

**Jorge Prelorán**

# **EL CINE ETNOBIOGRAFICO**

EDITORIAL CATÁLOGOS

UNIVERSIDAD DEL CINE

Datos de la edición original en papel:

Prelorán, Jorge

El cine etnobiográfico. - 1º ed. - Buenos Aires: Catálogos, 2006. 184 p.;  
24x17 cm.

ISBN 950-895-215-6

1. Cinematografía. 1. Título CDD 778.53

© Universidad del Cine

© Catálogos S.R.L.

Av. Independencia 1860

1225 - Buenos Aires - Argentina

Telefax 5411 4381-5708 / 5878 / 4462

E-mail [catalogos@ciudad.com.ar](mailto:catalogos@ciudad.com.ar)

[www.catalogosedit.com.ar](http://www.catalogosedit.com.ar)

Diseño de colección: María Marta Antin. Realización de tapa: Alejandra  
Cortez Diseño interior: Cutral Ediciones I Aymarará Petrabissi Corrección:  
Raquel Villagra

ISBN-10: 950-895-215-6 - ISBN-13: 978-950-895-215-6

---

Edición electrónica:

Universidad del Cine - 2013

[editorial@ucine.edu.ar](mailto:editorial@ucine.edu.ar)

***A la memoria de mi madre***

## UNA ENTREVISTA A MANERA DE PRESENTACIÓN

Marzo del 2005. Ancho de espaldas, jocundo, a los 72 años el documentalista Jorge Prelorán estaba en su hogar de Ramos Mejía, contento de ir días más tarde a Mar del Plata para recibir un homenaje (casi el primero que le daban en estas tierras), pero más contento aún por la serie de libros que había empezado a producir, y la clínica que iba a tener durante el festival con los estudiantes de cine. De entonces data esta breve charla con el hombre que mejor registró el interior argentino... y que pasó la mitad de su vida fuera del país (una charla que, creo, lo pinta de cuerpo entero).

*-¿Qué hará en esta clínica con los estudiantes argentinos?*

-Haré lo que creo que puedo hacer mejor, ayudar a afinar la estructura de sus películas. Que me muestren lo que han filmado, y analizar qué es lo que cada uno quiso decir, y ver cómo hacerlo más apropiado a sus fines. Si hay algo aburrido, si algo no queda claro, llevarlo a la luz... nada de intelectualismo. No soy un superintelectual que busca películas donde hay que explicar lo que el cineasta quiso hacer. "Se advierte en esta toma el peso de la sombra sobre el alma del conflicto", cuando si se le preguntara al autor, éste diría: "Es que la única luz que teníamos daba para ese lado... por eso salió así".

*-Como dijo Armando Bo cuando quisieron hallarle el simbolismo a una toma simplemente defectuosa de "Días de odio", que él había producido.*

-Yo soy muy práctico. En el Institute de Hautes Études Cinematographiques de París aprendías muchísima teoría, y recién te daban una cámara cuando ya estabas "intelectualizado". En cambio en la UCLA, donde primero estudié y después enseñé, ni bien ingresas entras en un grupo de seis, donde se van rotando las tareas, así en tres meses estuviste en seis papeles distintos, haciendo cámara o sonido, o lo que se necesite... y hasta haces un trabajito propio, la película de tu autoría. Recién en el segundo trabajo que encarás como alumno vas a estudiar y acompañarlo de teoría. Y la entendés, porque primero te ensuciaste las manos con lo otro. "Tírese al agua y nade, después hablamos." Los norteamericanos son pragmatiquísimos.

*-¿Usted cómo se tiró?*

-Mi papá era ingeniero, tenía un trabajo que nunca le gustó, y vivió amargado. No quise terminar como él. Yo empecé Arquitectura, pero más me gustaba jugar con la cámara. Al tercer año de facultad en Argentina (resabios de mi madre nacida en el estado de Nueva York) decidí irme a los Estados Unidos y entré en la Universidad de Berkeley. Mi padre estaba enojadísimo, porque decía que apenas me alejara de la casa abandonaría la carrera. Y, la verdad que tuvo razón. Hice un cuatrimestre en Berkeley y largué, conseguí un trabajo, me compré una Bolex a cuerda y me metí en la UCLA.

-¿Y después?

-Ahí me gradué, y por casualidad, un día que fui a visitar a mi hermana en Nueva York supe de la existencia de un millonario tejano, un tipo medio excéntrico de 83 años, que tenía pasión por los caballos, daba conferencias y quería ilustrar sus charlas con películas. Le hablé por teléfono y me contrató. Le hice tres documentales, sobre el jinete pampeano, el salteño y el correntino. Podría decir que ése fue el inicio de mi vida profesional y tengo mucho que agradecer de esa experiencia. Conocí mi país, porque hasta entonces sólo conocía EE.UU., Alemania, y San Isidro... Y quedé embelesado con lo que descubría. Ya pasaron cincuenta años de todo eso... ahora ya conozco mucho más, y ya llevo más de 60 películas hechas.

-No tiene la cuenta exacta.

-No... porque, por ejemplo, mi serie de siete capítulos sobre la Patagonia, ¿es una sola obra, o son siete películas de una hora cada una? ¿Y debo contar los cortos didácticos? Empecé con esos cortos, por ejemplo uno sobre la evolución de los dinosaurios, para la Universidad Nacional de Tucumán. Tuve la suerte que me contrataran ahí para hacer películas, gracias al decano Eugenio Virla, un visionario. Un día, de casualidad, el folclorólogo Augusto Raúl Cortazar, vio mi trabajo sobre el jinete salteño. Estaba tan excitado, lo recuerdo, no se podía quedar quieto. Enseguida me dijo que él quería ser parte de la documentación que estaba haciendo y arreglamos con la UNT y el FNA para hacer una serie de relevamiento de personas y costumbres del interior argentino. Cortazar fue una figura importante en mi vida, me alentaba, me decía que lo que estábamos haciendo era importante, incluso me acompañó varias veces a filmar. Me acuerdo que íbamos en una estanciera vieja, por caminos perdidos de polvo y piedra. Para mí, un joven de ciudad, era vivir la gran aventura. Cortazar era una gran persona, atento, simpático... alguien que

escuchaba. Sabía escuchar. Pero lo que más lo distinguía era el querer el bien de los otros. Quería que vos tuvieras éxito. Te alentaba, te daba rienda para que ejercitaras tu libertad... para que avanzaras en lo que fuera tu vocación, algo rarísimo no sólo en Argentina sino en el mundo, donde si te ven crecer te quieren cortar las alas... o la cabeza o...

*-O le suben los impuestos... ¿Y después?*

-Yo estaba viviendo en Argentina... y en 1969 me invitaron al Primer Coloquio de Cine Etnográfico en la UCLA, organizado por un ex-profesor mío, Colleen Young. Los participantes mostraban sus trabajos y después les hacían preguntas. Yo había llevado el corto Quilino y una parte todavía en proceso de Araucanos de Ruca Choroy. Estaba medio asustado porque habían invitado a los capitostes del cine documental. Cuando llegó mi presentación... ¡Me tuvieron tres horas! La escena de la muerte de una mujer del lugar, en Araucanos, los había impactado: "¿Cómo lograste que te dejaran filmar en el cementerio? ¿Todo eso se hizo con una sola cámara?", etc., etc. No paraban de hacerme preguntas. Al final Young vino directo hacia mí. "Jorge, tenés que hacer una película para nosotros." Y, así fue como hice "Los guarao", sobre los indios del delta del Orinoco, un lugar que es, de verdad, un paraíso.

*-Todas satisfacciones.*

-Bueno, no siempre, una vez mostré Araucanos... en una reunión de diplomáticos en EE.UU., y uno de ellos, un argentino, dijo que ese documento era ficción, ¡que ese grupo indígena sólo habitaba en Chile! Además, pobre tipo... me preguntó: ¿y quién es el actor que hace de cacique indio?" Como ves, a veces el público no es muy perceptivo. Además, siempre trabajé con recursos mínimos. Mis películas no son técnicamente sofisticadas, los lentes que usaba no eran buenos, el grabador para sonido, más o menos, pero yo creo que si tienen un mérito es que logran crear empatía. ¿Qué es eso? Una especie de unión, una comunicación entre el personaje y el público. Es que estás viendo algo que te afecta, aunque no sabes bien por qué (pero el director sí debería saberlo), algo que te agarra por la emoción y que te lleva a no reparar en el problema técnico. Con las debidas licencias, eso era lo que Vittorio de Sica me hacía sentir con sus películas. ¡Ladrones de bicicletas!., ¡qué película! ¡Y qué sencilla!... parece tan sencilla... O lo que me pasaba con las obras de John Ford, y también con las de Pablo Trapero... donde las experiencias de los personajes se convierten en tu propia experiencia... eso es empatía. »Para lograr esa unión yo creo que ayuda mucho

personalizar la historia. Creo que por eso me gustó mucho el género de las etnobiografías. Cada película se centra en una persona con nombre y apellido. Personajes que luchan con circunstancias difíciles de controlar y que saben distinguir entre la suerte y el destino. El choque de esas fuerzas me fascina. Alguna gente se resignó, otra gente supo hacerse a sí misma... y salir adelante.»

*-Usted también tuvo ciertos choques.*

-Sí, para salir adelante con mi cine, no fue cosa fácil. Me irrita que muchas de las instituciones culturales argentinas con las que traté hayan sido tan estatistas, y tan manejadas por políticos y burócratas. Me cansó tanto eso de ir con el sombrero en la mano, cada vez que iniciaba una película y solicitaba apoyo... para que un burócrata me dijera, como pasó una vez en la época en que el peronismo era mala palabra. "Es posible, Prelorán... pero, en su película Ocurrido en Hualfín una viejita menciona a Eva Perón con agradecimiento. ¿Usted piensa seguir en esa línea?" Es muy triste que alguien -que no conoce ni a la gente ni al lugar- tenga la arrogancia de indicarte qué "debes" presentar en tu película. Por suerte la censura no fue dura conmigo... Ésa fue la única vez que cortaron una de mis películas y como yo la tenía en el original, ni bien se fue el político de turno, la volví a poner. Si era la verdad de esa viejita, ¿cómo no la iba a poner?... Pienso que es la obligación de quien hace este tipo de cine.

»En política no soy un "ista" y eso suele ser muy peligroso en épocas de gobiernos autoritarios, porque no saben cómo encasillarte. Por eso, cuando en el '76 diez ursos armados entraron a esta misma casa y se llevaron a la sobrina de mi esposa, nos fuimos. Lo primero que se me ocurrió fue ver si conseguía entrar a trabajar en la UCLA, y caí parado, un verdadero milagro, justo estaban buscando a alguien que pudiera enseñar. Digo que fue un milagro porque después que me tomaron a mí no hubo más vacantes y ¡por 15 años no tomaron otro!

»Mi trabajo de profesor en EE.UU. fue satisfactorio, creo que soy buen profesor, porque me gusta ver crecer a los alumnos. Sin envidias ni celos, si son exitosos con sus trabajos siento que parte de ese éxito me pertenece. Y allá (en EE.UU.) tuve otras satisfacciones como la candidatura para el Oscar, en el '79, por el corto documental (Luther Metke, sobre un hachero de 94 años), o levantar el teléfono y escuchar "Hello, I'm Henry Fonda". ¡Era Henry Fonda, que estaba devolviéndome una llamada! Y, lo conocí justo el día que cumplía 73 años. Lo había llamado para pedirle que me ayudara con el prólogo de Los hijos de

Zerda, ¡y aceptó a venir a hacerlo a mi universidad, gratis! Fue una linda experiencia, un hombre encantador y un actorazo. Escuchas cómo quedó ese prólogo y se te ponen los pelos de punta. De pronto recordás lo que él dice al final *Viñas de ira...* ¿Te acordás? Y Henry Fonda es *Viñas de ira.*»

*-Y ahora usted ha vuelto.*

-Sí, para asistir al Festival de Mar del Plata. Ahora estoy jubilado. ¿Y sabes en qué me entretengo? Estoy haciendo una serie de libros testimoniales, con la misma filosofía de "dar voz a los que no la tienen" que seguí con mis películas. ¿Y sabes cuál es mi sueño? Lograr publicarlos para donarlos a escuelas secundarias. Regalar uno por mes, a las bibliotecas escolares. Libros sobre Hermógenes Cayo, Medardo Pantoja, Luis Chauque que es uno de los niños pintores de la escuelita de "Chucalezna". En esos libros habrá relatos que no entraron en las películas, y que guardé por años en mis archivos... pienso que permitirán conocer a los personajes con muchas más profundidad. Y también en la misma serie, aunque nunca los filmé, agregué obras sobre personas cuyo trabajo y filosofía de vida me han impresionado como el pintor Juan Arancio, Guadalupe "Michi" Aparicio, Caloi... en fin, ya llevo unos 32 terminados.

Me levanto a las 5 de la mañana y no paro de trabajar hasta las 18, ¡estoy entusiasmadísimo! Me imagino a los chicos de las escuelas alrededor de estos libros... gozándolos, y eso me da fuerzas... Qué lindo si alguno de ellos sintiera que esos personajes les hablan y quisiera salir a conocer mejor nuestro país, sé que eso pasó con algunas jóvenes que vieron mis películas; sería hermoso que la historia se volviera a repetir con los libros.

Por lo demás, tengo 72 años. Miro para atrás y creo que ya llegué a mi destino. Sé quién soy, y la gente sabe quién soy. Pero el saber que llegué no me paraliza, sigo yendo y viniendo entre Los Angeles y Ramos Mejía. Y sigo aprendiendo, porque para contar historias, uno primero tiene que descubrirlas.

Hasta aquí la transcripción del reportaje. Mucho de lo que Prelorán dijo en esa ocasión, él lo desarrolla en las siguientes páginas. El lector no encontrará demasiadas diferencias entre el modo de hablar de Prelorán y el modo de escribir. Es natural. Él también tiene un solo modo de ser, y una sola palabra. En cambio hay unas cuantas para definirlo: franco,



derecho, cordial, sencillo, atento, maestro. De los que enseñan con el ejemplo.

**Paraná Sendrós**

## A MODO DE PRÓLOGO

Era el inicio de mi carrera. Estaba trabajando con el que fue mi mentor, doctor Augusto Cortazar, en el relevamiento de expresiones folclóricas argentinas. Era mi primer encuentro con el mundo rural y estaba realmente fascinado con las experiencias que me brindaba. Mis películas eran cortos que frecuentemente documentaban fiestas religiosas o rituales indígenas y, aunque ahora las veo como algo superficiales y distantes, en ese momento eran el foco de mi vida. Un día me enteré de que mis padres planeaban hacer turismo por el noroeste y se me ocurrió invitarlos a participar de las celebraciones de Santa Rosa de Lima, la patrona de Purmamarca. Descontaba que quedarían prendados -como yo- con el lugar y su gente. Asistieron a la fiesta y regresaron de inmediato a Buenos Aires; yo me quedé documentando la zona y, a los dos meses, los visité en la Capital. Ese día mi madre tenía invitados a cenar y el centro de la conversación resultó ser "el viaje por el norte", la exquisita arquitectura colonial de Salta, el clima tan agradable y las extraordinarias comodidades que ofrecía un Hotel como el de La Viña en Jujuy... Me acerqué y la interrumpí: "Mamá... Qué raro que no comentas sobre la experiencia que tuvimos en Purmamarca... ¿No decís nada sobre la procesión?... ¿Y los cantos populares?" Mi madre se disculpó: "Bueno, sí, fue interesante... pero..." Yo le insistí: "Pero.... ¿pero qué? ¿Qué fue lo que no te gustó?" Mamá respondió con cara de pena: "Esa gente... era tan... no sé, tan sucia..." No contesté pero me sentí muy mal.

Creo que fue el comentario de mi madre, apoyado por otros de mi padre, lo que me motivó a tratar de reparar sus palabras discriminatorias. Pensé, como lo sigo pensando, que solamente la educación podría ayudar a "ver" la realidad más allá de lo superficial. Desde ese momento quise hacer películas que permitieran ver al ser humano de una forma más íntima y siento que el primer impulso nació del deseo de educar a mis padres.

*No estuve cerca de mi madre cuando murió, y no sé si me hubiera atrevido a preguntárselo, pero habría querido saber si mi trabajo -en algún momento- llegó a modificar su percepción de otros mundos y otras culturas.*

**Jorge Prelorán**

## **AGRADECIMIENTOS**

*Este libro fue posible gracias a la colaboración de muchas personas. Mi esposa Mabel Prelorán no sólo seleccionó el material sino que con enorme paciencia lo editó, contando con la ayuda y el talento de Alicia Dordoni y María Elena de las Carreras de Kuntz-Ellas lograron que estas charlas se transformaran así en un texto escrito. Agradezco a Luis Gregorich su aporte en el trabajo de edición y a Manuel Antin por confiar en el valor del material, haciendo posible su publicación. También aprecio el apoyo de Susana Mulé, Yolanda Gutiérrez Soria, Walter Cazenave, Sergio Barbieri y Lorenzo Kelly, por contribuir con sus fotografías. Por último, vaya mi gratitud a los alumnos y al público con los que he compartido mis filmes. Son ellos quienes con sus preguntas me hicieron ahondar en la motivación de una labor que, finalmente, dio sentido a mi vida.*

# 1. INTRODUCCIÓN

El público que ha visto alguna de mis películas conocidas como etnobiográficas, suele hacerme preguntas sobre la forma de hacerlas y las posibilidades de realizarlas con un mínimo de recursos. Estas páginas intentan presentar mis respuestas a las preguntas más comunes: cómo y por qué lo hago.

Existe la idea generalizada de que hacer cine es una aventura muy cara, inserta en una industria inexpugnable, controlada por productores y directores inaccesibles. Pero esto es sólo una parte de la realidad. Hubo casos en el mundo donde un filmador solitario -o independiente como se le ha dado en llamar- ha logrado hacer un tipo de cine importante, a veces captando imágenes maravillosas y usando sólo instrumentos rudimentarios. A mi entender, la falta de dinero no debe frenar el impulso de comunicarse a través del cine. En mi trabajo de documentalista, hice la mayor parte de mi obra con costos mínimos y utilizando una filmadora que se considera para trabajos de amateur. Lo importante es tener una meta clara sobre lo que se quiere comunicar, una historia que valga la pena contar, y esforzarse por lograr películas sofisticadas, en el sentido de que logren hacer pensar a la audiencia y presentarlas -en lo posible- con una factura de calidad.

Dentro de esa idea, lo que propongo es intentar hacer un tipo de cine modesto, sencillo de realizar, porque estaría a cargo de una persona, al máximo dos (sonidista y camarógrafo), sin necesidad de contar con un grupo de técnicos especializados.

Es de fácil ejecución, con mínima pre-producción, ya que mostraría realidades cotidianas que se documentarían mientras están ocurriendo.

Y es algo importante, porque permite conocer a otros habitantes de un país y enriquecerse con sus experiencias.

Este tipo de cine -o vídeo- que propongo, está basado en documentos que muestran la vida de una persona, y requiere para su realización períodos extendidos para captar los acontecimientos que ocurren a través del devenir de por lo menos un año. Es decir, es un cine de largo aliento, que intenta documentar los cambios que ocurren en el ciclo de la

naturaleza y, consecuentemente, en la vida de los hombres que la habitan.

