

Iruya entre dos miradas: desde el documental etnográfico de Jorge Prelorán a la mirada subjetiva de Ulises de la Orden

Elina Suárez

Estudiante de Licenciatura en Historia

Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL

elinasuark@gmail.com

Resumen

En el presente artículo se pretende comparar y distinguir, por medio análisis audiovisual como dos obras documentales diferentes y épocas de producción también distintas, plantearon sus miradas y visiones acerca de la localidad de Iruya.

Por ello mediante la representación de dos realizadores por un lado, Jorge Prelorán con su film etnográfico *Iruya* del año 1968 y por otro lado, Ulises de la Orden en la subjetividad del documental: *Río arriba. Una historia de terrazas, ingenios y volcanes*, se entiende a Iruya como un paisaje transcultural como estrategia de resistencia más allá del audiovisual, que incorpora lo local y lo global, que busca solidaridades transnacionales a través de su hibridismo, fruto de la ruptura de las fronteras culturales y la exaltan una vez más como tierra de contrastes.

Palabras clave:

representaciones audiovisuales, subjetividad, hibridación cultural, Iruya.

Abstract

In this article is intended to compare and to distinguish, by average audiovisual as two different documentary works and also different production times, raised his eyes and visions of the town of settlement analysis. Why through the representation of two filmmakers on the one hand, Jorge Prelorán with his ethnographic film *Iruya* year 1968 and on the other hand, Ulises de la Orden on the subjectivity of the documentary: *Rto arriba. Una historia de terrazas, ingenios y volcanes*, understands by settlement as a transcultural as strategy of resistance beyond the audiovisual, incorporating the local and global, which seeks solidarity of its hybridism, transnational landscape result the breakdown in cultural boundaries and it exalt once again as a land of contrasts.

Key words:

audiovisual representations, subjectivity, cultural hybridation, Iruya.

Introducción

La representatividad de Iruya para cada uno de los realizadores, de contextos diferentes como Jorge Prelorán y Ulises de la Orden marca el eje de este trabajo, tratando de analizar las tensiones, continuidades que se encuentran al espacio cultural único en su diversidad cultural y pertenencia témporo-espacial.

En este sentido, tomar los documentales como herramientas que representan un paisaje transcultural¹ como estrategia de resistencia más allá del audiovisual, es la forma en que se entiende a la diversi-

dad de la región de Iruya, como una zona híbrida, un continuo fluir de caracteres culturales, los que conforman las tradiciones dominantes del pueblo kolla del norte argentino y las variantes resultantes del impacto que significa la llegada de valores, ideologías, cosmogonías el accionar del extranjero, la modernización o el progreso económico social de la sociedad global en general.

En este escrito se realizará una contextualización de las diferentes producciones cinematográficas para que se clarifique por qué ambos realizadores

1. Se entiende por paisaje: "El paisaje no es apenas el involucramiento pasivo de la todo poderosa narrativa, sino la dimensión mutante de y perdurable de toda mudanza de todo intercambio". Denilson López, *Del entre-Lugar a lo transcultural, Teorías y practicas Audiovisuales*, Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, pág. 29.

ponen el foco sobre esa tierra de contrastes que es Iruya.

Las contingencias del tiempo en el que se inscriben los documentales muestran como el material de Jorge Prelorán, se centra en mostrar a ese otro, diferente y hasta olvidado, dando testimonio de su entorno cultural. Pero lo distintivo de este documentalista es que no busca de envolverse en la fuerte corriente de realizaciones y directores que gestan nuevas visiones más comprometidas con el tiempo que les toca transitar. La diferencia trascendental entre Prelorán y sus contemporáneos reside en la mirada, en la manera en la que se representa a otro y la forma de expresar un pensamiento desde lo técnico, estético y narrativo. En las representaciones en la época, fines de la década del sesenta, los documentales portan un discurso, se tornan panfletarios, militantes, o como en el caso de Prelorán, se los pueden de considerar antropológicos o etnográficos.

