Investigadores. Fuentes y Problemas de la Investigación Histórica Regional. Santa Rosa, 27-28 de noviembre de 2008, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam.

despegarse de ese enfoque didáctico y profundizar en aspectos relativos a la situación de marginación que viven los pobladores del Oeste pampeano. Esta postura de observador al margen se transforma en el transcurso del filme en una visión política comprometida, en sintonía con las ideas de la época sobre la necesidad de intervención social de artistas e intelectuales, y produce una imagen de lo pampeano que no es la de La Pampa *gringa* y agrícola del Este –utilizada en filmes de décadas anteriores para promocionar la región-, sino construida a partir de representaciones de lo marginal y lo olvidado. En *Los hijos de Zerda* ese tono será dominante y la estética fílmica dejará de lado el impresionismo de los cielos pampeanos y las panorámicas del paisaje para enfatizar los primeros planos de rostros sufridos y manos destrozadas.

La cuestión identitaria fue retomada en La Pampa post-provincialización en la producción cultural emanada no sólo desde el campo audiovisual, sino también desde la literatura, la música, las artes plásticas y el ensayo académico. Las políticas culturales acompañaron ese proceso, al menos las desarrolladas en la primera mitad de la década de 1970, cuando se produce la filmación de *Cochengo Miranda* y *Los hijos de Zerda*. Tanto las desarrolladas desde organismos de la órbita nacional –como el Fondo Nacional de las Artes- como las implementadas en La Pampa por el gobierno provincial y otras entidades que intervinieron en la gestión cultural, como la Universidad.

El interés por los sectores marginales es una constante en las narrativas producidas en ese momento histórico y, al igual que Prelorán, los escritores, músicos, artistas plásticos e investigadores universitarios pampeanos también dirigieron su mirada hacia el ámbito rural.

Siguiendo la concepción de populismo propuesta por Laclau (2011), para el periodo que aquí analizamos la invocación de las políticas culturales pampeanas de una cultura “desde el pueblo y con el pueblo”, más que apelar a un sujeto histórico previo, lo que en realidad estaba proveyendo era un punto de identificación para su emergencia a través de determinados símbolos, valores e imágenes (la adversidad del oeste pampeano, el sacrificio del puestero rural, las raíces indígenas, etc.), que, años más tarde y ya con el retorno a la democracia, cristalizarían en una suerte de significante vacío de la *pampeanidad*.<sup>29</sup>

Fue en la “Pampa profunda” de los puesteros, los hacheros y los olvidados habitantes del Oeste donde gran parte de los artistas e intelectuales de la época halló las claves para resignificar la *pampeanidad*, en contraste con las visiones previas, más asociadas a la *Pampa* de gauchos e inmigrantes. Esta nueva cons-

---

29. Salomón Tarquini, C. y Laguarda, P. (2012). Las políticas culturales pampeanas y el alumbramiento de una identidad regional. En Laguarda, P. y Fiorucci, F. (eds.) *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)* (pp. 105-130), Rosario y Santa Rosa: Prohistoria y EdUNLPam.

trucción seguiría distintos caminos de legitimación y reificación en los años venideros, en especial durante el proceso de retorno a la democracia a partir de 1983. La proyección de *Cochengo Miranda* y el estreno de *Los hijos de Zerda* en la post-dictadura, también aportarían significados e imágenes a esa construcción.

### Referencias bibliográficas

- Ardevol, I. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Barcelona: Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: [http://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ardevol\\_l\\_tesis.pdf](http://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ardevol_l_tesis.pdf)
- Bauman, G. (2001). *El enigma multicultural*. Barcelona: Paidós.
- Burton, J. (1990). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. Disponible en: <http://digital.library.pitt.edu/cgi-bin/t/text/text-idx?idno=31735057892766;view=toc;c=pittpress>
- Comerci, M. E. (2005). *La estructuración del espacio en Chos Malal. De los territorios reales pensados a los territorios posibles*. Santa Rosa: Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de La Pampa.
- Gutiérrez, G. (1987). Cine político y popular de una Argentina mestiza. En J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 43-58), Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.
- Evangelista, R. (2000). Función de cine en “El Boitano”. *Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 19 de noviembre de 2000, pp. 6-7.
- Guarini, C. (2006). Reflexiones para una historia del documental en Argentina. En *DOC On-line*, 01, 92-98. Disponible en: [www.doc.ubi.pt/01/artigo\\_carmen\\_guarini\\_argentina.pdf](http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_carmen_guarini_argentina.pdf)
- Laclau, E. (2011). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laguarda, P. (2014). *La “cultura urbana” como argumento en la disputa por la capitalización de Santa Rosa (La Pampa, 1894-1904)*. Ponencia presentada en VI Jornadas de Historia de la Patagonia. Cipolletti, 12 al 14 de noviembre de 2014, Facultad de Educación, Universidad Nacional del Comahue.
- Laguarda, P. y Salomón Tarquini, C. (2008). *¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura, identidad e identidad cultural?*. Ponencia presentada

- en el III Encuentro de Investigadores. Fuentes y Problemas de la Investigación Histórica Regional. Santa Rosa, 27 y 28 de noviembre de 2008, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam.
- Maristany, J.; Domínguez, C. & García, Y. (1997). Avatares de un paradigma invisible: del nacionalismo cultural al relato de la identidad “regional”. *Actas de las Décimas Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas UNLPam*, pp. 517-526.
- Moore, C. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. [Exploraciones en el archivo de un cineasta y sus contradicciones]. En *Cine Documental*, 11: 75-107. Buenos Aires.
- Moroni, M. (2012). Escenografía para el progreso. Representación y discurso hegemónico sobre los territorios nacionales en las publicaciones especializadas de las primeras décadas del siglo XX. In P. Laguarda & F. Fiorucci (eds.) *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)* (pp. 39-54). Rosario y Santa Rosa: Prohistoria y EdUNLPam.
- Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos – Universidad del Cine.
- Prelorán, J. (1987a). Dar voz a los que no la tienen. In J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 21-29). Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.
- Prelorán, J. (1987b). Conceptos éticos y estéticos del cine etnográfico. In J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 73-117). Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.
- Rossi, J. J. (1987). Introducción. In J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 9-14). Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.
- Salomón Tarquini, C. (2010). *Largas noches en La Pampa. Itinerarios y resistencias de la población indígena (1878-1976)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Salomón Tarquini, C. & Laguarda, P. (2012). Las políticas culturales pampeanas y el alumbramiento de una identidad regional. In P. Laguarda & F. Fiorucci (eds.), *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)* (pp. 105-130). Rosario y Santa Rosa: Prohistoria y EdUNLPam.
- Sarlo, B. (2007). *La batalla de las ideas [1943-1973]*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Sonderéguer, M. (2008). Presentación. *Revista Crisis (1973-1976): antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*: 9-26. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Taquini, G. (1987). Los documentales de Jorge Prelorán: un cine antropomórfico. In J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 31-41). Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.

### **Filmografía**

*Cochengo Miranda* (1975), de Jorge Prelorán.

*Los hijos de Zerda* (1978), de Jorge Prelorán.