Insisto en la idea de que este tipo de cine es muy simple de hacer, mediante una disciplina que casi no requiere conocimientos de técnicas de filmación. Lo que requiere es una dedicación a largo plazo, un enamoramiento del tema que se filma, una predisposición a vivir experiencias serenas y/o dramáticas a través de la gente que se está documentando.

Y además, *un genuino espíritu de autocrítica.*

Lo que deseo proponer es una forma de documentación que se ha dado en llamar etnobiográfica. La palabra implica el filmar/grabar a las personas en su lugar de origen (etnografía es la descripción de una cultura), y hacerlo estructurado alrededor de la biografía de un individuo que pertenece a la cultura que se decidió documentar.

Primero conviene hacer una distinción entre las posibles formas del cine documental, para ver por qué yo elegiría éste y no los otros.

Por un lado tenemos al noticiero que -como la documentación que propongo-, capta imágenes de algo que está ocurriendo. En general, estas "notas" son explicaciones directas, sin metáforas o simbolismos, de los hechos, muchas veces vistos a través de la imagen y/o contados por testigos. Los seres humanos que aparecen en estos noticieros son personas utilizadas para proporcionar la información necesaria que explique lo ocurrido y de quienes, generalmente, no volveremos a oír. A veces se atreven a dar hipótesis sobre las posibles causas del evento, pero el filmador no explora demasiado sobre los pensamientos de esos protagonistas y aún menos ofrece un análisis en contexto. Según mi forma de ver, este tipo de documentación es efímera, y muchas veces no hace más que llenar el espacio televisivo con una especie de ruido que intenta dar la impresión de drama. No queda en la memoria de la audiencia por mucho tiempo y rara vez tendrá algún efecto en nuestras vidas.

Luego, dentro del género documental tenemos el modelo estándar, que es el que se enfoca sobre algún tema específico, para hacernos entender mediante un análisis el trasfondo y la problemática que presentan. Podemos ejemplificarlo con temas educativos que se transmiten por TV, que duran entre 30 y 60 minutos y los suele presentar un narrador.

Cuando el productor decide realizar un documental de ese tipo, por lo general tiene el tema que motiva la producción. Se lo conoce como cine de "concientización" o "denuncia".

Pongamos como un ejemplo inventado: "La ecología de Buenos Aires". En este tipo de cine, la película suele puntualizar las causas por las cuales las cosas "no funcionan": la basura descuidada por los municipios, las emisiones de gas de los vehículos, las cloacas mal mantenidas... y la crítica iría dirigida hacia "lo que no hizo el gobierno" para evitar este estado de cosas. Dentro del cine de denuncia, los directores más inteligentes -a mi entender- aportan soluciones, logrando con ello que la audiencia salga satisfecha de su experiencia como espectador. Esto en general se logra al presentar una imagen positiva, que deja a la audiencia con la esperanza y deseo de actuar para resolver el problema. Entonces, el cine de concientización presenta una teoría y se moviliza a la audiencia en la dirección que desea el filmador o el productor de la película. Hay detrás una filosofía, y se la presenta bajo esa óptica en forma obvia y contundente. Y todo podría estar ligado, no sólo a una ideología, sino a la fuente de financiación de la película.

Otro tipo de cine documental es el etnográfico -enfocado en documentar o graficar la realidad de las etnias o culturas de las diversas partes del mundo. Tratar de entender la gran variedad de formas que los seres humanos han encontrado para su adaptación en la vida sobre nuestro planeta. Éste es un cine que comencé a interesarme más y más, y al que dediqué mucho de mi carrera. Tiene su raíz en la antropología.

Recuerdo que una vez en Nueva York, hablando con Alan Lomax, un antropólogo y musicólogo muy respetado, que dedicó buena parte de su carrera a documentar las canciones y danzas de grupos étnicos alrededor del mundo, me enteré de algo que afectó mi decisión de hacer cine etnográfico. Me comentó que ciertos científicos estaban analizando la destrucción de las culturas del mundo y que él sentía que teníamos la obligación de no dejarlas desaparecer. Alan pensaba que, si no podíamos frenar su destrucción, al menos teníamos que tratar de rescatar y preservar su sabiduría. Me confesó incluso que ese sentimiento era la razón por la cual él había elegido la carrera de antropología.

En esa reunión me enteré de que se estima que florecieron unas 5000 culturas en el mundo, la mayoría ya extintas, y que sólo un diez por ciento llegaron a ser civilizaciones. Según él, el resto fueron culturas

regionales que abarcaron a veces áreas muy limitadas dentro de una pequeña economía local. Pero lo interesante para Alan era que en esas 5000 culturas hubo y hay seres humanos que trataron de entender el mundo en que vivían, hombres y mujeres que desarrollaron formas de supervivencia exitosas, personas que, a lo largo de los siglos desarrollaron mitos y leyendas para tratar de explicar cómo habían llegado a su lugar de origen y el porqué de sus existencias. Personas que, a través de sus creencias, trataron de entender la naturaleza que los rodeaba. Sus historias han tratado de explicar lo incomprendible: el origen de los truenos, la aparición del fuego, la salida y puesta del sol o de la luna... Indagar sobre estos fenómenos naturales, sobre los que actualmente sabemos o podemos llegar a informarnos con facilidad, en tiempos remotos era central para la problemática del ser humano.

Nuestros ancestros creían que las acciones incorrectas iban a ser castigadas por los dioses insatisfechos. Por lo tanto, se puede decir que hubo unas 5000 posibles respuestas a estas problemáticas y a otras más profundas como el sentido de la vida y de la muerte. Según Alan, la razón de ser de la antropología sería rescatar ese acervo de conocimientos -todos los elementos que conforman una cultura-, estudiarlos y mantenerlos como tesoros para entender la evolución cultural de la humanidad. Para entender, en esencia, qué es el hombre.

Me resultó fascinante su ponencia y sentí que quería ser parte de ese rescate. Desde ese momento quise poder documentar la incontable variedad de formas y filosofías de vida que el ser humano ha imaginado para entenderse a sí mismo y su paso por la existencia. Repito, esta idea fue la inspiración intelectual que más tarde movilizó mi trabajo.

En esa línea de pensamiento, también me pareció importante explorar sobre la infinidad de formas en que los seres humanos han logrado adaptarse a las regiones más dispares del globo, ya que para sobrevivir han tenido que aprender diferentes formas de cazar, de pescar, de domesticar animales, de entender los ciclos anuales que les permitieran crear y desarrollar sus comunidades. Un ejemplo lo podemos ver en el desarrollo de la agricultura y su efecto en los cambios sociales.

También me fascinó la idea de poder documentar las formas en que cada grupo étnico ha transmitido a las nuevas generaciones los secretos acerca de cómo encarar su supervivencia, las herramientas culturales con las cuales las sociedades preservan sus tradiciones. Ni hablar de lo importante que me pareció poder preservar el conocimiento acerca de la

enorme variedad de estructuras sociales y familiares que pueden encontrarse alrededor del globo, demostrando que el ser humano es increíblemente flexible y sus formas de organizarse suelen permitir el avance y la evolución.

Por ejemplo, en esa inspiradora charla con Alan, él hacía hincapié en lo egocéntrico del pensamiento occidental que sostiene que la nuestra es la mejor forma o modelo de familia. En lugares donde la mortandad masculina era mayor que la femenina, se desarrollaron familias poligámicas que permitían mantener la reproducción. Ése sería un buen ejemplo para argumentar que todo es relativo y que no existen modelos "buenos" o "malos" de comportamiento, si no se los examina dentro de sus propios ambientes culturales.

Recuerdo que me hizo notar otra cosa interesante: la relación que existe entre lo material (un ejemplo: la vestimenta del ser humano) y lo espiritual (por ejemplo, el comportamiento humano). Él me comentaba que, en lugares remotos, con poblaciones dispersas a lo largo de cientos de kilómetros donde los encuentros cara a cara suelen ser mínimos, las vestimentas de las mujeres suelen ser maravillosamente coloridas, como para que se puedan apreciar a la distancia, ayudando así a la interacción y con ello a la formación de parejas. Otra forma eficiente para asegurar la evolución.

En fin, las variaciones culturales son infinitas, y después de esa charla quedé convencido de que es válido querer conocer lo más posible sobre ellas, especialmente antes de que el avance tecnológico las obligue a desaparecer. El cine documental, a mi entender, es la herramienta ideal para preservar estos tesoros. Para mí, toda documentación sobre la infinita variación cultural tiene el mérito de ahondar en la historia de la humanidad, y es, sin duda, el primer escalón en el camino que ayude a conocerla.

El documento de estas realidades etnográficas daría pie al cine que, como ya expresé, llegó a atraparme: el etnobiográfico.

A nivel etnográfico, creo que lo ideal es acercarse a la documentación para captar la realidad y una de las formas, la que a mí me gusta más, sería el hacerlo sin ideas preconcebidas. 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.

El etnobiógrafo tiene una gran responsabilidad: recopilar imágenes y sonidos genuinos; documentar hechos y costumbres importantes para los personajes y presentarlos en forma dramática para mantener el interés de la audiencia.

En este esfuerzo, desgraciadamente, a veces se eligen formas de presentación que podrían afectar negativamente las vidas de las personas a quienes se documentan. Éste es un tema que me gustaría encarar más adelante y que gira alrededor de la ética, lo cual me trae a la mente la criticable costumbre de documentar lo "raro".

En el pasado, el cine etnográfico ha sido usado muy a menudo para documentar lo exótico: gente de lugares remotos sin contacto con lo que llamamos civilización. Este hecho presenta ventajas y desventajas.

La ventaja para los pobladores urbanos consistió en permitirles conocer seres que, de otra forma, probablemente nunca hubieran conocido.

Pero tanto para los urbanos como para los rurales, la desventaja es que ese conocimiento ha sido muchas veces empañado por el exotismo. Los cineastas etnográficos han tendido a documentar cultos "extraños", costumbres "retrógradas", explicadas con paternalismo por narradores que intentaban describir o interpretar lo que mostraba la imagen, pero desde un punto de vista personal, no siempre de acuerdo con el de aquellos a quienes se estaba documentado.

Viendo algunas de esas películas, a veces sentí la sensación de que el cineasta nos permitía observar a los personajes a través de una ventana, como una colonia de hormigas a las que no se permitía tener acceso a través del vidrio, mientras un narrador nos explicaba la organización y característica de la colonia y por supuesto, lo hacía de acuerdo con su teoría. Claro, ¿cómo preguntarle a una hormiga lo que pensaba o sentía acerca de ella misma?

Este tipo de cine documental daría una visión desde afuera, presentando a la audiencia pura y exclusivamente el punto de vista del

observador. Es decir, se habría intentando entender la cultura y se la habría explicado mediante lo que los antropólogos llaman un acercamiento ético (ethic approach) -es decir, un acercamiento desde afuera del contexto del que se lo está viviendo. Nada tendría de malo dar esa imagen si coincidiera con la de las personas que se están documentando. Pero, lamentablemente, las explicaciones que nosotros (los de afuera) podemos llegar a dar sobre el por qué de los eventos filmados, pueden -y suelen-estar alejadas de los testimonios de aquellos que viven el evento.

Otro inconveniente es que el ethic approach tiene un efecto negativo, de separación, entre la audiencia y los personajes documentados. Es decir, películas con ese acercamiento hacen ver que "ellos" son distintos a "nosotros", y cómo lo que nos muestran de esos "otros" es lo raro o lo primitivo, en esencia este tipo de cine sería básicamente xenofóbico.

Por otro lado, existe otro acercamiento al documentalismo que permite captar a las personas en sus realidades dando una visión desde adentro: lo que se ha dado en llamar un acercamiento Emic (emic approach).

Hay modelos de cine que captan las culturas desde "adentro" que me gustaría recomendar: el de los cineastas David MacDougall y Timothy Asch. En mi caso, a partir de los años 70, he tratado de usar este tipo de visión. (Véase, al final, mi filmografía.)

Me interesó encarar el trabajo de esta forma, en que el tiempo dedicado a la obra es una de las variables más significativas. Lo hice porque uno puede acercarse al conocimiento del por qué de ciertos compartimentos humanos con mayor profundidad.

Por ejemplo, un individuo en una ceremonia corta el cuello de una gallina, y después riega el piso con su sangre. Mientras vemos esa imagen, el que ejecuta el culto nos explica que lo hace porque la sangre limpia o purifica. Es posible que, ante esa realidad, el espectador -sobre todo el católico- pueda encontrar una analogía con el simbolismo de la Sangre del Cordero que se derrama para el perdón (la limpieza) del pecado, comportamiento que se repite en cada celebración de la Misa.

Es decir, que viendo la relación entre los hechos y el porqué, explicado por los mismos protagonistas, nos ayudaría a ver que el comportamiento no es tan exótico ni está tan separado de nuestra propia realidad. Con suerte, el cineasta puede hacer ver que "los otros" se parecen mucho a

nosotros, y que lo que queremos representar con nuestras costumbres no difiere mucho del significado que los otros dan a sus comportamientos. En otras palabras, el documento así encarado podría servir, si no para erradicar (ojalá lo lográramos), al menos para minimizar los sentimientos de racismo.

Estoy convencido de que el racismo está basado en la falta de conocimiento. Por eso, si uno llegara a convivir por cierto tiempo (al menos un par de meses) por ejemplo, con franceses, compartiendo sus hogares y sus rutinas, tendría gran dificultad en decir "los franceses son...", llenando los puntos suspensivos con alguna frasecita negativa que los engloba a todos por igual. Los adjetivos derogatorios permiten que se alimente el estereotipo, que no es otra cosa que una forma fácil de describir características de personas o pueblos a los que no conocemos en profundidad. Por lo tanto, me parece que el mejor antídoto es la educación, y mi esperanza es que podamos contribuir a ella mediante las etnobiografías que estoy proponiendo.

El cine etnográfico es, como ya queda dicho, el que más me interesa porque lo encuentro enriquecedor, no sólo para la educación del país, sino para el propio cineasta que lo realiza. Es un trabajo con el que, la mayoría de las veces, se gana no sólo en conocimientos sino en la posibilidad de entablar amistades duraderas con aquellos con los que se convive y a los que uno se acercó para poder documentar.

## 2. ETNOBIOGRAFÍAS

Dentro de este cine etnográfico se encuentra el subgénero de las etnobiografías, que se centran en la historia de vida de un individuo a través del cual se intenta conocer no sólo su realidad personal, sino la cultura en la que está enraizada.

A menudo me preguntan ¿para qué hacer este cine? La respuesta impulsiva sería: porque me gusta y porque no creo que pueda hacer otra cosa que me produzca mayor satisfacción. Una respuesta un poco más elaborada saldría de mi experiencia personal y, a lo mejor, de mi personalidad. Siempre me gustó la vida sencilla de las zonas rurales y tengo mayor afinidad con la gente de campo que con la de la ciudad. Ahora, una respuesta intelectual -y también cierta- sería que hago este cine porque desearía contribuir al entendimiento de lo que es el ser argentino. Me gustaría llegar a saber cómo nos adaptamos a las diferentes formas geográficas del país y cómo desarrollamos nuestra creatividad para sobrevivir en ellas.

Por supuesto que necesitaría más de una vida y un enorme talento para completar una imagen que nos permitiera entender este concepto de "argentinidad" o "identidad nacional" en profundidad. Pero quiero pensar que mi obra puede contribuir en algo y espero que algunos otros cineastas continúen con el trabajo comenzado. Las obras duraderas son fruto del esfuerzo compartido.

Comencé mi proyecto de documentar el "ser argentino" con un mediometraje (60 minutos) sobre Hermógenes Cayo, un indígena coya que conocí en el altiplano jujeño. Fue a mediados de la década del '60. En esos días, lo que me motivaba era pensar que si el espectador eventualmente visitara esa región del Norte del país como turista, e interactuara con nativos del lugar, se acordaría del filme y mejoraría su trato para con los lugareños. Pensaba que el espectador, al haber conocido a Hermógenes a través del filme, llegaría a decirse: "A este pueblo vale la pena conocerlo. Me tengo que acercar a esta gente con todo respeto, aquí vivía un artista extraordinario..." La película muestra a una persona realmente excepcional, un hombre culto (en el contexto de su propia cultura), generoso, de profundo espíritu religioso y con exquisito sentido del humor. Mi esperanza era que los que hubieran visto la película se sintieran motivados a salir del encierro de la ciudad y

estuvieran dispuestos a tener encuentros que los enriquecieran tanto a ellos como a la gente del lugar que visitaban. Es decir, que vieran en los coyas a potenciales Hermógenes, personas dignas de ser conocidas, seres de los cuales uno podía aprender y, como consecuencia, que la gente de ciudad tratara a los indígenas como a iguales.

Algunas veces mi esperanza se hizo realidad. Por varios años, la maestra de la zona me hizo saber que habían llegado visitantes que, después de haber visto la película, se sentían ansiosos por ver de cerca los cuadros y retablos hechos por don Hermógenes, y se mostraban respetuosos y admirados por la cultura jujeña.

Conociendo mi plan de lograr documentar al "ser argentino" (no niego que suena muy ambicioso), la primera pregunta que me hacían las personas a las que le pedía apoyaran mi proyecto, era su significado. La pregunta era difícil de responder, pero solía explicarlo con los conceptos de país, y nación, que para mí implican ideas diferentes. Yo les decía que, apoyándome en los conocimientos del país quería llegar a conocer la nación.

Al país -espacio de terreno con límites territoriales- lo veo como una ficción. Esos límites son arbitrarios, creados por hombres, muchas veces asumiendo roles políticos quienes, a menudo, ni siquiera tienen en cuenta la topografía natural del terreno. El país está regido por leyes que -por ejemplo- en la Argentina se han ido dictando a lo largo de más de 400 años, con la meta de controlar el caos que supone el individualismo y dar la posibilidad de gobernar lo que hoy suman aproximadamente 40 millones de habitantes. Las reglas o lo que llamamos leyes, buscan -en teoría- ofrecer al ser humano la oportunidad de sobrevivir, crecer y desarrollarse en armonía. Siguiendo con el ejemplo de la Argentina, podríamos decir que el país está basado, además, en un sistema económico capitalista y en una filosofía política democrática. El país tiene símbolos: escarapela, bandera, himno, escudo, destinados a preservar la "identidad nacional".

Si tuviera que definir lo que yo entiendo por "nación" diría que es el conjunto de habitantes de un país. En otras palabras: la nación somos nosotros, los argentinos. Veo a la nación -no sólo en la Argentina, sino en el mundo- como un grupo humano de gran diversidad y con una enorme creatividad, que le permite sobrevivir desde las zonas más inhóspitas hasta las más ricas del planeta y -como consecuencia- sentirse profundamente arraigado a su lugar de supervivencia. Pienso, además,

que el "ser" o la "identidad" son una forma de hermandad en la que los lazos se mantienen a través del idioma, las costumbres, los sutiles códigos culturales que nos permiten llegar a una forma particular de mirar el mundo. Es decir, nos sentimos parte, aun en los momentos en que estamos en contra de ciertas reglas o fuera del país que nos reúne.

Sin embargo, no estoy seguro de que haya una sola forma, si existen varias, o si es una con variables. Pienso que la variedad de experiencias del "ser argentino" puede ser enorme: están los que viven en las ciudades y los hay que se radican en regiones semidesérticas, desde los hielos fueguinos hasta regiones subtropicales, desde las montañas más altas de América, a las planicies conocidas como las pampas más fértiles del mundo. El "ser argentino" ¿significará para todos nosotros lo mismo?