Pero también, en este último tipo de expresiones visuales, el uso de cámara es subjetivo, va cementando continuamente las ideas para representar a individuos particulares, que son a la vez sus puntos focales, y ver como por ejemplo las instituciones de la familia, la religión y el sistema económico, se incorporan en ese individuo, Prelorán bien nos advierte: “Si tu filmas tratando de captar exactamente lo que sucede, estás más interesado en la forma que en el contenido” (Prelorán,

1976:27). En consonancia con lo expresado en el caso específico del documentalista etnográfico o antropológico, la cámara se convierte en una parte del propio cuerpo del filmador, que es a su vez director, que hace uso de ella para poder mostrar la realidad de los sujetos que observa pero para lograrlo es necesaria la interacción, herramienta primordial que hace que se construya la subjetividad, ya que inevitablemente, se da en el proceso de realización entre cada uno de los que participan (el filmado y el filmador) y éste es un proceso en constante cambio.

En el caso de *Iruya*, de Jorge Prelorán, la subjetividad media la visión de quien realiza el documental, siendo imposible de saltar, ya que constituye la forma tras la cual se busca representar la realidad, y condiciona su estilo, haciéndolo diferente a cualquier otro, aunque se lo trate de atar a las exigencias del accionar de una determinada disciplina.

Ahora bien, con el transcurrir de los años, en la historia del cine documental en Argentina, se da una progresiva inclusión de la subjetividad del cineasta, al menos en la manera en la que instaura su discurso frente a la pantalla, siendo el propio director el que pone su cuerpo frente a cámara, estando presente, es también quien se hace portavoz y demuestra su compromiso inicialmente personal para con la problemática que documenta. Este es el caso del film *Río arriba* de Ulises de la Orden, toma una

posición en el relato de la propia historia familiar y la realidad que lo circunda.

La mirada de Ulises de la Orden, es una más de la multiplicidad de producciones llevadas a cabo en los últimos años en el cine documental argentino contemporáneo, como cita Pablo Piedras en su trabajo “el documental contemporáneo parece asentar su verdad en la experiencia misma del cineasta como autor (...) que se muestra a sí mismo en la imagen, antes que en el mundo histórico, en los otros, o en el modo de representarlos (Piedras, 2006:8). Este tipo de ejecución cinematográfica no es más que otra manera de representar siempre con la subjetividad como marca distintiva, plasmar aquello que se quiere denunciar o hacer visible.

Es por ello que entiendo que “el cine inventa espacios trasnacionales de solidaridad, espacios que ansían como una especie de adhesión silenciosa. El cine tiene la potencia de acentuar la singularidad de una comunidad de diferentes” (Denilson Lopez, 2003:25).

En referencia a lo expuesto, se intenta desde ese espacio de solidaridad o comunicación que constituye el cine, exponer como ambos documentales mostraron desde su particular enfoque, la realidad de la región de Iruya, como la vieron en su tiempo y lograron trasladar desde su lugar frente o detrás de la cámara, con su mirada, la peculiaridad cultural de este lugar de Argentina que es Iruya.

A continuación se desarrollan las particularidades de los dos documentalistas y sus realizaciones.

“Yo quisiera una Historia de las Miradas.”

Roland Barthes

Mirada etnográfica: Iruya documentado por Jorge Prelorán

La propuesta del cine etnográfico supone la combinación de dos técnicas: la producción cinematográfica y la descripción etnográfica. La etnografía es una técnica antropológica de construcción de referencias para la descripción de la forma de vida de un grupo humano. Esta técnica presupone que el investigador realiza una observación participante intensiva –trabajo de campo etnográfico– de forma que pueda llegar a una comprensión de la cultura estudiada realizando una descripción que destaque las interrelaciones y distintos aspectos de la vida social y cultural del grupo estudiado.

En la historia del cine documental Argentino, se suele catalogar como uno de sus máximos representantes del cine documental antropológico o etnográfico al argentino Jorge Prelorán, quien empieza a dar lugar a la colectividad filmada, darles el lugar para ejercer el rol de expositor de sus propias representaciones culturales.

En las filmaciones sobre Iruya de Prelorán, la imagen capturada es “la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y

concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales, donde son las filmaciones, las que “proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad” (Bhaba, 2008:18).