Puede ser que con tanta variedad sea una utopía querer encontrar lo universal del "ser argentino". ¿Qué similitud se puede encontrar entre un jangadero del Paraná y un ovejero de la Patagonia? ¿Y entre un minero de Catamarca y un gaucho salteño? ¿Y entre un agricultor de Misiones y un cazador del Iberá? Pero si pudiéramos llegar a explorar las vivencias de esos pobladores, su forma de ver el mundo, sus valores, las expectativas para el futuro de los hijos, a lo mejor encontraríamos puntos en común que nos acercarán a la buscada imagen de ese "ser".

Pienso que, para realizar esta exploración las etnobiografías, permitirían crear un mapa de sentimientos y conductas humanas, y esto sería un aporte extraordinario para que el conocimiento de cuánto de los otros hay en nosotros se logre. Estoy convencido de que las etnobiografías nos dejarían acercarnos a los otros y ése sería el primer paso para aceptarlos como a nosotros. Veo en la creación de etnobiografías la posibilidad de hacer un cine con sentido humanista. Propongo hacerlo usando los instrumentos de nuestra época: por ejemplo, el video, que nos permitiría documentar formas de vida que ampliarían nuestro conocimiento de la humanidad.

Como se ve, el que se embarque en esta aventura no necesita tener sofisticada tecnología o una sólida formación en el oficio, ya que puede ir adquiriendo maestría a medida que vaya desarrollando su obra.



Jorge Prelorán. UCLA, 1977.

### 3. EN BUSCA DE UN PROTAGONISTA

En la búsqueda del protagonista puede que nos frene el saber que no contamos con el dinero para llegar a él o para compensarlo por su colaboración.

El tema de la financiación es algo de lo que no nos podemos evadir, pero no debemos dejar que esa problemática anule nuestra creatividad. Tengamos en cuenta estrategias de sentido común para resolverlo. Lo más lógico es hacer nuestro trabajo cerca de donde vivimos para evitar los gastos que insumen viajes y estadías largas fuera del hogar. Por eso la primera mirada en busca del personaje podría hacerse dentro del propio barrio, pueblo o ciudad donde uno habita.

Sin embargo, si somos gente de ciudad, pero tenemos la suerte de contar con algunos recursos, lo ideal para el que se dedique a esta profesión sería tratar de documentar personas alejadas de su ambiente, y situarse especialmente en zonas rurales.

A mi entender, los acontecimientos muy cotidianos pueden y de hecho son muy importantes para adentrarse en el conocimiento de una cultura, pero por serle tan familiares al cineasta o investigador, se corre el riesgo de que detalles fundamentales se pasen por alto o se los decida desestimar por considerarlos muy obvios. Algunos antropólogos explican que, cuando se le pregunta a los que participan en un estudio, el porqué de algún comportamiento, las respuestas suelen estar acompañadas de incredulidad: "Hacemos las cosas así porque se hacen así...", y punto. El investigador tiene que explorar hasta lograr una explicación que le aclare el panorama. Si el investigador o filmador es de la misma cultura, puede ver todo tan "natural" que lo que ocurre a su alrededor le parezca poco digno de documentar.

Además, desde un punto de vista logístico, si enfocamos en la necesidad de "robarle" tiempo a nuestros personajes, las zonas rurales son más sosegadas, los habitantes tienen más tiempo para compartir con los visitantes y, seguramente, ellos no asociarán el valor del tiempo al del dinero como solemos hacer nosotros, los urbanos.

Por otra parte, las personas de campo están más ligadas a la tierra, a los ciclos de la naturaleza, a estructuras familiares más estables, y la



documentación se hace más manejable, menos compleja. Otro beneficio radica en el planeamiento: el filmador, después de un tiempo de convivir en la zona, puede predecir los acontecimientos y estar preparado para captarlos con frescura en el momento en que ocurren. No olvidemos que el cine etnográfico tiene una regla de oro: precisamente, el captar los eventos en el momento en su devenir cotidiano.

Siguiendo con la idea de elegir una zona rural para filmar, mi experiencia me dice que es preferible definir lo antes posible quién será el protagonista. Y una vez lograda su aprobación para documentarlo, elegir un lugar de residencia lo suficientemente alejado como para no interrumpir la rutina de aquellos que deseamos filmar, pero, a la vez, lo suficientemente cercano como para poder visitarlo a menudo sin tener que incurrir en excesivos gastos de viaje y tiempo.

Es importante hacer el esfuerzo para que cada visita sea un verdadero encuentro, y no abusar de la generosidad de nuestros anfitriones quitándoles el tesoro de la privacidad.

Para encontrar el protagonista "ideal" hay que contar con un poco de suerte, mucho de paciencia y algo de técnica en lo que los antropólogos han dado en llamar "estrategias de reclutamiento". Si se sigue la forma que antes comentaba de llegar a la cultura sin ideas preconcebidas, para dejarse guiar o inspirar por los personajes, y para así llegar a entender sus comportamientos, al comenzar un proyecto de filmación sólo contaríamos con la ingenuidad de un niño. ¿Cuál sería el primer paso? A mi entender, sabiendo con qué recursos contamos, lo primero sería establecer la locación. Es decir, ver en un mapa hacia dónde encaminaremos nuestros pasos.

Por ejemplo, si yo fuera un joven que vive en Buenos Aires y no tuviera mucho dinero para moverme, comenzaría a planear la realización de mi película analizando mis opciones. Vería qué podría encontrar de interés si enfocara mi búsqueda de personajes siguiendo un camino hacia el sur. Estudiaría las características de las poblaciones, los barrios, las pequeñas ciudades que se extienden casi sin interrupción hasta La Plata. Anotaría todo aquello que despertara mi curiosidad. Luego haría lo mismo hacia el oeste, tomando como destino final la localidad de Lujan. Es posible que viera que en algunos de los pueblos hay chacras y lugares poco poblados, quizás (pensaría yo) ahí encuentre personajes interesantes que podrían darme una idea más clara de los habitantes de las pampas.

Por el contrario, si fuera ese mismo joven, pero con más recursos económicos que me permitieran moverme con más libertad, pondría mi mirada fuera de la provincia de Buenos Aires, y estaría analizando las probabilidades de filmación en el norte del país. En realidad esto fue lo que me pasó a mí: al visitar el norte mi interés creció, encontré una geografía más variada, un ambiente natural que podía ser más dramático, más interesante de fotografiar.

No dudo de que quien comience con este tipo de búsqueda va a preguntarse si será posible encontrar personas con historias que merezcan ser contadas. Mi respuesta es que sí las hay; es tarea del documentalista poner su esfuerzo, talento y sensibilidad para encontrarlas.

Muchos documentalistas, entre los que me incluyo, han encontrado personajes extraordinarios que viven en forma muy semejante a como lo harían sus antepasados, con costumbres y tradiciones que nos pueden enseñar mucho de la historia de cómo se fue formando el ser argentino. Los que conocen mi filmografía sabrán que el noroeste fue mi elección número uno; como dicen ahora: mi Plan A. Sin embargo, sugiero tener siempre un plan alternativo, el Plan B, por si los recursos para llegar hasta Jujuy o Salta resultaran insuficientes, u otros inconvenientes se presentaran en el camino. Si eso pasara, y si para mí documentar fuera - como de verdad lo sentí- un compromiso ineludible, apelaría al Plan B, que podría implicar quedarme, por ejemplo, documentando el delta del Río de la Plata con su extensa red de afluentes, con pescadores aislados que podrían compartir conmigo sus historias... O artesanos.

O los fruteros que llevan sus productos al Tigre y cuyas vidas podrían darme la información que necesito para conocernos mejor. Pienso que aprender sobre la vida de los isleños, como consecuencia, nos enseñará acerca de aspectos de nuestra propia vida. ¡Un buen paso para comenzar a descubrir qué significa ser argentino!

Una vez elegida la zona viene la preparación del viaje. Lo primero que sugiero es salir "ligero de equipaje". Lo segundo, que ni bien se arriba a destino se elija un alojamiento temporal, ya que el definitivo se deberá determinar una vez que se logre individualizar al personaje.

El paso siguiente es ponerse a la tarea de buscar el personaje; y por supuesto, la forma es comenzando a tomar contacto con los pobladores del lugar. La idea es presentarse con apertura y honestidad. Explicar lo

que uno es: un documentalista que cuenta con recursos mínimos, interesado en conocer cómo vive la gente de la zona que -eventualmente- si se le da permiso, intentará hacer una película que refleje las vivencias del lugar. Explicar que uno no ha llegado para criticar, sino para aprender. Decir -si es posible- qué fue lo que nos hizo llegar: ¿su paisaje? ¿Una historia reciente escuchada por la radio? Una vez entablada cierta relación, comentarle a varias personas el deseo de conocer a algún vecino considerado honesto y buen conocedor de la zona. Es interesante ver que muy a menudo las personas a quien se pregunta coinciden en el nombre de alguien que es especialmente respetado: a veces se trata de un artesano a quien se admira por su destreza en el oficio, otras un payador al que se lo reverencia por su canto. Lo cierto es que ese alguien suele ser descrito como "una persona muy servicial, que le va dar una mano cuando lo necesite". Esta información es fundamental, esa persona puede llegar a ser el personaje de nuestra película o el puente que nos lleve a él.

El que varias personas de la comunidad señalen a un hombre o mujer como alguien especial es lo que nos indicaría que estamos ante la posibilidad de conocer un ser "positivo". A mi entender, encontrar un ser con una imagen positiva es importante -viéndolo en la pantalla-, es alguien con el cual la audiencia puede establecer empatía, alguien a quien es fácil llegar a respetar; un ser que nos lleve a querer escucharlo, a querer entender -nosotros los de afuera-, los secretos de su cultura.

Sugiero, para la elección del personaje de la primera película, a un artesano, o alguien que se dedique a hacer un trabajo repetitivo. Las ventajas son que esa persona estará trabajando la mayoría de las veces sobre algo bello y mediante un proceso que involucra repetición y cierto tiempo. Además, el artesano pasa la mayor parte del día realizando sus tareas en la casa, ocupándose en un proceso que, como queda dicho, exige cierta repetición. Esto nos da la facilidad de filmar con calma, ya que sabemos que lo que está haciendo hoy -si no podemos captarlo en el momento que ocurre-, habrá la oportunidad de documentarlo en un mañana. Es decir, es una actividad controlable, muy distinta a un encuentro fortuito o una ceremonia imprevista que, si la perdemos, difícilmente podríamos reemplazarla en imagen.

Una vez individualizados los personajes, hay que dedicarle tiempo a las visitas. Recordemos que dije al principio que el tiempo era uno de los factores no negociables en el proceso de realización de etnobiografías.

Mi experiencia me dice que parecería ser que no es uno el que elige al personaje, sino el personaje a uno. A veces, por intermedio de un amigo que nos conoce y convence al individuo de que nuestra intención es valedera, otras por un sueño que anunció nuestra visita y nos abre las puertas de la casa, otras por perros que se muestran amigables en nuestra compañía; lo cierto que todas esas cosas ayudan en el primer contacto, pero es el tiempo lo que cimienta la relación y permite profundizar en la amistad.

Cortado el hielo del primer encuentro, las continuas visitas permitirán entablar una relación cálida que sería el ingrediente básico para la realización de una película que yo llamaría de tipo humanista. Para mí, la película es siempre el reflejo de la relación con los personajes, y esa relación siempre está primero que la película en sí. El personaje se va convirtiendo en el amigo que me guiará por el camino del descubrimiento de su cultura.

Para facilitar la presentación de un modelo de producción de cine etnobiográfico, me permito seguir con la idea de que es preferible elegir una zona rural. En mi trabajo me di cuenta de que resulta mejor tomar contacto con un personaje, sólo uno, que sea el eje central de la película y cuya biografía nos abra las puertas hacia un conocimiento más general. La búsqueda de personajes secundarios es mucho más fácil, ya que suelen ser las personas que estén en relación con el personaje central. Es decir, el contacto con los personajes secundarios casi siempre se entabla a través del protagonista y/o su familia, lo que los antropólogos llaman técnicas de reclutamiento "bola de nieve".

Ya en contacto con el protagonista, e instalados en nuestra residencia permanente, con tiempo de confraternizar con las personas del lugar, viene el momento de la reflexión y calma. Es el momento de hacer una lista de nuestras expectativas: ¿Qué es lo que esperamos lograr? ¿Qué inconvenientes anticipamos para nosotros mismos y para nuestros personajes como consecuencia del proyecto en el que nos estamos embarcando? Con nuestra mente ya en claro, viene el paso siguiente: dialogar con el protagonista sobre los pro y contras que puede acarrearle la participación en un filme de este tipo.

Sólo una vez establecido el compromiso mutuo -el personaje compartirá los conocimientos de su cultura y el documentalista lo grabará con honestidad— se llegaría a la tan esperada filmación. Ya dentro de la propia documentación, recomiendo el tener en cuenta lo que yo llamo

"ejercicio de la humildad": la cualidad de dejarnos guiar como chicos. Nuestra misión es aprender y para ello es bueno dejarse sorprender por lo nuevo, lo distinto que se nos muestre, estar dispuestos a oír lo que se nos explica, sin discutirlo ni criticarlo. Pienso que al comienzo de este proceso es el tiempo ideal de tomar apuntes; de grabar sin convertirnos en intrusos o disruptores de la rutina del hogar. El uso de la cámara sería para el futuro, éste es más que nada el momento de la observación e inspiración. Fue en ese período, en el que, en una de mis películas, Cochengo Miranda, sentí la importancia del molino de viento. Había estado recorriendo la zona y había visto esos molinos, pero no me llamaron demasiado la atención. Sin embargo, una tardecita, mientras mateábamos con don Cochengo y él me contaba sobre las costumbres antiguas de la zona, me di cuenta de que esos molinos eran, no sólo sinónimo de vida, sino de libertad.

El uso y cuidado del agua es vital para las familias que habitan en la zona desértica del oeste pampeano. Pero esos molinos les habían dado algo más que la posibilidad de sobrevivir. En el pasado, me contaba Cochengo, el agua se sacaba de pozos a tiro de caballo y para mantener una familia de seis, más unos poquitos animales para el consumo, tenían que emplear a dos personas de diez a doce horas diarias para llenar los bebederos. Demás está decir que su imagen la usé como metáfora y se convirtió en un leitmotiv de esa película.



Jorge Prelorán. Los Ángeles, 1986.

## 4. LA DOCUMENTACIÓN

Entonces, como decíamos, para mí lo ideal es comenzar por establecer relaciones amigables y dejarse inspirar por los relatos de los personajes. Por lo tanto, la mejor forma de comenzar a trabajar en una etnobiografía sería mediante la grabación de testimonios.

La cámara documenta lo de afuera; el grabar la voz nos permite descubrir el alma, las ideas, el pensamiento de los protagonistas.

Para mí es ideal comenzar a acercarse al protagonista a través de sus narraciones y dejar que ellas señalen o inspiren lo que debo filmar. Para los que ya han trabajado en este tipo de cine, lo que voy a expresar les parecerá obvio. Pero aunque más no sea brevemente, recalco que para las primeras visitas se necesita ir equipado con un grabador y micrófono corbatero de buena calidad. No olvidar que lo que se grabe puede muy bien convertirse en el elemento central con el cual se va a puntualizar una escena. Recuérdese que lo grabado siempre puede ser usado como voz en off sobre ciertas imágenes del filme, en las que la narración puede dar la dimensión de sentimientos que la imagen, en sí misma, a veces no logra transmitir. Recomiendo el uso de micrófono corbatero porque es poco notorio y por lo tanto, una vez colocado sobre la persona que se está entrevistando, tanto él/ella como los que filman tenderán a olvidarse del equipo y lo que se grabe podría llegar a tener un mayor grado de espontaneidad e intimidad.

También, para lograr ese tono íntimo y de confianza, recordemos colocar el micrófono muy cerca de la boca del entrevistado, para que cuando éste hable susurrando, la audición sea perfecta y logremos obtener dos cosas: calidad de sonido y emoción. Recomiendo tener cuidado con los sonidos externos que pueden mezclarse con las voces y arruinar la grabación. Antes de grabar debe asegurarse que haya silencio total a su alrededor. Si por ejemplo, se está grabando en el campo y se oye un grillo, o si estamos en la ciudad y se oye el ruido de un motor, lo ideal es parar la grabación hasta que esos sonidos desaparezcan. No olvidar que si esos ruidos indeseados entran en la grabación, cuando se quieran usar las voces sobre una imagen y se note que no son consistentes, no podrán ser reemplazadas. Hay que pensar que se trabaja con material espontáneo, documental, que puede ser irreplicable.

La mayoría de las veces lograr testimonios íntimos con total pureza de silencio requiere doble esfuerzo, puede implicar tener que irse lejos de la casa, grabar de noche cuando las otras personas que habitan la casa ya están durmiendo, o esperar que las voces de la radio de algún vecino desaparezcan. Pero a pesar del esfuerzo, tener pleno control del sonido ambiental es fundamental para un trabajo eficiente.

Es probable que las personas a las que se vaya a documentar no estén familiarizadas con la tecnología que estemos usando: grabadores, cámaras. En mi experiencia, una forma de suavizar la incomodidad del entrevistado, o romper el hielo de los primeros momentos de la entrevista, reside en grabar monólogos. Dejar que el protagonista hable de lo que él quiera formulando una pregunta muy abierta tal como: "Veo que usted trabaja muy duro, ¿qué es lo que hace para descansar, para distraerse?" Es posible que el personaje opte por explicar sobre sus gustos en deporte ("me encanta ir con mi hijo a jugar al fútbol") o sobre el tiempo ("espero los días templados para ir a pescar"). En estos casos, aunque yo vea que difícilmente usaré ese tipo de material en la película, no lo interrumpo. Pienso que, si lo hiciera, podría estar indicándole que lo que cuenta no es válido. En las siguientes grabaciones, cuando la confianza y el gusto por estar juntos se ha acrecentado, ése será el tiempo de guiar las charlas a temas sobre los cuales puedo aprender características más relevantes de su cultura y ahondar en ellos con mayor profundidad.

No olvidar que uno de los objetivos durante todo el proceso, y en especial en los primeros pasos de la grabación, es hacer que el protagonista se sienta cómodo narrando su historia. Recomiendo que las grabaciones sean cortas, no más de media hora, para evitar el cansancio y falta de concentración. Al terminarla, mencionarle que todo lo dicho fue de interés, que se transcribirá el material y que -seguramente- surgirán nuevas preguntas sobre las que deseáramos profundizar. Ése es buen momento para pedir visitarlo con regularidad y establecer un horario tentativo de reuniones. A partir de esos primeros contactos se pueden establecer guías de preguntas más cerradas, más específicas, que se harían en los encuentros venideros.

Normalmente, los protagonistas prefieren tener encuentros semanales. Ese tipo de horarios es ideal para permitir que el cineasta prepare con cuidado la guía de preguntas antes mencionada. Mientras transcurre el tiempo entre entrevistas, se transcribe lo que se ha grabado y se comenzará a armar la estructura de lo que -por no encontrar mejor



palabra para nombrarlo- podría llamarse el "libreto". Para ello se analizan las grabaciones, se determina cuáles son los temas importantes para el protagonista (los temas que más repite, los que cuenta con más detalle, los que explica con más pasión) y se establecen las categorías bajo las cuales se organizará lo grabado.

El paso siguiente consiste en evaluar las posibilidades para lograr imágenes que ejemplifiquen dichos temas. No olvidemos que el objetivo es hacer etnobiografías con un acercamiento emic; por tanto, el trabajo del filmador es mostrar a su audiencia la realidad del protagonista desde el punto de vista del protagonista y no la del filmador.

Sólo una vez establecidos los temas de más interés y las formas de lograr las imágenes, se saca la cámara para filmarlas. Puede ser que al principio el filmador llegue a la casa del protagonista y sólo muestre la cámara a la familia. También puede ser que, una vez familiarizados con el equipo, se les haga ver que la cámara se está usando para tomar visuales de objetos o paisajes. Cuando las personas comienzan a tomarla como una herramienta más en la realización de un trabajo, se puede comenzar a enfocarlos a ellos discretamente, y preferentemente cuando estén entretenidos realizando sus tareas cotidianas. En estos comienzos, lo más frecuente es que no se dé la oportunidad de usar la cámara para tomas cercanas. Pero como vengo repitiendo, uno sabe que con tiempo es muy probable que la amistad con el personaje crezca, y eso llevará a tener experiencias de mayor intimidad que podríamos captar con nuestra cámara.

Lo mismo que con las grabaciones del sonido, sugiero que una vez que se comienza a filmar, se realice cada día un análisis del material obtenido, lo que significa: limpieza (dejar lo que tiene calidad para mostrar a una audiencia) y categorización (agrupación de las imágenes según los temas establecidos).

Una vez que se cuenta con sonido e imagen, se puede comenzar a hacer una estructura tentativa, considerarla flexible para que acepte cambios durante el proceso de realización de la película.

Para lograr mantenerse en ciertos parámetros de estructura, es importante hacer un análisis sistemático del sonido y la imagen a medida que se vayan obteniendo. Recordar que, si bien debemos contar con tiempo suficiente, no por eso nuestro tiempo de producción es ilimitado. En cada visita al personaje, el objetivo profesional es lograr las partes de

la historia que formarán la película y para saber qué grabar y qué filmar dentro de esa historia, el análisis antes mencionado es esencial.

Hay que recordar también que en ese análisis que propongo, se necesita revisar el material con ojos absolutamente profesionales y con genuino espíritu de autocrítica. Si no se usó trípode y la visual salió movida, no sirve, se descarta. Aceptar los errores con paciencia, pensar que para hacer etnobiografías contaremos con tiempo y con el espíritu de flexibilidad que nos lleve a pensar que lo malo se rehace, o se reemplaza por aquello que esté más cercano al original que hemos perdido. Esta aceptación de las limitaciones no es algo diferente a lo que ocurre en otras disciplinas: los escritores descartan muchos borradores hasta que sus obras se presentan pulidas e impecables. Más de un pintor puso sobre sus telas una imagen sobre otra. En nuestros documentos veremos que, a veces, el error es mínimo: no se filmaron correctamente los detalles de un objeto porque hay sombras que permiten verlo con dificultad. No desesperar, todos sabemos que la realización de una obra es el producto del esfuerzo y la paciencia. David, el retratista de Napoleón, siempre les decía a sus alumnos que una obra de arte es la unión de la idea original del artista y su inamovible perseverancia. Por ello, si vemos que una imagen salió oscura, habrá que experimentar con una lamparita para ver si la luz mejora el producto, tratando de usarla sin romper la rutina de la vida cotidiana. Si salió demasiado claro, tratar de repetir la filmación con otra escena similar, en otras horas del día en que las sombras pueden agregar misterio a la imagen sin limitar su significado. En otras palabras, no desesperar; que cada obstáculo sea tomado como un desafío que encaremos con la esperanza de vencer. Viendo con ojos críticos lo logrado, experimentando, poniendo pasión en lo que se hace es como se avanza en la realización de las etnobiografías.

Siguiendo con el tema de la documentación visual, recuérdese que los encuentros frecuentes, por lo general, van consolidando la amistad y minimizando la inhibición que pueda producir la cámara. Por ejemplo, primero se puede intentar enfocar objetos -la pieza que está creando el artesano-, luego el enfoque puede ir acercándose y hasta deteniéndose en las manos que están creando. Luego se puede enfocar la cara del que lo está realizando y, así poco a poco, evitando irrumpir, las tomas podría llegar a ser más intimistas. Recordar que al filmar una cara ésta tiene que decirnos algo, se debe captar la expresión (¿concentración?, ¿cansancio?, ¿alegría?) como mensaje. Captar esa expresión del personaje es uno de los principales trabajos del documentalista, porque

nuestro objetivo es poner al personaje y a la audiencia en íntima comunicación.

Para poder lograrlo el documentalista puede acercarse con un lente normal o un gran angular. Desde lejos con un teleobjetivo los resultados son bastante pobres, la imagen suele reflejar una sensación de chatura; transmite un sentido de irrealidad que no convence. En el intento de lograr una toma intimista, cada cineasta usa su estrategia personal. Podría decirse que es su acercamiento al personaje y su estilo de interacción con él. Así como cada persona tiene una forma única de interactuar con los demás, el documentalista tiene una forma única de unirse a los personajes a través de su cámara. En mi caso, cuando uso cámara sin sonido y sin trípode, y me dedico a filmar la labor de un artesano, como lo que filmo me interesa (siempre me interesa ver a un hombre en el proceso de creación), mi forma de acercarme al protagonista es hablándole; mientras voy filmando, los que han observado mi trabajo comentan que me han oído decir: "Don Pedro, qué maravilla, déjeme ver... el color parece más fuerte que en el trabajo anterior, ¿cierto?". Y así voy lentamente de la pieza que está construyendo, al detalle de la mano y de ahí a la cara, y voy dando tiempo a la toma para crear la posibilidad de agregar voz en off que me permita entender lo que el protagonista está pensando mientras trabaja.

Es evidente que a las pocas semanas de comenzada la documentación ya se contará con material de imagen y sonido. Es decir, ya se está en condiciones de iniciar su análisis.

El hecho es que se ha comenzado a acumular la materia prima de la película. Mi sugerencia, y esto lo vuelvo a repetir, porque aunque parezca obvio muchas veces se deja de lado: es necesario tener el material cuidadosamente codificado. Con el tiempo, ese material que ha sido ordenado se irá revisando y reclasificando si es necesario. Esta reclasificación es el resultado del conocimiento; recordemos que llegamos al lugar sin ideas preconcebidas, y que dejándonos guiar como niños vamos aprendiendo más y más. Esto, muchas veces, da como resultado cambios de opinión, y consecuentemente cambios en la clasificación. Esa revisión sistemática permite familiarizarnos enormemente con el material, y esta familiaridad facilita la búsqueda en los momentos en que encaremos el proceso de edición definitiva. Al principio, sin embargo, sólo el orden y ese análisis diario que vengo sugiriendo y el diseñar una estructura tentativa es lo que permite saber

con qué se cuenta, y evitar repetición de tomas, ya que se sabe con claridad qué imágenes se tiene y cuáles son las que se necesitan.

En esta parte del proceso (formación de materia prima y archivo) hay algunas cosas obvias que igualmente deseo mencionar, por si quienes siguen estas palabras se encuentran en el inicio del documentalismo.

Por un lado, se requiere ser muy fiel en las transcripciones del sonido. Por otro, hay que mantener las transcripciones copiadas en papel. Menciono la fidelidad porque esas transcripciones necesitan indicar todo lo que contienen las bandas sonoras, no sólo las palabras de la entrevista sino las puntuaciones -las inflexiones- haciendo constar las pausas, etc. Estoy convencido de que este cuidado puede evitar más de un dolor de cabeza en el momento de estructurar el libreto y realizar la edición final.

Otra sugerencia ya mencionada, que la repito porque me ha dado buenos resultados, es ir manteniendo y cambiando la estructura tentativa de la película, revisando una y otra vez su esquema, su diseño, porque eso será el mapa que nos irá guiando. Digo que debe ser tentativa porque no debemos olvidar que, como estamos en un proceso de aprendizaje, es muy posible que el hecho de aprender nos lleve a realizar continuos cambios.

Hablando de estructura, debo reconocer que editar es -para mí- lo más gratificante del trabajo del documentalista. Siento que es lo más creativo del proceso de filmación. Yo comienzo a editar examinando las grabaciones que, como dije, tengo cuidadosamente transcritas y copiadas en papel. Los testimonios presentes en esas grabaciones son los que irán formando el libreto. Analizo los relatos que me parecen más inteligentes, más apasionados, o que revelan mayor grado de generosidad... Es decir, comienzo el proceso de selección. Primero veo lo que luce mejor en papel, luego constato si está dicho de forma interesante, con sentimiento ya sea de alegría, pena, enojo o simplemente, con simpatía y gusto por hablar.

Una vez que se consigue lo que se considera material usable, viene el momento de armar el hilo dramático de la historia. Recordemos que la estructura es tentativa, la frase que hoy nos pareció perfecta para iniciar la explicación de un tema, mañana puede revelarse como pobre en la introducción pero muy efectiva para usarla en la mitad de la historia. En

ese preciso lugar, esa precisa frase puede ser importante para mantener o levantar el interés de la audiencia sobre aquello que se esté narrando.

Éste es el momento de la síntesis y, por tanto, lo es también de los ajustes y la evaluación. Si revisando lo grabado se ve que el protagonista dijo algo importante, pero su voz está superpuesta a un ruido o muy ligada a una segunda frase, determinamos que es inusable, ya que no se puede cortar, así que hay que intentar rehacer lo grabado. En documentales esto tiene un gran peligro: la pérdida de la espontaneidad. Pero si se explica al protagonista la naturaleza del proceso y se le pide repetir lo dicho, con el mismo énfasis o pasión, muchas veces los resultados son satisfactorios. Una advertencia para el proceso de regrabación: recrear las condiciones de grabación originales (el mismo lugar, la misma posición del micrófono), asegurando que el nuevo material empalme sin problemas con lo que ya tenemos seleccionado.

Lo ideal es que cuando el filmador establezca su residencia permanente tenga en cuenta que necesitará un lugar privado y calmo para trabajar en la edición tentativa. Ya vimos que el análisis sistemático y el orden del material (pasos estos que son parte del proceso de edición) comienzan ni bien se tenga material filmado/grabado disponible. Es decir, se comienza a editar mientras el filmador está viviendo en la zona que está documentando. Como digo, la edición es ajuste. Esto lleva a la necesidad de regrabaciones o filmaciones adicionales y si se está en la zona se asegura ahorro de tiempo y dinero. Alumnos y colegas me han dicho que lo común es que ellos encaren la edición al regresar de la zona donde estuvieron documentando. Ellos resuelven el problema haciendo una lista de lo que se debe repetir o el material adicional que se necesita filmar, e intentan resolverlos con visitas periódicas al lugar de la documentación. Este método es lógico y de hecho lo he usado en algunas de mis películas; pero en realidad el otro, el de ir estructurando a medida que se filma me ha resultado bastante más eficiente.

Debo reconocer que la contrapartida de verse obligado a volver en busca de material adicional tiene sus ventajas. Es cierto que insume mayor gasto de tiempo y dinero el tener que hacer esas visitas periódicas, pero con ellas no se logra sólo material sino que, con cada una de ellas, la amistad con el protagonista y su familia va creciendo. Algunos de ellos me han confesado que al verme regresar y regresar comenzaron a sentir la confianza de que la nuestra sería una amistad de por vida. Otra ventaja es que existe la posibilidad de descubrir nuevos temas, los cuales, al salir a la luz, podrían darle un carácter

multidimensional a la película. Por ejemplo, volviendo al tema del trabajo en mi película Cochengo Miranda, tuve ese tipo de experiencia. Cochengo es un ganadero de la zona desértica de La Pampa, que en su juventud había sido poeta y payador de renombre. En una de esas visitas periódicas descubrí la relación -la estrecha relación- que Cochengo y Maruca tenían con los hijos y el dolor que les producía estar alejados de ellos. Al ver esa problemática comencé a imaginar la necesidad de incorporar a la película la importancia de este hecho y filmé a los chicos pequeños jugando y haciendo los deberes. Esas imágenes las usé con la voz de Cochengo explicando las expectativas que tenía para con sus hijos. Más tarde filmé a los mayores en escuelas de pupilos y nuevamente la voz de Cochengo explicando que, debido al valor que le daba a la educación, estaba dispuesto a soportar el alejamiento. Pienso que la decisión de incorporar unas pocas imágenes y narraciones de ese tipo fue exitosa pues no sólo ayudó a conocer la problemática de carencia de escuelas locales, sino a crear empatía entre los espectadores y los protagonistas, ya que el dolor por la ausencia de seres queridos es un sentimiento casi universal.

## 5. CUERPO Y ALMA

Como anticipé, veo las etnobiografías como una conjunción de dos elementos: el visual (cuerpo) y el sonoro (alma).

Cuando encaramos la parte visual tenemos que asegurarnos de que la película contenga una descripción del ambiente donde transcurre la vida del personaje: su casa, su barrio, la escuela donde concurren sus hijos, el paisaje que lo rodea. El cuerpo de la película mostrará la economía local y personal; es decir, los recursos físicos con los que el protagonista encara la supervivencia. Si comenzamos por elegir un artesano, deberíamos, por ejemplo, documentar sus obras, la huerta donde saca el sustento y los pocos animales que la gente rural suele decir que sirven "para el mantenimiento de la casa nomás."

El cuerpo también debería mostrar la interacción del protagonista con su comunidad (tomas de sus visitas a la iglesia o a la casa de amigos, al bar o al almacén, etc.) y su presencia en eventos que lo muestran dentro de la cultura a la que pertenece (asistiendo a fiestas o velorios; participando del carnaval o de una procesión a la Patrona del lugar, etc.).

La documentación de ciertas escenas visuales (como fiestas, ceremonias, eventos públicos) es más difícil de lograr.

Por ello, anteriormente proponía tratar de hacerlas cuando se ha adquirido familiaridad con el ambiente. El problema con ellas es que muchas veces son irrepetibles y, normalmente, las personas que participan no conocen al cineasta y pueden encontrar que la filmación perturba la formalidad del evento.

Un par de sugerencias para estas circunstancias: la primera, quedarse lo más cerca posible del protagonista y concentrar la documentación - poner el foco- en su participación dentro de la celebración. Recordar que el evento sólo tiene importancia dentro de la película porque el protagonista toma parte. El evento en sí mismo es algo descriptivo, el evento con el protagonista es significativo. La otra sugerencia es mostrar a los demás participantes que nosotros -cineastas- estamos compartiendo con ellos ese momento especial, aunque estemos ejercitando un papel diferente. Lo que nosotros estamos realizando es un "trabajo" (la mayoría de la gente respeta al trabajador) y estamos

haciéndolo de una forma profesionalmente seria. Para ello debemos ocupar nuestro lugar: éste no es el momento de interactuar con los participantes (saludando, hablando o bromeando); es el momento de estar detrás de la cámara seleccionando las imágenes que se necesitarán para la obra. Es el momento en que la cámara y el camarógrafo son uno solo. Es el tiempo de lograr las imágenes y el sonido que se convertirán en una película. Si la gente percibe que ése es nuestro papel, no se opondrá a que lo realicemos.

Hablando del tema visual, debo reconocer que, si bien la imagen puede llegar a ser para muchos lo más llamativo, para mí la película no tendría demasiado valor si no fuera por el sonido que, a mi entender, contribuye enormemente a que el espectador pueda tener empatía con los protagonistas.

El sonido tiene la misión de ayudar a la imagen a llegar a las profundidades del espíritu, tiene que permitir el descubrimiento de quién es, en realidad, la persona que vemos en la pantalla.

Una persona es la suma de dos visiones: la propia y la ajena. La ajena podemos lograrla entrevistando a las personas que rodean al protagonista. Puede ser relativamente fácil ya que ofrece menos reparos hablar sobre los demás que de temas profundos de uno mismo. Lograr la visión íntima a través de la mirada introspectiva del protagonista puede ser más difícil y doy algunas sugerencias que podrían ayudar a obtenerla.

Para lograr la visión propia habría que evitar mostrar la imagen del protagonista hablando a la cámara. Estas "cabezas parlantes" son - a mi entender -una pérdida de tiempo. Es muy difícil que un protagonista mire a la cámara y exprese un sentimiento profundo, ya que está consciente de que se lo está filmando y como la filmación es un hecho no cotidiano, se va a sentir inclinado a "actuar" y, lo que es peor, decir lo que esperan que diga. Es verdad que va a decir algo que, casi seguro es cierto, pero como no es actor seguramente va a actuar mal y no nos va a poder transmitir en forma potente su verdad. Esta es una de las debilidades en las que se puede caer con el cine documental, mostrar personas tratando de actuar -no profesionalmente- sus historias. Para evitarlo, en vez de perder el tiempo viendo al protagonista hablar en cámara, lo que sugiero es verlo vivir su vida (trabajando, haciendo compras, celebrando) y usar esas tomas con voz en **off** que nos comuniquen el porqué de lo que está haciendo.



Otro peligro en este tipo de cine es usar la comunicación repetitiva. Si el protagonista explica: "lo que hago es tomar la fibra... la doblo así... y la corto en cuadraditos" y usamos esa banda sonora con imágenes que muestran exactamente lo que se nos está explicando, es casi seguro que el espectador sentirá que se lo está subestimando. Como consecuencia, es posible que el cineasta pierda el interés de la audiencia por su película. Sin embargo, si mientras las imágenes muestran la elaboración del objeto se usa la voz del protagonista en la banda sonora explicando, por ejemplo, que "la artesanía me ayuda para sobrevivir; pero cada vez me pagan menos; mis hijos van a tener que salir a buscar qué hacer en otro lugar", y se corta la secuencia con imágenes de jóvenes en una estación ferroviaria despidiéndose de familiares y amigos, se logrará un efecto multiplicador. Con dos tomas y unas breves palabras se ha presentado el trabajo del protagonista y el problema de la migración.

Un adicional con el uso del sonido en *off* constituye la posibilidad de agregar emoción a la secuencia. Si logramos una gran amistad con el protagonista y las charlas grabadas son verdaderas confesiones a un amigo, la banda sonora tendrá la carga emocional que asegura la empatía con el espectador. No hay que olvidar que la misión del cineasta no es sólo hacer conocer la cultura del protagonista, sino hacer sentir a la audiencia que se está comunicando con las personas que se ven en la pantalla. En esta comunicación, la emoción es ingrediente esencial y resulta indispensable para que el que ve la película la considere una experiencia indeleble.

Vale la pena insistir en que la banda sonora da la oportunidad de adentrarse en el conocimiento profundo del protagonista y que, para ello, hay dos visiones:

Una, la íntima (narraciones donde comparte sus esperanzas, su forma de ver el mundo, alegrías, penas).

Otra visión es la ajena (cómo ven los demás al protagonista).

Para el primer caso, ya se han indicado algunos caminos a seguir. Vuelvo a recomendar no olvidarse de que en las etnobiografías una de nuestras reglas de oro es la de presentar el punto de vista, la forma de ver el mundo del protagonista. Es decir, el filmador se ha puesto a disposición del protagonista para que éste se pueda comunicar directamente con el público. El cineasta es sólo un puente, un amplificador de la voz de los que documenta. En otro tipo de

documentación, los cineastas consideran válido comunicar -y yo diría que algunas veces hasta imponer - sus propias ideologías.

En cuanto a la segunda visión, observamos que es necesario tomar contacto con las personas que componen el mundo del protagonista, los más cercanos, la familia y amigos, y los más lejanos, aquellos con los que tiene comunicación esporádica pero importante.