Simplificando la definición anterior, podría decirse que el estudio etnográfico, mediante el uso del registro en imágenes, tiene como objetivos mostrar diferentes patrones culturales, formaciones sociales diversas, otras lenguas y otras visiones del mundo.

Es en este marco referente, en el que se lo incluye al realizador Jorge Prelorán, como parte de una corriente observacional, que aboga por captar la realidad y estimular a la deliberación, pero sin intervenir en ella.² En palabras de este director, que si bien asume un toque intimista en sus realizaciones, en las producciones “nada debe ser dramatizado o ficcionalizado, actuado o reconstruido y el director debe desaparecer” (Prelorán, 1976:28).

El razonamiento al que obliga la postura adoptada por Prelorán implica por un lado un deseo por parte del

director para no modificar la situación filmada y captar con espontaneidad lo que sucede sin intervenir directamente. Por otro lado, no se puede de hablar de una representación sin una mediación subjetiva del realizador, el acto primero de la elaboración, edición y montaje, pasan por el tamiz subjetivo de la mano de quien no interviene frente a la cámara, pero si detrás de ella. Es así que “todos los registros y la filmación son selectivos, que ninguno de estos es objetivo, debe ser enfrentado sumariamente” (Guigou, 2001:126).

El simple acto en el que el director decide a quién grabar con la cámara de cine, el modo en que se prepara el dispositivo y se llega a recolectar grandes cantidades de material, sin la intervención en escena del cineasta o etnógrafo, demuestran que el momento del montaje o edición es el punto ínfimo donde la subjetividad se cuela.

En este sentido, no se puede descartar en la obra antropológica de Prelorán, lo objetivo de la realidad de las imágenes tomadas, pero tampoco se descarta la veta artística, poética o hasta estética de sus documentales. Ya que combina lo objetivo-descriptivo de la etnografía, conjuntamente a las limitaciones

2. En el marco de las modalidades del documental descriptos por Bill Nichols, podemos calificarlo al material de Iruya, dentro de la modalidad observacional, expositiva. El elemento común que caracteriza este modelo es la ilustración del texto por la imagen, de forma que el montaje de las secuencias responde al hilo argumental.

técnicas y personales que supone la cinematografía³.

Prelorán mismo define que: “El aspecto ideológico de mis películas se lo puede hallar, creo yo, en la elección de los temas, del lado del que recibe los azotes. Sin embargo, intento hacer un cine sutil, de unas cuantas verdades, para que el espectador se sienta movilizado a realizar aportes. Uno de los elementos que más me importa es la emoción. Utilizar la emoción más que la fría y calculada mirada intelectual” (Prelorán, 1976:126).

El documental *Iruya*, del año 1968, del director Jorge Prelorán, es el marco de estas aclaraciones breves en torno al documental etnográfico o antropológico y las particularidades del mismo. En el film *Iruya*, las imágenes son la extensión de la mirada del realizador, descripción de aquello que llama su atención y le ayudan a mostrar las peculiaridades, geográficas, sociales o culturales de Iruya, pero sin la privación de la huella personal por parte del director. Es así que en su película documental Prelorán al realizar un guión y escoger un relator para enunciarlo,

que corta la monotonía de las imágenes y constituye la expresión de las ideas de Prelorán sobre el lugar que retrata. A la vez que enmarcan la región de Iruya, sus costumbres del carnaval y las actitudes de sus pobladores, que imprimen una cualidad poética en el documental:

“Iruya... bonito y arriba de los cerros como si estuviera mirando a todos los que pasábamos y la capillita de la patrona de Iruya, nuestra Señora del Rosario”⁴.

Por otra parte, en lo que respecta a las nociones que permiten analizar la obra de éste realizador, se lo puede incluir en diferentes clasificaciones, tantas como escritos sobre cine.

Pero en el caso particular de “la Iruya” de Prelorán, la estructura narrativa de la película, depende de manera conjunta del desarrollo conceptual y del acontecimiento registrado.

En este caso en su trabajo sobre Iruya Prelorán es un director, distanciado, una mosca en la pared⁵, al menos a su aparecer en escena.