Para encarar la búsqueda de la visión de los más cercanos se puede grabar y/o filmar a los integrantes del núcleo familiar mientras se está documentando al mismo protagonista. Para tener la visión de los más alejados se aprovechan los acontecimientos extracotidianos. Por ejemplo, si el protagonista es invitado a hablar con la maestra de sus hijos, se puede aprovechar la ida a la escuela para que, después de la entrevista con la maestra, ella quiera compartir con nosotros sus pensamientos sobre la actuación del protagonista, como padre o vecino, que corroborará o desvirtuará las visiones de otros personajes, o las personales del personaje central.

Entonces, para lograr las dos visiones, debe recordarse que el protagonista es:

Lo que cree que es (la imagen de sí mismo). También, lo que los demás creen que es (lo que digan de él los otros). Y lo que el cineasta ve que es (padre, esposo, amigo). Y lo que su trabajo demuestra que es (artesano, agricultor, etc.). Y finalmente lo que sus narraciones o conductas muestran o permiten vislumbrar (filósofo, poeta, etc.).

Es responsabilidad del cineasta documentar las múltiples facetas de la personalidad del protagonista para entender cómo es; y también es trabajo del documentalista tratar de descubrir cuánto de la idiosincrasia del personaje se debe a su personalidad o al efecto de su cultura. Permitir que el espectador llegue a ese tipo de deducciones es el gran aporte del cine que propongo. Lograrlo es más fácil, si damos tanta importancia al cuerpo como al alma de una película.



Cochengo Miranda. El Boitano, Prov. de La Pampa, 1974.

## 6. EDICIÓN

Ya se mencionó, al pasar, el tema de la edición, pero me gustaría profundizarlo un poco. Comenté que, para mí, es eficiente comenzar la edición con el objetivo de lograr una estructura tentativa del material. Y que esa estructura se diseña mientras el documentalista está viviendo en el lugar de la documentación. También se dijo que los primeros pasos comienzan a dar como resultado un material, el cuerpo y alma del filme, pero aún sin su forma definitiva.

Algunos editores se plantean, desde el comienzo del proyecto, cuando aún están en la pre-producción, cuál será el largo de la película. Para mí, si bien eso es importante, no me quita el sueño. El largo de la película prefiero decidirlo una vez avanzada la documentación, cuando el material me dicta su duración a través de la edición. Sin embargo, la experiencia me ha dicho que la duración ideal para una etnobiografía (medida por la capacidad de atención de la audiencia) es de alrededor de 50 a 55 minutos, por lo cual, es bueno tener esta información como referente.

Actualmente, una película de ficción tiene dos o más horas de duración. Ése es un tiempo que -salvo que la historia no logre el interés del público o que los actores la destrocen con sus actuaciones- parecería satisfacer a un público general y mantenerlo con gusto sentado en sus butacas. Pero, en este tipo de cine etnobiográfico, las reglas de juego son diferentes. Nosotros no tenemos la posibilidad de usar actores entrenados en el oficio de transmitir las angustias del drama o los efectos especiales que ayudan a crear la fantasía de la excitación. Entonces, mi experiencia me lleva a afirmar que en las películas documentales -al menos en las etnobiografías- el devenir dramático necesita estar muy controlado para poder mantener la atención de un público general, y eso se puede lograr, entre otras cosas, con la división del material en segmentos dramáticos. Estructurando mis películas he visto que es necesario que cada 8 o 10 minutos, logre introducir una escena "fuerte", seguida por otras más introspectivas que puedan servir de transición a -por ejemplo- una escena festiva. Pienso que esa variedad permite mantener con mayor facilidad el interés de la audiencia. Pero lograr esto con un documental etnobiográfico no es fácil. Recordemos que nuestra tarea es básicamente mostrar lo cotidiano y en ese devenir cotidiano, puede ser que existan sólo un par de hechos que podrían ser

considerados "fuertes": la muerte de un familiar, la partida a tierras desconocidas. Es decir, la variedad es menor, y por tanto mantener la atención del público es un verdadero desafío.

Un método para encarar la estructura de estos filmes podría ser mediante una forma cíclica, circular: el filme comienza y termina con la misma toma. Me gusta porque da la sensación de un continuo: el ciclo de vida en cierta forma se cierra; pero, a la vez, la vida continúa.

Por supuesto, podemos elegir otras formas, como por ejemplo la temporal cronológica, donde el material puede seguir el orden de las estaciones: primavera, verano, otoño, invierno. O puede seguir el ciclo de vida del protagonista: infancia, juventud, vejez. Este tipo de ordenamiento es efectivo, reconocido sin dificultad por la audiencia y, además, con la ventaja de dar la sensación de un conocimiento global del ambiente y de la vida del protagonista dentro de su cultura.

Ahora bien, yo encuentro útil el hecho de esforzarse muy especialmente por resolver desde el comienzo de la edición, cómo habrá que empezar el filme y cómo terminarlo. El centro es importante de resolver, pero no tan significativo. En ese centro, trataría de presentar escenas que sobresalgan dentro de la vida del personaje y que tengan suficiente dramatismo como para despertar o mantener el interés de la audiencia, pero guardaría para el comienzo y el final lo que tenga más carga emocional.

A veces, se corre el riesgo de que, con la presentación de los protagonistas con los cuales el espectador aún no ha llegado a desarrollar lazos de empatía, la atención pueda ir bajando. ¿Solución? Ubicar alguna escena dramática como "gancho", como introducción, y para el final dejar lo que se considere más emotivo, más revelador; lo que el cineasta quiera que, con más fuerza, quede grabado en el espíritu de la audiencia.

Siguiendo con el ejemplo usado -es decir, el haber elegido a un artesano como protagonista-, mis sugerencias sobre el armado del filme serían: las primeras escenas deben presentar al protagonista y probablemente a los miembros de la familia o aquellos con quienes convive. Usualmente, una etnobiografía comienza con "mi nombre es...", lo cual puede ir acompañado con la imagen en primer plano del protagonista prendiendo un fueguito, calentando agua y mateando. Por supuesto que una presentación de este tipo no es imprescindible, el

nombre puede presentarse más adelante; pero es obvio que no se presentaría al final. En la banda sonora, para usar al comienzo del filme, podemos seleccionar un relato que explique cómo se compone la familia y tener pantallazos de imágenes que la represente en diferentes actividades: un hijo subiendo al caballo, otro entrando a la escuela, la esposa sirviendo la mesa, etcétera.

Preferentemente, el paso siguiente llevaría a presentar la problemática del filme. Como ya vinimos comentando, las etnobiografías -como toda obra teatral o cinematográfica- tienen que tener un foco dramático y una resolución. Este tipo de estructura es parte de una cultura prácticamente universal en Occidente. Ya desde el tiempo del teatro griego, de acuerdo con la preceptiva aristotélica, se sabía que el esquema de las obras en el escenario incluía: 1) la presentación del protagonista (quien es, adonde vive, a qué se dedica, etc.); 2) el desarrollo de sus luchas (el héroe sale en busca de la liberación de su pueblo, se sacrifica, sufre, pelea, etc.); 3) el desenlace del conflicto (gana la pelea, logra la liberación, regresa triunfal a su pueblo).

Otro punto a considerar, aunque sea brevemente, es la atención que debemos prestar a las transiciones que permiten pasar de una escena a otra con suavidad. Una vez, un colega lo definió como el gesto de amabilidad de extender la mano a quien está por bajar de un vehículo.

En mis películas he tratado de usar, siempre que me fuera posible, las imágenes o sonidos que constituían el leitmotiv. Por ejemplo, podía encarar la documentación de una fuerte sequía (eso fue lo que hice en la película Cochengo Miranda). En ese ejemplo se puede ver que, mientras la banda sonora transmite el relato de los problemas de la falta de agua, la imagen puede ir mostrando -sin puntualizar el porqué- un molino, filmado de un primer plano que se funda en otro a plano general. Intenté que la audiencia hiciera la conexión entre el problema (la falta de agua) y la solución (el molino de viento). Pienso que ese uso de metáforas o simbolismo caería, en forma especial, dentro de la responsabilidad del editor. En ese tipo de uso del material, para decir algo que va más allá de lo que una sola imagen expresa, el editor puede ejercitar su poder de creación. Analizando el proceso creativo de artistas a quienes respeto, poco pude aprender. Pienso que cada creador tiene una forma personal de descubrir el mensaje y saber la forma cómo desee transmitirlo a su audiencia. Las pocas sugerencias que me he atrevido a dar no son más que simples ideas, nacidas de la experiencia y presentadas con el afán de ayudar a aquellos que emprenden la realización de etnobiografías.

El próximo espacio para llenar en la estructura de la película podría estar relacionado con el trabajo del protagonista. Seguiremos usando el ejemplo donde el personaje central es un artesano. Supongamos que sea un trenzador de cueros: esta parte de la historia a lo mejor sería bueno contarla dentro de los primeros 5 o 6 minutos del filme. Ése sería el momento de verlo "prepararse" para hacer sus artesanías: la búsqueda de los materiales, el corte del cuero, etc. A estas imágenes las podrían seguir otras, a los 20 o 25 minutos de comenzado el filme, donde se muestra el trenzado en sí mismo, las costuras de las terminaciones, y para el final, pongamos que sea a eso de los 40 minutos de comenzada la película, mostraríamos la colocación de adornos, etc., hasta ver la obra terminada.

He visto, en tantas películas que hice en el interior del país que, por lo general, el hombre rural tiene un tipo de economía de supervivencia múltiple. Se dedica a mantener la casa, al cuidado de los animales, a las artesanías en el caso de los artesanos, y la mayoría de las veces una buena parte de su tiempo lo dedica al cuidado de la huerta. Por lo tanto, es muy probable que en la película del artesano que vive en el desierto - que habíamos tomado como ejemplo- hayamos sido capaces de obtener material que muestra al protagonista cuidando su quinta. ¿Dónde poner este material en la estructura que vinimos analizando? Pienso que al principio de esa parte que llamábamos "media", entre los 10 y 20 minutos de comenzada la película. En esa parte, se podrían mostrar imágenes del protagonista preparando la tierra, algo más avanzado en el tiempo lo podríamos mostrar sembrando, mientras tanto -en forma rápida- sin demasiado énfasis se mostraría, si es que pudimos lograr esas tomas, un piso resquebrajado por el sol (recordemos que la audiencia tiene que tener presente que el protagonista sufre los estragos de una sequía) y nuevamente un corte a la imagen del molino (recordemos que el espectador debería hacer la asociación entre la problemática de la falta de la agua y la liberación del molino). Es decir, dos imágenes que mantengan en la memoria del espectador la problemática y búsqueda de un desenlace. Dentro de ese mismo espacio de la estructura se podrían ubicar imágenes del proceso de la cosecha o su pérdida, si inesperadas inundaciones arrasan los sembrados.

Un lugar inhóspito, como el del ejemplo que estamos usando, puede dar pie a una variedad de elementos dramáticos. Por ejemplo, la necesidad de migrar por falta de trabajo del algún miembro de la familia. Esos subtemas o temas desencadenantes, la mayoría de las veces conviene ubicarlos acercándose al final. ¿Por qué? Porque al principio no

conocemos muy bien a los personajes, no hemos tenido tiempo de formar un vínculo afectivo con ellos. En cambio, cerca del final es probable que ya nos interese lo que les pasa y, si logramos que la audiencia sienta el dolor de la despedida cuando un hijo se va, podemos también hacer sentir alegría por el regreso cuando presentamos la gran fiesta de la Virgen, plena de color y movimiento, donde el hijo vuelva a celebrar con su familia.

Imaginemos que el cineasta, al encarar la etnobiografía del artesano que vive en el desierto, desea comunicar, además de los problemas de la educación (el hijo que debe trabajar 12 horas diarias para llenar los bebederos), posibles respuestas para la resolución de ese dilema (el molino lo libera de la tarea y le permite asistir a la escuela). Dentro del espacio estructural, cercano al final, se puede mostrar la imagen del hijo que parte fundiéndose en la misma imagen de la cara del protagonista que apareció en la apertura del filme. Esas imágenes pueden ir acompañadas de una banda sonora que explore el dolor por los hijos que deben emigrar y la esperanza de que sigan volviendo a honrar a la Virgen y reencontrarse con la familia. Lo que se ha visto, podría considerarse un montaje de tipo cíclico. Es decir, hay un círculo donde el principio y final convergen.

Si en vez de la forma cíclica que estamos analizando, se desea editar usando una forma temporal, se puede realizar un montaje interesante donde las imágenes de un paisaje visto en diferentes climas o estaciones y acompañado por música descriptiva ayudarían a darle estructura a la historia que queremos contar.

Pero, sea cual fuera la forma que se elija, la responsabilidad del editor es ir proporcionando información que permita ahondar en el conocimiento del protagonista y su cultura. El gran peligro es mover la película de una escena a otra muy rápido (sin permitir que el espectador asimile lo visto u oído) o muy lento (sin lograr mantener el interés de la audiencia). Como habíamos visto, hay que prestar atención a las transiciones. Además, una estrategia para asegurar que el espectador absorbió la información es la repetición de ciertas imágenes o narraciones. Al hacerlo, recordemos que existe un gran riesgo: si la audiencia se da cuenta de esa manipulación, su empatía con el protagonista baja, porque en realidad se ha perdido la magia de la comunicación, se han descubierto los "hilos del titiritero".



Lo que se espera de un buen editor es la capacidad de trabajar y reeditar el material en forma flexible, dándose permiso para experimentar una y otra vez con cambios. La estructura dramática tendría que ser diseñada con mucha flexibilidad. No es necesario seguir un orden estrictamente cronológico o cíclico. En mi experiencia muchas veces aprendí que lo que conviene es dejarse ir, y aceptar que el material nos esté dictando su propia estructura.

Si deseamos seguir analizando estrategias de edición, y la necesidad de aceptar la flexibilidad y el cambio, volvamos a ver lo que antes habíamos llamado "estructura tentativa". Es la estructura que armamos cuando todavía estamos en el lugar de la documentación. Imaginemos que en la familia que documentamos han ocurrido dos hechos cruciales: la partida de un hijo (en enero) y la muerte de la abuela (en julio). Imaginemos que en la estructura tentativa acomodamos esas secuencias cronológicamente. Al regreso, después del trabajo de filmación, retomamos la compaginación y nos damos cuenta de que el material con el que contamos transmite mayor impacto o emoción en el primer evento. En la nueva edición que estamos preparando notamos la necesidad de incorporar un crescendo de dramatismo al final de la película. ¿Qué hacer? Muy simple: presentaremos las situaciones en tiempos invertidos, el velorio primero y luego la despedida del hijo.

Ya en el trabajo de compaginación final nos encontraremos con imágenes "menores" a las que llamo "comodines" porque se pueden ubicar donde mejor convengan. Una imagen corta, rápida, de un niño corriendo detrás de su perro, llena de luz, risas y color, puede ser excelente material de transición para romper la austeridad de una escena íntima, semioscura, donde el protagonista narra sus temores por el futuro de sus hijos.

Este tipo de "comodines" son estupendos y nos pueden ayudar enormemente, pero como ocurre con todo, usarlos en exceso tiene sus riesgos. Recordemos que el editor es responsable de presentar la realidad (no olvidemos que se trata de un documental etnobiográfico) del protagonista y que además enfrenta el desafío de hacerlo de una forma amena. Mantener la atención de la audiencia es una de sus metas principales y una forma de lograrlo es asegurar que el orden tenga gran variedad. El uso de los "comodines" puede ser una estrategia fructífera. Eso sí: siempre y cuando no desvirtúen la realidad del protagonista. Esa variedad que todos los editores buscamos, podría encontrarse en imágenes del protagonista en diversos estados de ánimo: deprimido por

su hijo; alegre por la celebración de la Virgen; preocupado por la llamada de la maestra. Si se ha decidido seguir una edición circular, cierta repetición puede permitirse. Se podría usar, como ya se vio, la misma imagen al principio y final de la película, con narraciones que den una sensación de continuidad. Muchas veces se encuentran comentarios breves, palabras sueltas dichas en forma muy dramática, que reflejan la forma de cómo ciertas personas ven su mundo o viven sus emociones. Recuerdo que en una de las veces que estaba compaginando el material de mi película Valle Fértil encontré que el protagonista, tratando de justificar su extremo estado de pobreza, con gran tristeza me decía: "¿Sabe lo que pasa, don Jorge? La vida se ha hecho para sufrir". Me di cuenta de que esa expresión no sólo explicaba su frustración sino que también reflejaba una forma de ver o de percibir el mundo. Algunos dirían que es una percepción cargada de fatalismo. Ese personaje, amigo del protagonista, creía que el hombre carece del poder para cambiar sus circunstancias. Esto se contrapone con la creencia vista en otras culturas que sostienen que el hombre tiene el 'derecho' a la felicidad. Los norteamericanos, por ejemplo, en el acta de la Independencia escribieron: "*We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed... with certain unalienable Rights... among these are Life, Liberty and the pursuit of happiness*" ("Mantenemos estas verdades como hechos evidentes: que todos los hombres han sido creados iguales, a la vez que dotados de ciertos derechos inalienables: entre ellos, el derecho a la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad.")]

Esto no quiere decir que todos los norteamericanos creen que tienen el poder de cambiar el mundo o sus propias circunstancias. Sin embargo, documentos como el que menciono pueden dar una idea de los valores de sus líderes. Como se sabe, los dirigentes suelen tener un gran efecto en la forma de pensar de sus conciudadanos.

Siguiendo con mi historia sobre la compaginación de Valle fértil, en el armado del filme naturalmente quité "¿Sabe lo que pasa, don Jorge?", y usé "La vida se ha hecho para sufrir", ya que este comentario daba una dimensión mucho más profunda a las estrategias de supervivencia desarrolladas por los personajes. Usé esa expresión casi al final del filme, cuando ya había presentado a la comunidad y sabíamos de sus esfuerzos por salir adelante. Intenté despertar la empatía de la audiencia, tratar de que los espectadores se pudieran meter en el mundo y circunstancias de ese personaje.

Dentro de este análisis sobre estrategias de edición, debería también hacerse algún comentario sobre ética. Algunos cineastas, especialmente documentalistas modernos, opinan -y con razón- que se debe mostrar a los protagonistas el material en proceso de compaginación. El objetivo: dar a los personales la oportunidad de hacer los cambios que crean necesarios para cumplir con la meta de representar lo más fielmente posible su realidad. Ésta es un excelente idea, inspirada en lo que se ha dado en llamar antropología "reflexiva" y, según creo, muestra el respeto que el cineasta tiene por las personas a quienes está documentando. Pero puede acarrear problemas en su práctica y es bueno evaluar los riesgos.

El primer peligro es que, si lo que se muestra (y en realidad casi siempre es así) en una edición semiterminada que será completada con material adicional el protagonista difícilmente "vea" o imagine lo que no está. Esto se agrava si el protagonista no tiene cultura cinematográfica, pero sucede incluso entre aquellos que sí la poseen. El resultado: las personas que se han visto en la pantalla pueden perder confianza en el resultado final y mostrarse reticentes a seguir colaborando. Otro de los problemas es que quienes se han visto en pantalla podrían perder la frescura de "actuar" sus propias vidas. Puede ser que, al tener que volver a filmarlos, se sientan conscientes de sí mismos y de cómo podrían lucir en pantalla. Por supuesto, este cambio en la actitud sería un elemento negativo para el cineasta que intenta captar sus conductas con espontaneidad.

El otro problema puede estar ligado a cambios en la dinámica del grupo. El material (que no es más que eso: material editado que muestra imágenes rayadas, sin sonido, espacios en blanco) es difícil de ver y evaluar para alguien que no esté dedicado a hacer cine. Si se muestra en público (con visitas que de casualidad podrían haber llegado a la casa en el momento de la exhibición), seguramente generará algún comentario negativo que -otra vez- podría llevar a que los colaboradores perdieran interés en el proyecto.

Si se desea afrontar estos problemas, por el beneficio de convertir a los protagonistas en verdaderos socios del proyecto, lo que sugiero es: 1) Llevar la película a la zona donde se documentó casi terminada (lo que llamamos en un estado de *fine cut*), es decir con la mayoría (o aun mejor con la totalidad) de las imágenes, voces y sonidos incorporados; 2) Hacer la exhibición del material en forma privada (sólo con los protagonistas, y de ser posible en sesiones de no más de una o dos

personas); 3) Planear al menos 4 o 5 exhibiciones (mi experiencia me dice que en las primeras muestras la gente rural, que no ha visto mucho cine documental y que se ve reflejada en la pantalla, tiende a mirar los detalles: que no estaban bien peinados, que la casa lucía desarreglada, etc.). Las muestras repetidas aseguran el poder llegar a un análisis más profundo y a una síntesis. 4) Al final de la última presentación asegurarse que haya tiempo para una primera evaluación donde se haga hincapié en dos puntos: (a) la necesidad de asegurarse de que todo lo que se presenta en el filme es lo que el protagonista y su familia se sienten cómodos en compartir; (h) que lo que se presenta en el filme refleje la realidad del protagonista y su medio. 5) Es razonable organizar una segunda sesión para rever lo tratado en la primera. En ciertas oportunidades, lo que se trata en la primera sesión está nublado por las emociones que despierta la exhibición de la película. Un espacio de tiempo prudencial permite rever el material en forma más racional.

Los riesgos que menciono y las estrategias que sugiero vienen, en parte, de mi experiencia personal. Por ejemplo, en una ocasión en que decidí usar este método "reflexivo" de análisis, mientras hacía la película Cochengo Miranda, tuve un problema que, por suerte, con el tiempo resultó reparable. Llevé el material en un fine cut y -siguiendo el proceso que explico anteriormente- luego de las diferentes sesiones de exhibición y evaluación, tuve el visto bueno de la familia. Sin embargo, al regresar a Buenos Aires, agregué una frase que se me había traspapelado y a la que en su oportunidad no le había dado gran importancia. En ella, Don Cochengo explica cómo conoció a su esposa. El comentario era ingenuo y tierno, no me pareció que pudiera molestar a nadie. Don Cochengo decía: "y a la Maruca la conocí cuando tenía 15 años... y le dije que necesitaba una compañera, que se viniera a vivir conmigo y ella me dijo 'es que soy muy joven, tendrá que esperarme al menos un par de años...' y así lo hice y nos casamos". Pasado el tiempo, tuvimos la suerte de poder organizar el estreno formal de la película en la casa de los protagonistas, un verdadero lujo para muchos documentalistas. En casa de los Miranda se reunió una audiencia de más de 200 personas, casi todos vecinos del lugar. Cuando terminó la primera proyección (pidieron ver la película tres veces), me acerqué a Maruca para abrazarla y agradecerle su colaboración. Ella me devolvió el abrazo pero me dejó dolido uno de sus comentarios: "Todo muy lindo, don Jorge, pero no me gusta la parte en que Cochengo dice que me casé joven... no me gusta que todos los vecinos se hayan enterado de eso, nunca se lo había dicho a nadie". Con los años Maruca me confesó que -después de ver varias

veces la película - las palabras de su esposo le resultaban intrascendentes. Sin embargo, la experiencia sirvió para enseñarme lo delicado que es tener en nuestras manos las historias de nuestros personajes.

Repito, dar al protagonista la posibilidad de tener control sobre lo que se va a presentar es su derecho. Asegurarnos de que le ofrecemos la posibilidad de ejercitar ese derecho es nuestra obligación.



Familia Miranda. El Boitano, Prov. de La Pampa, 1974.

## 7. REFLEXIONES SOBRE CÓMO ENCARAR LA EDICIÓN POR ANTICIPADO

Hemos estado revisando algunos aspectos de la edición. En este momento querría volver a sugerir que, en lo posible, se encarere este proceso por anticipado. Para los científicos esto sería la formulación de hipótesis.

En las visitas regulares a los protagonistas (ya vimos que sería recomendable hacerlas al menos una vez por semana) van a observar un número de actividades familiares que se repiten: las personas se levantan a la misma hora, siguen algunas costumbres que los preparan para trabajar, se toman recreos para descansar, etc. Sugiero que en esta etapa, que algunos consideran de pre-producción, se vaya seleccionando para filmar lo que pueda ser de más interés para presentar a los protagonistas. Ya se han visto algunas formas posibles de hacerlo. Lo que sugeriría ahora es que no se desestime ninguna actividad, si el cineasta la percibe como importante en un principio. Incluso si no le encuentra un sentido dramático, las primeras impresiones, lo que en los primeros contactos lo entusiasmó, es casi seguro que será valedero. Veremos que con creatividad en el proceso de edición cualquier actividad -aun la que nos parezca insoportablemente rutinaria- con un buen corte puede transformarse en amena al verla en la pantalla. Por ejemplo, en uno de mis proyectos, donde se completó la película *Valle Fértil*, durante las primeras visitas a los vecinos del lugar, observé que a las cuatro de la tarde el pueblo entraba en una inmovilidad casi total. Sabiendo que *movie* significa movimiento, es lógico imaginar que pensé que estaba frente a la antítesis de una película. Lo que tenía frente a mis ojos era un pueblo que detenía sus actividades y se reunía en los patios familiares para matear y escuchar "la novela". Normalmente, en las zonas más aisladas, la novela tiene un efecto importante en la rutina familiar (une a las personas, las entretiene, les da motivo de conversación). Pero yo no sabía qué interés podía tener en "mi" película. Sin embargo, y aun en contra de mi racionalidad, sentí que si eso era importante para ellos (si no lo fuera, no lo estarían haciendo con tanto ritualismo), yo debería documentarlo, y así lo hice.

Durante el tiempo en que trabajaba en la estructura tentativa, más de una vez me pregunté: ¿qué interés puede tener para la audiencia una

actividad inmovilizante de ese tipo? Me di cuenta de que, presentada bajo una sola dimensión, tal como la acabo de describir, el interés sería escaso o nulo. Por eso comencé a imaginar otras formas de presentación. Ideé diferentes hipótesis. Cuando planteamos una hipótesis, usualmente comenzamos con la frase: "¿qué pasa si....?" Yo me preguntaba: ¿qué pasa si recreo lo que ocurre cuando el pueblo se detiene en sus tareas? ¿Qué pasa si la hora de la novela, aparentemente rodeada de inactividad, puede ser transformada en un hecho dramático, con movilidad interior, que no sólo muestre lo importante que la novela es para esas familias, sino que, al mismo tiempo, llegue a la emoción e interés del espectador?

*Valle Fértil* documenta la vida de varias familias de artesanos en un pueblito de la provincia de San Juan, y con ellos hice esa experiencia. Me había organizado el trabajo de forma tal que salía casi todos los días a filmar; estaba documentando cerca de diez familias que vivían bastante separadas unas de otras. Las primeras horas de la mañana seguía a los personas en sus quehaceres diarios. A eso de las tres de la tarde, me preparaba para filmar el patio y la mateada en silencio, mientras escuchaban la radio.

Lo que obtenía, para decir la verdad, no era muy interesante: un grupo de personas frente a una radio, pasando el mate de mano en mano, lentamente y escuchando. Debo confesar que estaba preocupado, siempre trabajé con mínimos recursos y poquísima película virgen, es decir lo que filmaba "tenía" que usarlo. Tenía miedo: ¿podría llegar a usar imágenes donde no pasaba nada?

Mi estrategia para salvar ese problema fue idear una secuencia y luego filmar y grabar para "rellenarla", ver si lograba usar el material de la inmovilidad de forma tal que sugiriera movimiento. Por eso hablo de "edición por anticipado". Lo que estaba haciendo en la segunda parte de la filmación era buscar imágenes que pudiera unir a las de la mateada filmadas anteriormente. Además de imágenes, lo que hice fue buscar sonidos que me pudieran ayudar. Primero me detuve a analizar el tema de la novela. Si todo el pueblo detenía sus actividades para escucharla, debía ser importante para esa cultura. Pero, ¿qué novela estaban escuchando? ¿Qué valores se representaban en esa novela? Para contestarme, me dediqué a oírla con atención. Encontré que el centro de la historia era el afán de justicia. La narración era un buen ejemplo del más puro melodrama, los personajes eran blanco y negro, los malos eran malísimos, y los buenos, buenísimos. Pero también vi que lo que a mí me



parecía melodrama (yo veía al titiritero que tiraba de los hilos de los muñecos), para los protagonistas de la película era un evento con significativa carga emocional. Mi trabajo consistiría en transmitir el significado que la novela tenía para las personas que estaba filmando. Para hacerlo, lo primero fue encarar la grabación de varios capítulos de esa novela y seleccionar los que tenían más elementos dramáticos: los que hablaban de vida, muerte, infierno, amor y, por supuesto, justicia. Luego filmé al grupo familiar oyendo la novela atentamente: sus caras a veces denotando preocupación; otras, alivio, y las menos, alegría. Enfoqué sus manos que a veces se retorcían con nerviosismo. Viendo que, antes de comenzar la novela, algunas señoras mayores usaban el tiempo para hacer el pan, se me ocurrió filmar el proceso y sobre todo el horneado, para intercalarlo con las imágenes de las caras de los personajes. Pensé que, con eso, resolvería el problema de la inmovilidad: hacer el pan permitiría cierto movimiento dentro de una escena que, de otra forma, resultaba muy pasiva. Así surgió una secuencia que terminó siendo una de las más apreciadas de esa película. La banda sonora narra la historia de un villano que amenaza a la dulce protagonista con torturar y matar a su amante. Voces estridentes y llantos que señalan la maldad y el pecado, salen de la imagen de la radio colocada sobre una silla en el patio de la casa. Esas imágenes y sonidos se mezclan con el chisporroteo de las llamas del horno (sinónimo de infierno), mostrado a través de la imagen de leños encendidos. Por momentos, las voces pierden fuerza, el personaje femenino suplica la piedad del cruel villano. Mientras el sonido del filme hace que el espectador oiga la novela, las imágenes de la pantalla muestran manos que amasan, rostros preocupados y un perro que duerme. Las voces de la novela vuelven a subir de tono en la cúspide del drama, las llamas del horno la acompañan con un chisporroteo más fulgurante. La música de la radio marca el final de la historia y una última visión muestra el pan saliendo del horno. Esta es, para mí, una forma simple pero interesante de documentar. Se muestra una realidad (la hora de la novela) desde una dimensión emocional (representada por imágenes de rostros pensativos inmóviles, y llamas que intentan, no sólo darles vida sino comunicar un ideal comunitario: que el mal puede llegar a tener un castigo). Y esta forma de documentación es muy controlable si el cineasta se acostumbra a filmar teniendo en cuenta una edición anticipada. Esa estrategia le permitiría imaginar cómo podría ensamblar las imágenes y sonidos que le brinda el ambiente, con una dimensión significativa.

Siguiendo con la idea de hacer una edición por anticipado, podríamos imaginar otro ejemplo. Pongamos por caso que hemos observado que un amigo de la casa llega de visita y comienza a contar cuentos. La forma de encarar el armado y filmado de la secuencia es igual. Se graba el cuento, asegurándose de que el mismo tenga un formato completo (principio-medio-fin), porque esto nos asegura un orden lógico como para poder usarlo. No se puede incorporar un cuento a la película si sólo se presenta el comienzo y el espectador se queda sin entender o con deseos de saber cómo termina. Una vez grabado, se filma la familia escuchándolo, se pasa el foco de la acción (a cargo del narrador) a la reacción (la audiencia: sus caras expresando miedos, risas, etc.). Si el cuento es de terror y se narra de noche, conviene documentar el lugar acentuando la oscuridad. En cambio, si tiene suspenso, se podría documentar una actividad que de pronto se interrumpa: una mano acariciando un perro que, siguiendo la voz del relator, repentinamente se detiene.

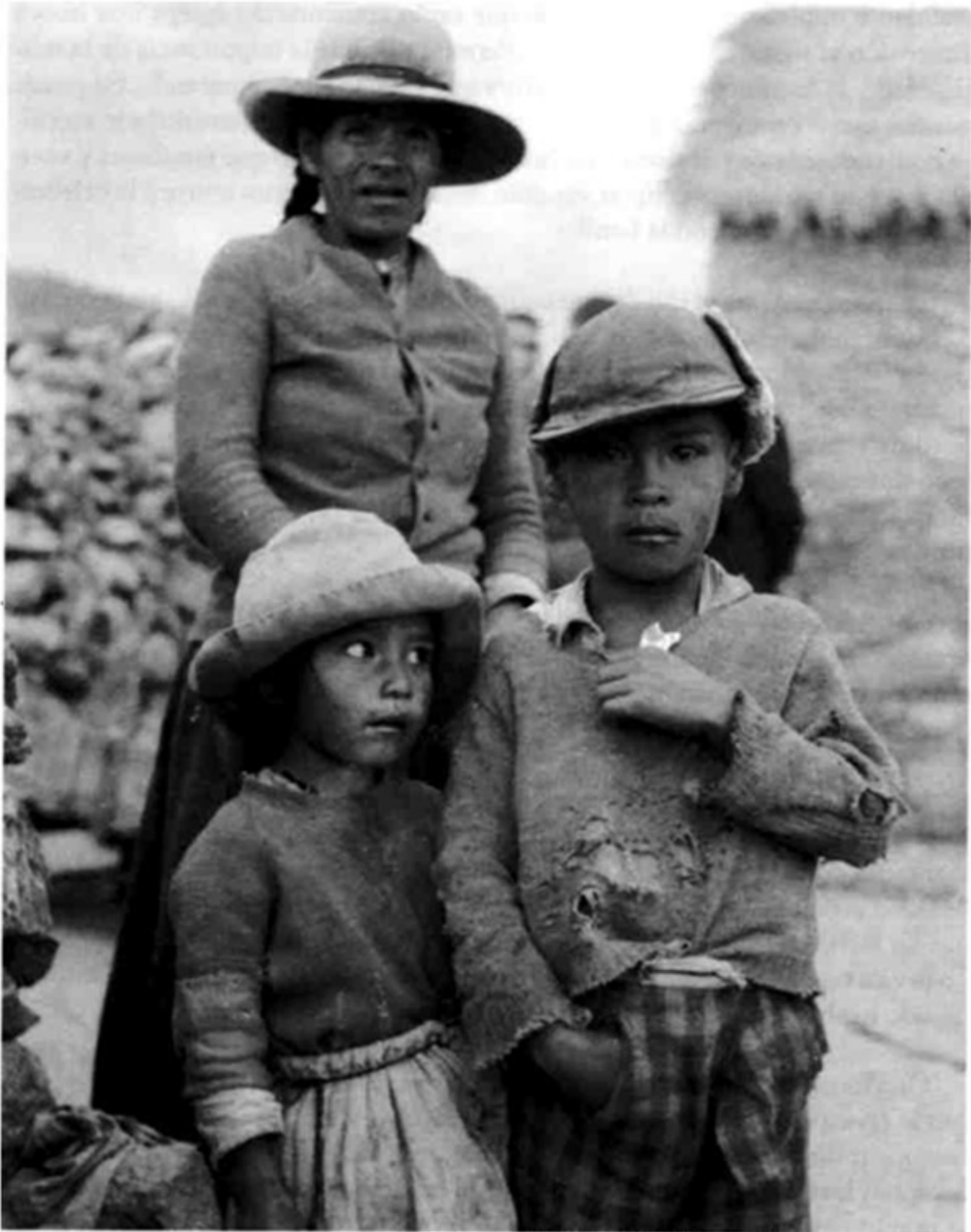
Resumiendo, si pensamos en el tema de editar con anticipación, lo que estamos haciendo es crear una escena en nuestra mente para la cual nos ponemos a buscar imágenes y sonidos. Esto es diferente a documentar lo que esté pasando mientras pasa, para luego ubicarlo dentro de una historia dramática que se vaya armando con el material que se cuenta.

Recordemos que este tipo de cine, las etnobiografías, no sigue un libreto. Por lo tanto, repito que tendríamos dos caminos para realizarlo: (1) el de filmar y grabar lo que pase, según esté pasando, y (2) el de hacerlo con la intención de llenar espacios dentro de una estructura que se va creando en la mente del cineasta a medida que se adentra en la cultura que filma.

Ya se han discutido bastante las estrategias para el primer camino. Conviene continuar con las posibilidades de producir material según la forma de edición anticipada. Este proceso puede originarse en un comentario casual. Por ejemplo, la esposa del protagonista cuenta que su marido odia usar ropa formal, que el único día al año que usa un traje es el que dedica a honrar a la Virgen del pueblo. Sabiendo que la fiesta de la Virgen es tan importante que hasta lo motiva a usar ropa que detesta, estamos frente a una buena señal para considerar la necesidad de documentar el hecho. Pero, para darle sentido al día de la celebración, es necesario crear cierta expectativa: eso se logra narrando una historia dentro de otra historia. Una estrategia sería preguntarle al

personaje central, o a la familia, si existe alguna actividad previa con la cual los habitantes de la comunidad se preparan para el evento. Imaginemos que nos digan que se suele comprar velas con una semana de anticipación por temor a que se terminen y que, un mes antes de la fiesta, se asegura de que el estandarte de madera en que sacan a la Virgen en procesión, esté perfectamente pintado. Para crear la historia del protagonista honrando a la Virgen podríamos filmar, aunque sea brevemente, algunas de esas actividades, para que el día que la cámara documente más íntimamente cómo se viste, la dificultad con que hace los preparativos, podamos transmitir su sentido de religiosidad, los sacrificios que estuvo dispuesto a hacer para expresar su devoción.

Hasta ahora se ha estado analizando en su mayoría la posibilidad de filmaciones con cámara sin sonido sincrónico, donde las imágenes irían acompañadas por una voz en off. Eso no quiere decir que considere limitante el uso de cámara con sonido sincrónico. ¡Al contrario! Ese tipo de cámara permite captar escenas de interacción que pueden resultar maravillosas. Imaginemos, usando el mismo ejemplo anterior, que ese personaje va a la Iglesia a preparar la ceremonia de la Virgen acompañado por su mujer. El filmador ha captado en cámara los breves retoques de pintura que éste le ha dado al estandarte y observa que, a pocos pasos, la esposa está entretenida en amigable charla con una vecina. Cuentan que dos de sus hijos están por llegar de la Capital para unirse al festejo y que deben preparar más comida porque es probable que llegue alguien sin anunciarse. Lograr esta documentación de las dos mujeres hablando con sonido sincrónico enriquecería el material enormemente. Por un lado, el sincronismo da una gran sensación de realidad e inmediatez; por el otro, lo que están comentando agrega una nueva dimensión al significado de esa fiesta. Permite percibir la importancia de la religiosidad y la familia dentro de la cultura que estamos documentando. Se puede mostrar que el protagonista no sólo está trabajando "fuera de horario" y se sacrifica poniéndose traje y corbata para honrar a la Virgen, sino que familiares y vecinos que han tenido que emigrar vendrán desde muy lejos para unirse a la celebración y reencontrarse con la familia.