3. El modo de representación es producto del estilo de filmación, el modelo de colaboración y la técnica de montaje. El estilo de filmación hace referencia al movimiento de la cámara, la duración de las secuencias, los tipos de planos, ángulo y enfoque, la inserción de música de autor, el recurso del doblaje, elaboración de un guión, titulación y créditos.

4. Citas del documental *Iruya*, 1968.

5. Se adoptan las divisiones de Peter Crawford, quien analiza tres modos de representación, en función de la actitud del realizador: a) Modo perspicuo –o “mosca en la pared”– en el que el cineasta se mantiene distanciado de los hechos que registra su cámara y procura pasar desapercibido para los actores. b) Modo experiencial –o “mosca en la sopa” –donde el cineasta y su cámara “viven” los

El apartarse de la escena, posibilita manifestar en la claridad de las imágenes, su centro en acontecimientos cotidianos, tratando de dar cuenta de los eventos, y dejando la interpretación como tarea para el espectador. Sin embargo, la limitación del cineasta de esta realización está en la subjetividad, que no se puede dirimir, porque está presente con sutileza en lo discursivo, en las impresiones del director frente a los sucesos que describe.

En todo caso Prelorán mediante el cine etnográfico o antropológico, hace que se entienda a Iruya como un *encuentro cultural*, en su totalidad. Fruto de la relación intercultural y basada en el entrecruzamiento de miradas: la del realizador con la del entorno filmado, durante la realización, y luego más tarde en la proyección, con las miradas de los espectadores.

El cine de este género como tal es además una fuente de tensiones, entre quien toma las imágenes y el determinismo del suceso social, que se le impone al momento de filmar. Y por otro lado las tensiones que se gestan por las diversas interpretaciones de los que miran y reflexionan con la película.

En definitiva, Prelorán se encuentra delimitada su representación de Iruya por los matices de un paisaje único, por la estructura del hecho y los mandatos de la ciencia, con el afán de exponer una

realidad, pero a la vez las agudezas discursivas que depuran el film imprimen la subjetividad del cineasta.

Lo que se busca tras la intervención de la cámara por parte del director en éste lugar que tiene la posibilidad de mostrar una realidad, como pueblo del altiplano pero que a la vez pasa a constituirse como significante histórico de una comunidad, que se encontró marcada por una ruptura temporal a la vez que espacial, primero con el imperio incaico y luego con la modernización la sociedad, hacen de Iruya, un lugar necesario de ser mirado.

Prelorán lo recreó desde su propia subjetividad para ayudarnos a redescubrir mediante la delineación cierta de los sucesos en la población de Iruya una perspectiva nueva a tomar al momento de analizar la sociedad, los sujetos implicados y su accionar.

A continuación, se traza en paralelo lo que ocurre con el avance de la subjetividad en las producciones audiovisuales, aplicado redescubrir a Iruya desde otra óptica, como lo realizó Ulises de la Orden en su film *Río arriba*.

Mirada de autor: Iruya representado por Ulises de la Orden

En el cine contemporáneo argentino, diferentes autores marcan la progresiva inclusión de la subjetividad en las pro-

acontecimientos en los que participan junto a los demás sujetos-. c) Modo evocativo –o “mosca en el yo”– cuando el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y con sus sujetos representados.

ducciones documentales, el realizador adquiere un compromiso para con su obra, y no sólo pretende mostrar un determinado suceso, también expresa directamente lo que quiere decir. Como bien manifestó Jorge Prelorán: “El mundo es pues siempre una realidad subjetiva para el hombre, sentimos a través de nuestro ego cómo el mundo nos afecta personalmente” (Prelorán, 1978:24).

En el caso particular del trabajo cinematográfico de Ulises de la Orden, *Río arriba. Una historia de terrazas, ingenios y volcanes*, él deja ver con su viaje personal a manera de una *road movie*, su realidad subjetiva, el autor queda dentro del relato, es actor, narrador y observador de la historia.

El documentalista se propuso de representar cuestiones sobre lo complejo de la cultura humana, con un punto de vista particular, mediante el análisis reflexivo, que se expresaban a través de una mirada, apoyada en los aspectos narrativos y estéticos. Este tipo de cine no intenta ser imparcial en su descripción del entorno; hay por convicción una marcada subjetividad discursiva.

Es evidente cómo se busca describir en el relato a Iruya transcrito a continuación:

La primera vez que viajé a Iruya fue en 1984, yo tenía 14 años e íbamos a participar de la fiesta de la Virgen del Rosario,

caminando durante tres días por el lecho del río desde las Yungas; encontrábamos las vertientes mismas del Río de la Plata (...) (...) Aquella fue mi primera experiencia con aquella cultura, los kollas, sus bailes y sus máscaras despertaron mi curiosidad⁶.

El uso de la primera persona en el documental se hace evidente, en todo momento se busca la complicidad del espectador, una suerte de identificación momentánea, para mostrar el compromiso del realizador con su obra y a la vez sellar un pacto comunicativo con el público.

Además De la Orden, desde el relato familiar, busca entender su eventual personal, arribar a un argumento de la problemática sociocultural o hasta ambiental de la comunidad de Iruya, es así que en la narración del documental se incluye: “De alguna manera el paso de mi familia por me compromete con Iruya, me conmueve pensar en este pueblo y sus cultivos, obras enormes de la preservación de la tierra para perdurar armónica con la naturaleza, milenaria”.

En todo caso, se puede decir que *Río arriba* combina elementos de los documentales televisivos, hasta elementos de la ficción para construir una mirada particular de la región de Iruya. El documental aquí es en toda su extensión un híbrido, en cuanto a estilos. El logro de esta mixtura de recursos cinematográficos se conjuga

6. Cita de documental *Río arriba*, de Ulises de la Orden.

con una fuerte estructura narrativa para llegar a cerrar la tesis del creador.

En este marco, la de Ulises de la Orden es una mirada condicionada por lo narrativo y por las exigencias mismas de lo cinematográfico al momento de construir en imágenes la totalidad del discurso, es necesario entender que el objetivo primigenio del autor es mostrar mediante todas las herramientas posibles su argumento, lo cual muchas veces juega en contra, tras esto se puede decir que antes que subjetivo *Río arriba* es una mirada de autor, es un documental de creación⁷, el cual “trabaja con la realidad, la transforma –gracias a la mirada original de su autor– y da prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado y por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su autor” Guzmán (2010).

En el marco de esta definición ninguna imagen o situación puede ser filmada sin descomponerse y, por consiguiente, la subjetividad se aprovecha siempre. Existe entonces una representación documental subjetiva en la puesta en escena que realizador ambiciona con presentar, que lo hace recortar y construir. El proceso

de producción cinematográfica está al servicio del cineasta para decir desde el yo que monta a partir de lo que en la realidad se le brinda.

Las serie de huellas que se observan en el film *Río arriba*, consienten la búsqueda de la creación del director, introducirse en una construcción estética, y saber cómo interpretar su historia, tras el montaje fragmentado, la diversidad de planos, los escenarios naturales y los puntos de vista en la narración.

Implica entender cómo opera la intervención performativa del director, evidente en la manera en la que Ulises de la Orden ensaya la autorreflexión, sobre su vida personal. En este sentido es que el director presenta Iruya como una comunidad cuya armonía original está amenazada, identifica el agente externo responsable de una perturbación y se sugiere que la mera eliminación de ese elemento conflictivo restituirá el orden original.

A continuación se incluye el relato del documental:

De alguna manera me siento como un intruso, que no tengo derecho de venir a joder, pero más allá del miedo y la vergüenza, imperante de seguir de saber más de saber todo lo que se destruyó y lo que ha quedado

7. Patricio Guzmán, en su artículo “La explosión del documental”, lo define de esa manera, y es la definición que se ha adoptado para este trabajo. Esta denominación de documental de creación o de autor, como muchas categorías para el análisis de los filmes documentales, no están exceptuadas de polémicas y posibles revisiones.

resistiendo que paso con esa cultura con ese pueblo tras quinientos años de sometimiento luego de la conquista, las minas, los ingenios, y la interminable lista de imposiciones en la educación la medicina y la religión con la que occidente avanza despreciando todo otro, aquellos conocimientos antiguos que de la descendencia incaica, organizada por cientos de solares, las plantas y el ser humano entendiéndolo todo como parte integrante de la naturaleza, quedando de aquello la cosmovisión de aquel pensamiento antiguo.