Familia Cayo. Cochino, Prov. de Jujuy, 1965.

Cuando se encare el uso de este equipo sincrónico, piénsese sólo en la necesidad de trabajar en par: camarógrafo/sonidista. Mientras uno hace la fotografía (que a veces se logrará de cerca y a veces no, para no interferir con lo que se está filmando o porque se desea usar trípode para mayor calidad de imagen), el otro puede acercarse lo más posible a aquellos que están interactuando y con un micrófono direccional se podrá lograr una mejor calidad. He notado que un equipo de filmación de más de dos personas tiende a producir un impacto negativo en las rutinas.

Antes de abandonar la discusión sobre la edición anticipada, estructurando de antemano el uso del material, quisiera presentar otro ejemplo que suele ser común en la documentación de zonas rurales. Podríamos llamarlo "eventos de la naturaleza".

Imaginemos que estamos documentando una zona desértica y que los lugareños cuentan que cada siete años vienen tormentas e inundaciones tremendas. Los comentarios coinciden en que la sequía de ese año se está extendiendo: "ya hace más de ocho años que las lluvias no llegan..." Con esta información se puede prever que las lluvias no van a tardar; si deciden que el tema tiene importancia (¡y cómo no la va a tener si suele afectar la vida de una comunidad!) la selección del tema ya ha sido hecha. El paso siguiente es cómo tratarlo cinematográficamente.

Una forma es a través de la comparación y el contraste: tomas que contrapongan la época de sequía con otras de la inundación. Mientras se esperan las lluvias hay que ir filmando, por ejemplo, imágenes de la tierra reseca, las polvaredas que levantan los animales en una estampida, el proceso de llenar bolsas de arena que se usarán para proteger la casa, etc., y, al mismo tiempo, planear cómo y cuándo documentar las lluvias. Paralelamente, se debe tener en cuenta los propios recursos para lograr captar el hecho: contar con película virgen; pasajes y recursos para cualquier eventualidad que ocurra cuando se está lejos. Lograr documentar inundaciones puede proveer a la película de un dramatismo inigualado. Ver cómo el agua va subiendo inexorablemente, los esfuerzos de la comunidad por detenerla, darían una imagen clara de la dureza del ambiente y de la fortaleza de los lugareños que se adaptan y luchan por la supervivencia. Además, si se organizan cadenas de ayuda, es muy posible que logremos captar la actuación del protagonista y su familia dentro de esa historia dramática, lo que podría darnos una nueva dimensión sobre los valores de solidaridad y espíritu comunitario.

Hay muchos hechos dramáticos cuya documentación sería imperdonable perder. La muerte de un familiar; el ansiado y tantas veces postergado casamiento de un vecino; el nacimiento del primer hijo o nieto. Una sugerencia para filmarlos: recordar que son situaciones extremadamente importantes para las personas que las están viviendo, y, si se tiene el honor de participar de ellos y se les permite usar la cámara, acercarse a los personajes, no sólo con sumo respeto, sino con fina sensibilidad. Habrá que filmar en forma muy íntima, la cámara debe transformarse en la presencia de un amigo. A mi entender, éstos son momentos en que es preferible usar cámara en mano y sin sonido sincrónico, ya que un equipo de más de una persona podría ser una intrusión. En la soledad, cuando el protagonista se aleje de la actividad, puede ser el momento de acercarse con el grabador y mantener una charla cálida. Estos dos elementos, lo filmado y lo grabado, constituyen el cuerpo y alma de la película y pueden ser tomados sincrónicamente o por separado.

## 8. UN ANÁLISIS CÍCLICO

El análisis que vengo intentando parece seguir un formato de estructura de edición cíclica. Si así fuera, estaríamos en la recta final de nuestras reflexiones. Por consiguiente, volvemos a la pregunta inicial: cómo hacer etnobiografías.

Vale la pena repetirlo: el filmador etnobiográfico tiene la difícil misión de ser fiel a los protagonistas, mostrando su realidad y, a la vez, manteniendo la atención de la audiencia.

El desafío comienza con la selección del lugar, sigue con la del personaje, y por último, están los temas. Ya se ha visto cómo encontrar un lugar y un protagonista. En lo que sigue nos quedaría ver cómo decidir acerca de los temas a encarar.

Teniendo en cuenta que llegamos al lugar sin ideas preconcebidas, el primer paso es escuchar. Ir anotando lo que nos cuenta el protagonista e ir separando las narrativas por "tipo" y por "peso". Tipo es el tema y peso es la importancia que parece tener en el que lo narra (esto lo evaluamos por la repetición sobre el concepto, o por el largo de la narración, o por el tono de voz, etc.).

En mi trabajo comienzo, así, por separar lo que llamo "temas grandes" o de "mayor peso", los que, a mi entender, son más importantes para los participantes. Y, como ya expresé, los evalúo por la pasión o interés con que me los comentan. Por ejemplo, en una época, en Argentina, el tema clave era el de la hiperinflación. La situación sociopolítica había afectado de tal manera la economía que el país parecía haber entrado en estado de guerra. Ése sería "el tema grande", lo que también llamaría problemática central. Para nosotros los cineastas podría haber llegado a ser el centro de nuestra película. Sin duda, si en esa época hubiera estado documentando en la Argentina, por su peso dentro de la sociedad, lo habría seleccionado para representarlo en la película. De tal forma, me atrevo a pensar que en las grabaciones el tema de la inflación aparecería de muchas maneras y, a lo mejor, sin mencionarlo en forma directa: "¡No sé qué vamos a hacer.... no nos deja respirar!" "Uno no logra levantar cabeza, parece que se adelanta y viene una cosa como ésta... y te la vuelve a bajar". Como se vio anteriormente, cuando comentaba el uso del molino de viento para sacar agua en la zona

desértica de La Pampa, si el tema es de tan vital importancia para un pueblo, el cineasta puede tratar de convertirlo en el leitmotiv de la película. Pero, si los elementos visuales no lo permiten, al menos puede dársele suficiente tiempo dentro del filme como para recalcar su importancia.

En ese caso, siempre con el ejemplo de la hiperinflación en la Argentina, creo que optaría por tratar de documentar las estrategias que el protagonista usa para vencer o al menos sobrellevar esa inflación devastadora. Ese foco puede darnos la posibilidad de filmar una multitud de imágenes que nos permitan entender lo que sucede en una cultura, dentro de las limitaciones de su economía, para que el pueblo logre seguir adelante. Enfocar en ese tema puede además llevarnos a entender las estructuras sociales: ver con quiénes se realizan los intercambios de recursos, a quiénes se decide apoyar o a quiénes se los anula en las cadenas de solidaridad. Esto daría nuevas facetas para ahondar dentro de un conocimiento global del "ser" argentino y los recursos económicos, sociales y espirituales con los que nos unimos para sobrellevar una crisis. De esta forma, es probable que lleguemos a descubrir cuáles son nuestros verdaderos valores.

Sin embargo, deseo hacer una advertencia: hay que dedicar tiempo y esmero, no sólo a seleccionar el o los temas "grandes", sino también atención a la búsqueda de los temas "chicos". Ésos son, la mayoría de las veces, los que ayudan a entender el tema principal, los que permiten entender las problemáticas en contexto.

Hago otra advertencia, esta vez asociada a la primera parte de la producción, ese período en que estamos dedicados a la búsqueda de temas y protagonistas. Ese momento es el de la observación, el de la compenetración y, según se dijo, habrá que dedicarse esencialmente al grabado de las narraciones de los personajes. Insisto en que debemos mantener esas grabaciones como tesoros. Darle atención a la calidad de lo que se esté grabando, podría asegurar que algunas de las primeras grabaciones se usarían en el filme. Por eso insisto en grabar con el mismo cuidado las historias como los sonidos ambientales y la música; no hay que olvidar que pueden sacarnos de un apuro en el momento de la compaginación.

Respecto de los temas secundarios o "chicos", hay otro punto que debo subrayar. Tengamos cuidado en que nuestra película no se convierta en un "manifiesto" que sea visto por una docena de personas y que caduque



casi antes de nacer. Por ejemplo, si hemos decidido documentar los problemas asociados con la inflación, y decidimos señalar a los culpables de esa situación puntual, con nombre y apellido, corremos un peligro: convertimos la situación en un riesgo actual. Eso es un problema para la atemporalidad de las películas sobre las que estamos tratando. Usualmente, la problemática de los pueblos cambia en su contexto: el "culpable" deja la escena política y la película perece. En cambio, si presentamos el tema en forma genérica, si el foco es la escasez de recursos, la falta de poder adquisitivo, las limitaciones de las estructuras sociales para asegurar el bien de su pueblo, la película no perderá actualidad, ya que esa condición (basada, muchas veces en la organización social), es muy fácil que se repita. He visto que ese tipo de problemas de estructura social, ya sea en este lugar u otro del planeta, se mantiene vigente y con pesar observo que a veces parecerían parte de la condición humana. Nuestra tarea consistiría en erradicarlos, o al menos tratar de entender y mostrar cuál es su probable raíz.



Hermógenes Cayo y su Cristo. Cochinoca, Prov. de Jujuy, 1965

De ese modo estaríamos encarando un cine que presenta los grandes problemas de la humanidad y las formas en que los individuos sin poder político responden a la adversidad desarrollando diferentes estrategias de control para sobrellevarla.

Hay otro asunto que desearía intercalar y que en cierta forma está asociado a la cuestión de la ética profesional.

Una vez que tenemos el lugar, el personaje, y los temas que queremos presentar, ¿cómo saber si hay algo que, dentro de nuestro material o en nuestro acercamiento a la documentación, podría llegar a dañar a nuestros personajes?

Ofrezco nuevamente un ejemplo que puede explicar mi posición ante el problema. Imaginemos que el protagonista, o alguna de las personas que lo rodean comparte con nosotros información que atenta contra el buen nombre o imagen de un tercero. ¿Qué hacer? El comentario puede ser realmente dramático y dar una dimensión multifacética a la película. Pero, ¿cómo saber si el comentario es real o imaginario, si es fruto de una seria observación, de un profundo análisis, o sólo se basa en la percepción del que lo presenta? ¿O, aún peor, en el deseo de dañar a una persona? Acusar sin tener pruebas y con una visión parcial de la verdad, puede producir males irreparables. Aunque se pierda un tema que podría magnificar la importancia de la película, no debemos olvidar que estamos trabajando con personas y que evitar hacerles un mal, es primordial para documentalistas que encaren este tipo de cine.

En una de mis películas -no hace falta que diga cuál- recuerdo haberme encontrado con un dilema de ese tipo. Uno de los hijos del protagonista se había ido a vivir a la ciudad. Un amigo común, enterado de que lo habían encarcelado por robo, me llamó, para que lo fuera a documentar. Su argumento era que una escena con ese joven en la cárcel podía mostrar el efecto negativo del ambiente urbano en los inmigrantes de zonas rurales. Hasta ahí yo estaba de acuerdo. Me dijo que teníamos el permiso de las autoridades de la cárcel y del propio acusado para hacer la filmación. En ese sentido también me sentí más cómodo. Lo pensé, lo pensé bastante, porque la verdad era que dramáticamente la escena podía ser fascinante. No tuve dudas de que, a la película, ese evento la favorecería enormemente, ya que estaba tratando el tema de hijos forzados a dejar sus hogares, por la falta de oportunidades laborales y sin recursos para afrontar el desafío de las grandes ciudades. Sin duda, una secuencia de ese tipo agregaría drama

y profundidad al tema. Pero el muchacho era muy joven, el robo parecía ser de poca monta, la familia lo veía como un error de juventud y esperaban que la cárcel, con suerte, le enseñaría las reglas de juego de su nueva comunidad y esa enseñanza lo volvería a poner "en el buen camino". ¿Qué pasaría si yo lo hacía aparecer en la película como un ladrón? ¿Cómo afectaría su futuro? ¿Qué impacto tendría en la familia cuando los vecinos lo vieran en el filme? Sin duda ganaríamos en el conocimiento de la experiencia migratoria, pero correríamos el riesgo de crear dolor en aquellos que nos habían abierto las puertas de su hogar. La decisión, por supuesto, fue no documentar el hecho. No podría basar mi decisión en la razón, pero, en conciencia, es lo que "sentí" que debía hacer. Y eso es lo que sugiero, que cuando se emprenda este tipo de cine, se actúe de acuerdo a la conciencia. Que podamos decir con honestidad que pusimos el bienestar de los protagonistas por sobre todo otro interés. Y esto... nos llevaría al tema de la ética.

Por eso, antes de terminar mi análisis sobre el proceso de realización de etnobiografías, me gustaría dedicar las últimas reflexiones a rever los principios éticos que guían este trabajo.



Azucena Lagos. Shispi, Prov. de Santiago del Estero, 1963.

## 9. COMENTARIOS FINALES

A través de estas páginas comenté varias veces aspectos éticos relacionados con la realización de etnobiografías. Creo que sería bueno en los comentarios finales retomar tres puntos que podrían clarificarnos:

Primero, respeto por el protagonista. Es obvio que esto es primordial, pero, aunque parezca superfluo, volvamos a pensar en lo que implica. Para mí, consiste en mantener un trato cordial y honesto durante toda la experiencia de filmación y conferir el derecho del "corte final" a la persona en la que se centra la biografía. Es decir, darle la oportunidad de ver la película casi terminada, para que pueda decidir sobre su contenido final.

Segundo, la necesidad de mantener un trato abierto y honesto con todos aquellos que participan. Lo que ello significa para mí, es la oportunidad de ofrecer desde el primer encuentro, un cuadro claro del proyecto que intentamos hacer, los pro y contra de participar en él. Dar la posibilidad de que se evalúe con calma, entre los protagonistas y sus familias, cuyas historias se van a presentar en la pantalla, cómo puede afectar su vida cotidiana el hecho de la participación.

En una de las películas que antes mencioné, Cochengo Miranda, recuerdo vívidamente el primer encuentro, aunque ya pasaron más de 30 años. El primer día que los visité, la familia me invitó a quedarme a vivir con ellos. En realidad no había muchas posibilidades de alojamiento, el vecino más cercano vivía a diez kilómetros y para llegar al hotel del pueblo había que recorrer más de cien kilómetros por caminos de tierra. El primer día de nuestro encuentro, después de la cena, les hablé abiertamente del motivo de mi visita: quería hacer una película sobre la vida del dueño de casa, que me permitiera, además, conocer a la familia y las costumbres del lugar. Desde el principio, se mostraron muy dispuestos y hasta entusiasmados con el proyecto. Pero, si bien esto favorecía mis planes, no pude dejar de advertirles que participar de un filme de ese tipo implica asumir riesgos. Se gana al tener documentada a la familia en fotos, al conocer a nuevas personas, al abrir los horizontes. Pero, de hecho, se puede perder en cuanto a intimidad del hogar, a tiempo de trabajo, al peligro de envidias. En otras palabras, la realización de la película podía producir cambios no siempre felices.

Por último, otro tema que entra en el mundo de lo ético y que para mí es difícil de tratar, seguramente por estar lleno de ambigüedades, es el de la compensación económica. Tengo que confesar que fui educado en un hogar puritano. Mi madre era norteamericana, y había vivido en los Estados Unidos, durante los años 30, en plena Depresión. Seguramente de esa educación, aunque no practico ninguna religión, me debe haber quedado una conducta algo especial en relación con la compensación del trabajo a través del dinero. Mi madre nos enseñó que una de las reglas de vida sana era adoptar la frugalidad. Quizá por eso siempre trabajé en mis proyectos con recursos mínimos, realidad que, de una forma u otra, afectó a las personas con las que me relacioné laboralmente.

Otra de las enseñanzas maternas fue la idea de que mis hermanas y yo éramos afortunados por haber recibido gratuitamente de nuestra familia y sociedad buena educación, salud, etc., y que en esa medida teníamos la obligación de devolverles a ambas lo que se nos había proporcionado. También nos inculcó que "el que trabaja merece su sustento", y que "todo servicio hay que retribuirlo".

La forma de elaborar y vivir con esas enseñanzas dentro de la realización de mis películas no ha sido fácil, pero los conflictos no frenaron mi carrera. Creo que, marcado por lo que mi madre me repetía hasta el cansancio, nunca hice una película pensando en ganar dinero. Al contrario, siempre creí que era mi forma de devolución a la sociedad. Confieso sin embargo, que he tenido la suerte de vivir, aunque modestamente, de lo que hice en cine y por enseñar dentro de esa disciplina. Pero también confieso -con toda honestidad- que, si lo que el cine y la enseñanza me dieron como sustento, no se me hubiera dado, de todos modos habría seguido con esta carrera. Seguro que habría logrado terminar menos películas, pero sin que las carencias me frenaran totalmente.

Ahora bien, en la realización de estas películas, no solamente cuenta mi esfuerzo sino, y muy especialmente, el de los colaboradores, y entre ellos, y muy especialmente, el de los protagonistas. Sé que "el que trabaja merece su sustento", pero —confieso- nunca tuve fondos para pagarles, ya que mi financiamiento ha sido siempre extremadamente reducido. No hace falta que diga que esa realidad me dolió. Muchas veces, a pesar de ser frugal en los gastos de producción (mis películas son muy económicas: por cada dos tomas filmadas, he usado una en pantalla), la terminación de los filmes pareció ser obra de milagro. En

este tema de la escasez de recursos y la incapacidad de pagar, también la forma de encararlo fue abierta. Cuando tratábamos los pro y contra de participar, expliqué que este tipo de cine, hecho en forma independiente, como lo estoy proponiendo en estos apuntes, se puede realizar sólo cuando se cuenta con la ayuda de muchos que deseen participar en el proyecto sin expectativas económicas. También di mi palabra de que, si la obra generaba ganancias, los beneficios serían estrictamente divididos en partes iguales y entregados a los destinatarios. Eso no quita que, a pesar de mis recursos limitados, no buscara tener pequeñas atenciones con las familias: trámites en la Capital corrían por mi cuenta; envío de remedios o herramientas también; el reemplazo de anteojos que se perdieron, eran los pequeños testimonios de aprecio que les hacía llegar por su ayuda. Todo lo que pude ofrecer eran cosas muy sencillas: el tipo de ayuda que uno intercambia con familiares y amigos. Para algunos cineastas o científicos que trabajan con poblaciones rurales, esta forma de relación económica es inaceptable. Muchos piensan que es paternalista, otros que esa forma de "pago" da margen para la explotación. Después de más de cuarenta años en esta carrera, siento que genuinamente hice lo que pude, y que mi forma de agradecimiento no fue mal interpretada por las personas que tuve el honor de documentar, ya que la cordial relación con los personajes y sus familias se han mantenido de por vida. En el fondo de mi corazón sentí que el "pago" era la realización de una película que mostrara con la mayor honestidad posible su realidad. No creo que mi forma de encarar el tema económico sea la mejor. Pero -debo decir-, que a mí me ha permitido compartir con los protagonistas trabajos hechos literalmente "por amor al arte" y que, a mi modo de ver, son hechos que pueden servir para conocernos mejor y, consecuentemente, respetarnos más.