Otro elemento para la reflexión cinematográfica sobre Iruya es que el relato se desplaza desde de la historia personal, como descendiente de un administrador de un ingenio, de mostrar la importancia de éste para su familia, hasta el distanciamiento de lo íntimo para tomar una firme postura moral y ecológica, el impacto en el ambiente, en las economías de las comunidades de lo que considera como un sometimiento a las reglas del hombre blanco o del impacto de otras actividades contrarias a la cultura de las comunidades kollas.

Asimismo, el director, lejos de romper con la tradición en el sentido de compromiso con la realidad, constituye precisamente una extensión lógica de los fines de esa práctica no menos interesado por la representación de la realidad que sus predecesores, pero mucho más consciente de las subjetividades y falsificaciones que ello inevitablemente implica.

En el documental *Río arriba*, se vio un cine documental que se reinventa y que se exhibe como algo montado, que mezcla intervención y observación, que establece un diálogo con el sujeto a un lado y a otro de la cámara, y que desvía hacia lo ensayístico.

En otros términos, como ya se dijo, las cámaras de cine solicitan de unos mecanismos reflexivos que en ningún caso son objetivos y transparentes, que equivalen siempre a opciones de representación, no obstante a ello, Ulises de la Orden afirmó una vez más a Iruya como un espacio digno de ser representado, mostrando el entorno ambiental, social y cultural que supo apreciar años antes Jorge Prelorán.

Con el foco en Iruya: tierra de contrastes

En este apartado se busca brevemente encontrar en ambos discursos cinematográficos, los puntos de conexión como así también de separación.

Las múltiples miradas situadas en esta región del noroeste argentino, desde Preloran en el año 1968 hasta De la Orden en 2004, se apreciaron los contrastes e hicieron sus interpretaciones del mismo espacio cultural. En este sentido, corresponde pensar al cine documental sobre el precepto de realidad frente a la cámara o de la relación entre el film y la realidad. También un trabajo con este corpus de análisis fílmico: “Significa elegir un eje de reflexión, un eje que supone que el

cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo. Una película desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible. (...) La visibilidad no es sólo el campo que barre la mirada (hasta donde yo veo), sino también la red del saber, el tamiz de “imágenes-pantalla” que organizan la mirada” (Breschand, 2004:5).

Es en este marco donde con anterioridad se trazaron las características de las visiones y la obra de cada realizador.

Ambos utilizan el mapa para la localización de Iruya pero de manera diferente, desde la evocación en el relato o por medio de las imágenes ambos la recorren en su totalidad, y ponen el foco en un acontecimiento clave: la Peregrinación de la Virgen del Rosario; encuentran en ella la encarnación misma de lo que Iruya representa para ellos dos.

Iruya es así mezcla de costumbres ancestrales con la religión, una festividad religiosa que promueve a toda la comunidad, pero que a la vez es entendida como una especie de exotismo, lo atrayente de los cachis, sus bailes y sus mascararas.

En lo que a Prelorán respecta, lo atractivo de mostrar comunidades como Iruya tiene como finalidad dicho en sus propias palabras: “Me gustaría con este tipo de cine poder reducir las distancias y el racismo a través de un conocimiento más profundo de otros pueblos. La dificultad está en que muchos documentales etno-

gráficos del pasado enfocaron solamente lo exótico, lo extraño, reforzando así la diferencia entre ‘nosotros’ y ‘ellos’. Tales enfoques han acrecentado la animosidad, el racismo y el etnocentrismo, justificando la opresión, el etnocidio y hasta el culturicidio” (Prelorán, 1987).

Es distinto el relato que hace De la Orden, quien manifiesta la posibilidad de chocarse con las diferencias culturales e ideológicas de una comunidad. Al mismo tiempo que ve en la fiesta de la comunidad de Iruya el encuentro primero en su infancia con esta región y su historia y el fin de su periplo: “Mi viaje termina en la fiesta del Rosario en Iruya; encontré, más allá de la celebración, nuevos valores por la esencia misma del ser humano, su conocimiento y comprensión de la tierra, lo primero eran los cachis y ahora su valor y significado. Iruya vuelve a brotar acá como antes de la Iglesia y de la cruz”.

Una recurrente nostalgia por lo que se está perdiendo abunda en el relato de Ulises de la Orden, y el desprecio que le despierta a su persona el daño que según su relato se hizo en la localidad, dónde la diferencia entre ese Otro esta afianzado en toda la narración del documental.

En el relato de Prelorán también está presente la pena por lo que se está perdiendo, la tradición cultural del país en la cita del texto fílmico: “Qué pena que esto se esté perdiendo seguramente esto se hallaba en otros sectores del altiplano, hace muchos

años atrás pero ya se va, esto sólo se ve en Iruya para la fiesta anual de la virgencita”.

Asimismo, Prelorán muestra el contexto total de la celebración las ferias que se montan en las inmediaciones de la comunidad de Iruya, mostrando las actividades, el trueque de productos, los sujetos y sus actividades.

Por otro lado, en el documental de autor *Río arriba*, el director realiza una reflexión acerca de lo que observa en las inmediaciones del mismo sitio: “¿Qué habrá quedado de aquella cultura y aquella terraza de cultivo? (...) ¿Cómo habrá sido esta misma feria que algunos años atrás, sin todas esas mercaderías para vender, haciendo trueque con sus artesanías y frutos de la tierra sin luz, sin iglesia, sin dinero? Creo que me hubiese gustado verlo. Aunque esta noche casi puedo sentir la sombra de aquel secreto”.

Para finalizar con esta serie de distinciones en lo que respecta al contenido y la manera de expresar su propia subjetividad en cuanto a Iruya, debemos marcar la diferencia debido a las contingencias propias del contexto de realización, como se dijo en las páginas anteriores, también estimable por contrastes propios del estilo de las realizaciones documentales.

Considero que corresponde reflexionar sobre ambos documentales y sus miradas sobre Iruya con relación a cómo las mismas hacen que el lugar se constituya en un ideal. En cada una de las realizaciones

hay una Iruya que permanece como detenida en el tiempo, ésa que describe con su cámara Jorge Prelorán, la del carnaval, el misticismo religioso, lo que De la Orden conoció en su infancia, *su Iruya*, que recrea en la narración y que es arrasada por el paso del tiempo, los hombres y sus progresos.

Con referencia a lo enumerado, la comunicación entre las obras es aquí vista como un proceso de interacción social, con funciones emotivas, estéticas, contextuales, retóricas y referenciales. Es así que coexiste en el conjunto de todas esas funciones lo que hace interpretar aquello que se observa, escucha, siente de una manera o de otra.

A este respecto, el cine documental es el objeto que impone su presencia y abre una vía de paso desde la experiencia al significado de la obra. Es en este marco un significativo estético construido, elaborado y con sentido. Pero detrás de toda obra hay un sujeto que crea, que está inmerso en su proceso creativo y que aporta su particular punto de vista. Las obras artísticas significantes sobre Iruya son elaboraciones de los propios directores sobre la base del contexto histórico, problemas e inquietudes micro/macro sociales.

Una fuerte hibridación y unicidad transcultural de Iruya se muestra evidente en ambas representaciones, y aunque muy diferentes en cuanto a la manera de plasmarlas, exaltan el lugar, una vez más, como una tierra de contrastes.

A modo de cierre

En la experiencia de poner en juego las miradas cinematográficas, se buscó una reflexión sobre los distintos parámetros fílmicos para la creación cultural. Y al mismo tiempo se intentó mostrar cómo el cine deja de ser un producto acabado, un mero texto o una representación visual de una cultura.

El producto audiovisual puede ser tratado como proceso cultural, del que interesa tanto el contenido como descripción de una cultura y la relación entre el sujeto, la imagen y el contexto. La representación cinematográfica es el rastro o reflejo de una mirada sobre el mundo, y entonces, las tecnologías de la imagen son una ventana abierta a los procesos intelectuales.

Por otra parte, la filmación como práctica subjetiva, desde una perspectiva más compleja, ayuda a prestar atención a la mirada como experiencia compartida y como técnica de análisis.

En este marco es que las contemplaciones de los realizadores sobre Iruya la representaron como zona de control o de abandono, de meditación y de olvido, de la fuerza o de la dependencia, de exclusividad o el compartir; como elemento que simboliza exilio, inmigración y el cruce de las fronteras.

Finalmente, la experiencia, en tanto reveló a este espacio por medio de los

documentales, proporcionó la indagación sobre lo heterogéneo de las formas narrativas.

En conclusión, fue posible centrarnos en las visualizaciones de *Iruya* y *Río arriba* y el reconocimiento de las formas que asume el documental, estableciendo algunas de las características que se les pueden atribuir, sin dejar de pensar al cine documental como fruto cultural que es, a su vez, en palabras de Homi Bhaba: “Ese arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio ‘entre-medio’ contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El ‘pasado-presente’ se vuelve parte de la necesidad, no la nostalgia, de vivir” (Bhaba, 2002:24).

Los diversos documentales analizados permiten observar como los realizadores se adaptan a la vez que representan las contingencias de su tiempo, lo que se evidencia en el acto mismo de tomar una cámara la necesidad de comunicar o simplemente tener algo que decir, creando una convención entre un autor y un espectador, otorgando este último un sentido a aquello que está viendo. Se reconoce y rememora que lo que percibe como realidad no es lo que el objeto film contiene sino que es la mirada que produce diversos significados⁸.

8. El presente trabajo es una versión acotada y adaptada para esta publicación de la ponencia bajo el mismo nombre presentada en las Jornadas de Sociología de la UNPL.

Bibliografía

- ARDÈVOL PIERA BELLATERRA, Elisenda (1994): “La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video”. Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona.
- (1996): “Representación y cine etnográfico”, *Quaderns de l'ICA*, nº 10. University of Chicago Press, págs. 1-28. URL: <http://www.jstor.org/stable/1343582>
- BHABA, Homi K. (2002): *El lugar de la Cultura*, edición en castellano. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- BRESCHAND, James (2004): *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- GRAHAM-YOOLL, Andrew (2003): “Jorge Prelorán, documentalista: El hombre que cuenta historias”, *Página/12*, Sociedad, lunes 5 de mayo. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-19677-2003-05-05.html>
- GUIGOU, Nicolás, (2001): “El ojo, la mirada: Representación e imagen en las trazas de la Antropología Visual”. Págs. 123-134 en <http://www.educar.org/revistas/diverso>.
- GUZMÁN, Patricio (2010): “La explosión del documental”. En <http://www.patricioguzman.com>
- NICHOLS BILL, (1997) “La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre documental”. España: Paidós Comunicación Cine.

- LÓPEZ, Denilson (2010): “Del entre-lugar a lo transcultural”, *Teorías y prácticas Audiovisuales, Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: Teseo, págs. 19-42.
- PIEDRAS, Pablo (1996): “Reflexiones en torno a la aparición de la primera persona en el documental argentino contemporáneo”. Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), FFyL, UBA, CONICET, págs. 1-24.
- (2010): “Interdiscursividad en el cine documental argentino contemporáneo”, *Teorías y practicas Audiovisuales, Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: Teseo, págs. 209-220.
- ROSSI, Juan José (1978): “El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán”. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- TESHOME, Gabriel (2000): “Entrevista realizada por el profesor etíope (Universidad de California) a Jorge Prelorán”, publicada en 1987 en *Catálogo de VII la Muestra Internacional del Film Etnográfico*, Río de Janeiro. En <http://www.antropologiavisual.cl/entrevistas3/Di%E1logo%20de%20Jorge%20Prelor%E1n%20con%20Teshome%20Gabriel.htm>

Material audiovisual

- DE LA ORDEN, Ulises (2004): “Río arriba: una historia de terrazas, ingenios, zafreros, inmigrantes y volcanes”, 72 min.
- PRELORÁN, Jorge (1969): “Iruya”, 55 min.