Mi comentario final: el cine que propongo no es fácil, implica dedicación como toda obra seria, pero puede hacerse con muy escasos recursos y, permítaseme decirlo, estoy convencido de que es importante. Contribuye al conocimiento del ser nacional como acercamiento al ser universal. Y, desde el punto de vista personal, estoy seguro de que dará sentido de vida al que lo encare. Honestamente lo digo: haciéndolo he sentido que es verdad aquello de que dando es cuando más se recibe.



## DOS GUIONES

A pesar del estar viviendo en los Estados Unidos desde hace casi tres décadas, el grueso de mi trabajo fue hecho en América Latina. No sabría decir si fueron las circunstancias o el hecho de sentirme más cerca de la cultura en la que me crié lo que hizo que deseara filmar historias latinoamericanas. En Norteamérica hice sólo una película, pero creo que tiene el encanto de otras que hice en español. Incluso, mientras trabajaba en UCLA como profesor, dividía mi tiempo entre la enseñanza y la finalización de documentales cuyo material traía de América del Sur y cuyos libretos se fueron formando a medida que editaba. De esa forma fui armando dos películas: *Los hijos de Zerda*, filmada en Argentina y que terminé por 1978. Y *Zulay enfrentando el Siglo XXI*, que filmé en Ecuador y terminé en el año 1992.

*J.P.*

# LOS HIJOS DE ZERDA

## INTRODUCCIÓN

Este libreto narra la historia de un hachero de los montes de caldén en la provincia de La Pampa. En el proceso de armado, y siguiendo el método que discutimos anteriormente (edición anticipada) lo primero que noté fue que don Zerda quería transmitir un "mensaje" de explotación, y su narrativa (a pensar de que él era el explotado) no me lo hacía ver como una víctima sino como un luchador. Es por ello que el primer tema que seleccioné -y que se convirtió en el tema central de la estructura del libreto- fue el que llamé "Carencias para una economía digna". Este tema "fuerte" es sostenido por subtemas que agrupan las formas con que ese personaje luchador, intentaba ganar su batalla - y las denominé: "estrategias de lucha".

Aquí se puede ver cómo este tipo de trabajadores vive en una forma totalmente aislada. Ellos son los encargados de limpiar los montes de madera dura para dar paso a la crianza de ganado. Para realizar este tipo de trabajo, el hachero suele depender de una forma casi esclavizante del dueño del campo: "es él quien nos trae el agua y la comida... y si algo le llega a pasar a él, nos podemos morir de sed o de hambre en esos campos", me dijo una vez un lugareño. Tomando la "carencia" como tema central o fuerte, lo fui apuntalando con los que llamo subtemas. Para esta obra usé los relatos de la familia Zerda acerca de sus estrategias de supervivencia, entre ellas, la ida al pueblo para comprar piezas de reemplazo para un viejo camión semi-desarmado, cuyo arreglo podría sacarlos de aquel aislamiento. Otro de los subtemas es el que llamé "la esperanza", y bajo esa categoría organicé las charlas e imágenes que se referían al tema de la reparación del camioncito.

Otra problemática que Zerda frecuentemente mencionaba era la de la "educación de los hijos", que por su intensidad la catalogué como "tema fuerte". Para él, la oportunidad de asistir a la escuela era un medio de vencer la esclavitud del trabajo de hachero. En este sentido, el climax se logró con el drama de ver a uno de sus hijos perder la oportunidad de seguir asistiendo a la escuela.

## EL GUIÓN

### INTRODUCCIÓN

En el centro de la Argentina, al oeste de la gran zona pampeana, un denso monte se extiende hasta perderse en el desierto arenoso. Estos árboles de caldén son duros y buenos para leña.

A principios del siglo, los ferrocarriles se extendieron en abanico desde Buenos Aires hacia todo el territorio argentino. Las locomotoras utilizaban carbón que se importaba de Inglaterra. Pero con el advenimiento de la Primera Guerra Mundial, el carbón debió ser reemplazado por leña, y estos montes de caldén fueron saqueados sistemáticamente para alimentar las calderas.

Grandes hachadas se establecieron en el territorio, y miles de trabajadores —de medios muy precarios y escasa educación- arribaron de otras provincias para trabajar.

El trabajo era duro, las jornadas agobiantes... y los peones vivían reducidos a la condición de siervos.

Cuando las locomotoras Diesel reemplazaron a las de vapor, las hachadas fueron desapareciendo, los campamentos quedaron abandonados, y a mediados de la década del 50, eran sólo olvidados esqueletos.

Pero no desaparecieron ni los hacheros ni las condiciones sociales en que vivían. Algunos se quedaron a desmontar el fachinal para abrir campos a la agricultura y el pastoreo. En la actualidad quedan sólo familias dispersas, núcleos aislados trabajando como jornaleros para lo que los hacendados quieran pagar.

Hay miles de ellos dispersos en el monte... olvidados... lejos de todo contacto con la civilización. Lejos de nuestra vista y de nuestra conciencia.

Estos son los hijos de Ramón Sixto Zerda, un hachador que vive con su familia en un monte de caldén a unos 80 kilómetros de Santa Rosa, capital de la provincia de La Pampa, en la República Argentina.

Zerda tiene diez hijos, pero cuando esta película fue filmada, los tres mayores ya se habían ido, buscando mejorar su situación.

(Escrito por Walter Cazenave)

## ZERDA

Y ¿yo mi historia que le puedo contar?, que recorrí todas las partes: salí de Tucumán al Chaco a trabajar en el ferrocarril; fui a Tartagal; de Tartagal vine a Buenos Aires; de Buenos Aires vine a parar aquí a Canalejas. Ahí cuando vine a Canalejas —del tiempo de Leiva ése, que había el obraje que trajeron ahí- agarré y ya me quedé en la zona ésta de aquí de Santa Rosa. Y quedé con esto, plantado aquí.

Siempre nosotros, más o menos estamos siempre aislados de todo. Y estoy haciendo aquí -que trabajo yo y toda mi familia- ¡y siempre estoy en el mismo estilo! Desde la patrona, la chiquita, todos: uno a quemar ramas, otro a acarrear leña, otro a juntar basurita, otro a tapar un hoyo, y así. Y parece que no ayuda, pero ayuda. ¿Y para quemar las ramas?, como ser, usted si hacha un mes, tiene que perder quince días para quemar esas ramas, y las queman ellos. ¿Y para acarrear la leña?, capaz que usted se hacha tres o cuatro días, ¿para acarrear y apilar?, la acarrear ellos; jugando jugando se la acarrear. Y parece que no, pero se avanza.

De los hijos que están aquí, estos digamos que todos los días los estoy viendo...

Como ser, ése es Victoriano Ismael Zerda. Y me gustaría del todo que pudiera aprender a leer y agarrara un oficio bueno.

Después está Griselda, que tiene 14 años...

Todos trabajamos, tanto la mujer y el varón, todos parejo. Porque si no no se puede ganar el puchero. Y es una ayuda. Parece que no, pero una chica que le tira una rama, que le cave un renuevo, le corte un gajo... siempre va p'adelante. Todos, todos... hasta la más chiquita, la Delia.

Ella ya está prendida ya... Ella agarra la pala, agarra el hacha. Cuando se cansa se pone a jugar. Ella no queda en las casas.

Y Dalmiro está en la escuela, junto con Soledad y Rita.

FELISA

Aprendiendo lindo están... van bastante lindo.

ZERDA

Ellos están en la Escuela Albergue, aquí cerca en Conhelo.

Como está aquí tan cerca, siempre hay alguien -si es uno es otro-que viene y le dice:

*-Che, ¿mandas los chicos al colegio? -le dicen.*

*-No...*

*-¿Y por qué no los mandas al albergue? Mira que el albergue es lindo para mandar un chico -así, así... -Sí, pero muchas ocasiones -digo yo- falta -le digo- falta ropita, esto y lo otro pa'ponerle; que si le falta camisa le falta pantalón; si no le falta pantalón le faltan zapatos... si no le falta una cosa le falta... y...*

*-¡No!, por eso no es nada -me dijeron.*

Entonces yo me fui, me presenté con ellos, y me dijo la directora:

*-No es problema, aquí se los viste y todo.*

Y yo por eso me animé y los mandé; que justamente me alzó una camioneta en tiempos de cosecha que andaba cosechando, me llevó con unas ruedas... ¡una helada de san puta tuve que ir con los chicos atrás, ahí cuando los llevé de mañana!

DIRECTORA

Era el 18 de junio, me parece, cuando un día, los chicos... francamente, los chicos decían "*andan gitanos en el pueblo*"... porque estos chiquitos vestían con ropa larga como si fueran gitanitos. Y llegaron así hasta la escuela, a inscribirlos en la escuela albergue.



Los hijos menores de Zerda. Conhelo, Prov. de Buenos Aires, 1974.

## ZERDA

Eso está muy bien. Eso está muy bien, porque usted los manda a los chicos, y usted sabe que esos chicos están allá abajo de las madres -que se dicen- que son las madres ahora las que los tienen. Y están abajo de doctor; tienen doctor todo tienen, cualquier cosita tienen el doctor ahí... Eso está *muy bien*.

Soledad siempre fue juguetona, calladita y así; cuando llegaba gente ¿usted le hablaba?, ¡no sabía hablar ni a cañonazos! Bueno, me gusta que Soledad pueda salir una buena chica, inteligente.

Igual como la Rita, ¿no? Rita tiene ocho, va a cumplir los ocho; es la más chica ¡y sin embargo ésa va pa' delante!, ¿eh? ¡Hay cabeza en ésa! Mire que yo creía que era Soledad que iba a ser la más inteligente, más rápida para aprender, ¡y sin embargo la tiró al diablo la otra!

Y Dalmiro es lo mismo que es ahora: así serio siempre, secatón para hablar... El queda, cualquier cosa, como dormilón así. Pero vaya a saber... el varón siempre, qué sé yo, sale más duro que la mujer; es más duro. Yo no sé por qué será, pero las mujeres siempre aprenden más rápido que el hombre, ¿eh?

Y bueno, esos ya van al colegio, ya aprienden ellos ya... ¡Ahora con esto se van pa'delante ya! Esos ya son *diferentes*, esos ya van a salir de otra forma, ¡ya llevan otro ser de vivir ahora!

Después, ahora no sé la que viene, Delia, ¿no?

## FELISA

Ah... poco habla. Cuando hay gente extraña ella no abre el pico; ¡pero cuando está sola acá es como una lora!

## ZERDA

¡Es una cotorra, es!... Ésa es como cotorra, ¡otra que no va a hablar! No... lo que mire que aquí, conocidos que vienen tienen que ser muy conocidos para que ella convierse; pero si vienen otros de afuera, ¡no



habla ni a palos!; ella risita y se tuerce y de ahí no sale. Como no se entreluce con nadie, con chicos de afuera y eso, ella es callada; pero cuando se entreluzca, vaya a saber para adelante, ¿eh?

Y después está Mingo, que trabaja ahí como albañil. No sé de él, porque hace seis meses que no viene. Porque él siempre solía venir; pero ahora no viene...

#### MINGO

Ma' qué... ya estaba cansado de trabajar en el hacha y me fui a encontrar un trabajo más liviano. Después, cuando me vine de la par de mi papá, no haché más, no trabajé más en el hacha. ¿El trabajo?, me gustó el de albañil nomás. Después, otro trabajo ninguno. En el campo, desde ya que no me gusta.

#### ZERDA

El es Juan Domingo, pero todos le dicen Mingo. Y Mingo, ése fue un chico a la par mía -pa' qué le voy a decir- no fue malo ni nada, también para mí. Fue un chico siempre cariñoso él así...

#### MINGO

Nunca fui a la escuela. Y bueno, porque no tenía escuela cerca; siempre nos quedaba mal pa' ir a la escuela, no tenía ninguna escuela cerca por ahí... Nos quedaba a tras mano siempre, nunca nos pudieron mandar...

#### ZERDA

Eso es lo más triste... Si pudiera leer sería un hombre parado yo. Esa es la tristeza que tengo. Porque usted sabe que uno, sabiendo leer, sabe cómo indicarse, sabe cómo dirigirse en una parte, y no está padeciendo usted con nadie que le diga:

-Che hermano, ¿me podes hacer una carta para dirigirme de esta forma... una carta allá a la Presidencia? ¿O dirigirme una carta a tal doctor? ¿O dirigirme una carta a tal abogado?...

Sería diferente porque yo mismo me la hago, yo mismo me la pongo en condición, me la hago bien hecha y me la dirijo yo solo.

Y ya sabiendo leer ¡yo ya habría aprendido muchas cosas! Como habría sido mecánico, como habría sido chofer, como habría sido... ¡de cualquier cosa!, ¿eh? Porque uno, sabiendo leer, se puede hacer muchas cosas; y se pueden conseguir muchos trabajos livianos. ¡Yo no estaría metido en el monte! Sabiendo leer.

¿Qué más quiere un padre? Que sigan estudiando hasta donde les dé la cabeza, ¿no es cierto? ¿Por qué los voy a sacar a meter en un trabajo? Que puedan estudiar ellos y ganarse la plata más aliviado. Que estudeen, habiendo comodidad como los tengo a los míos, ¿eh?, como los que están estos.

## MAESTRA

Bueno... Dalmiro es un chico al que en realidad le cuesta aprender. En sí, la gramática no la alcanza a comprender, no la retiene. Pero sí retiene los números, los conoce, sabe escribirlos, y sabe también hacer cuentas.

## ZERDA

Ahora, leer no sé leer, ¿no?, pero en cuestión de cuentas... ¡medio *difícil* que me pasen a mí! Sumar, restar, dividir, esas cosas, yo me lo agarro, me lo hago solo. Me agarro, me pongo por ahí solo, así... ¿Si es grande la cuenta?, me la pongo por ahí solo y me comienzo a sacar números: número chico por acá, número grande por allá; y después vengo y los uno a los chiquitos aquí con los grandes, y así... Solo, tranquilo. La única forma que he aprendido yo a sacar cuentas.

El camión es mío, es. Él arrancar, arranca; pero marchar, no sé si va a marchar... Porque le faltan las patas, qué sé yo, las tripas, ¡qué es lo que le falta al último!

¡No!, lo que es estos bichos... ¡hay que comprenderlos mucho! Ahora cuando hiervan el agua, le echamos agua a la batería, ¡va a ver cómo sale! ¡Lo manejamos a fuerza de agua hervida a éste! Le metemos agua hervida y sale...

FELISA

Ya estoy cansada del monte... Yo hacho, quemo ramas... a veces pelamos postes, amontonamos la leña... El monte me gusta, pero después queremos descansar. Yo ya estoy cansada del monte. Y para descansar... me gustaría estar en un pueblo, en una casa nomás, con los hijos...

ZERDA

Y nosotros por todo, tenemos diez hijos. Nosotros, por todo, bah, entre nosotros somos doce. Por todo.

FELISA

El único que no viene es Enrique. Ése siempre ha sido así, nunca ha andado con nosotros.

ZERDA

¿Sabe lo que es? *Alunado*. ¡*Alunado y interesado!* Por eso es que él nunca va a andar bien en ningún lado, ¿eh? Él siempre ¡qué sé yo la catervada de patrones que ha cambiado! Es *locotonado* como se dice, claramente... Rebelde, vamos a suponer, una persona *rebelde*.

No, no, no, no, ése yo sé que no... a él no lo va a poder filmar.

Por eso siempre se dice que en una gavilla siempre hay uno malo, ¿eh? No hay nada que hacer, ¡siempre!

¿Usted vio la gente de antes? ¿Cuál es el que no tiene 10, 12, 15 hijos? Y porque Dios los mandó... Cuando Dios los manda, mire, yo creo que...

¡Solamente que se haga capar al último! ¿Es así o no es así? Renegar con diez o renegar con dos es lo mismo, mire... ¡ése es el asunto! Porque usted en tantos hijos ¿no le va a salir uno como la gente?

Y Dalmiro ya se vio, es una persona como puede ser inteligente pa'delante, como puede no ser inteligente también, ¿no? Porque él es calladito. Pero él todo va haciendo estudiar la cabeza... Puede aprender mucho porque todavía tiene mucho tiempo él; y si la suerte ayuda ¿y él quiere seguir un oficio?, habiendo cómo se lo hace aprender...

Después está Manuel, que está aquí cerca, en Santa Rosa. Y no viene; está tan cerca, no viene ¿eh? Ya hace... de lo que salió del Servicio, está siendo ya 4 años... No sé qué pasa que no viene él...

#### MANUEL

Yo estaba trabajando allá por el lado de Río Colorado. Muchas veces quise ir, pero... no podía ir...

#### ZERDA

Manuel fue un chico... ¿cómo le podría decir?, noble que usted lo podía dominar; desde chico hasta grande, ¿no? Siempre más tranquilo. Y pasó como todos los otros que llegó el día que ellos querían ir a trabajar por cuenta de ellos solos, salieron ya después de hacer el Servicio Militar y todo. Y él tanto como anda de una forma a otra: trabaja de albañil, trabaja de puestero, trabaja de hachero; qué sé yo, va hasta Mendoza por ahí a cosechar de todo él...

Y yo estoy hachando aquí, que trabajo yo y toda mi familia ¡y no ganamos ni pa' comer aquí! Porque un mísero sueldo que sacamos nosotros a cuestión de 3.000 pesos por día, se puede sacar la cuenta lo que uno puede ganar, lo que puede mantenerse uno...

Cuando paga el patrón, tendría que hacerlo firmar un recibo usted, ¿que no es cierto? Pero éste no hace firmar ningún papel. Es un arreglo así nomás, como quien dice... como a lo indio le voy a decir: ¡al vuelo! De palabra nada más. Y después se sacan las cuentas, tanto y chau.

Y aquí, el trabajo de hachero, a nosotros aquí nos pagan por hectárea. Como ser, a "nosotros la hectárea ahora lo pagan 150.000 pesos.

Pero para que hagamos una hectárea ¡nosotros tenemos que pasar tres meses! Y le decimos:

-Mire patrón, aquí hay muchos troncos, no se gana ni pa'... ¡ni pa' la sall!  
¿Por qué no nos aumenta, nos paga siquiera 250.000 para poder salvar entre una cosa y otra?

El dice:

*-No, yo les pago ese precio. Si ustedes quieren seguir, sigan; sino busquen en otro lado, que yo aumentar no puedo aumentar. Porque yo perder plata, no voy a perder -dice...*

Yo le hago un metro de leña, me paga 1.500 pesos, ¡y lo vende a 20.000 pesos! ¿Cuánto se saca él ahí? ¿Eh? Así que con eso, con la leña y con los palos, nos paga a nosotros, nos mantiene, ¡y le queda el terreno libre! Y más todavía: ¡se gana a la redoble todavía!

Le queda el terreno limpio p'al patrón, mientras el obrero trabaja. La ganancia es del patrón y los pulmones son del diablo, como se dice, del obrero... Es como es el refrán: "Las penas son de nosotros y las vaquitas son ajenas". Es lo mismo. Las vacas son del rico y las penas son de nosotros... Porque ustedes ven aquí, en el toldito que estoy, y en la forma que estamos, ¡no van a poder decir que uno está diciendo una cosa que no es con lo que es!

¿El camión ése? Y, lo que pasa es que no anda. Eso sí: ¡lo que pasa es que no anda! Por ahí anda, por ahí le da la pataleta como a todo viejo, ¿eh? Es lo mismo. Sólo que uno, ¿sabe el entusiasmo que tiene?: lo quiere tener y uno... ¡es un estudio que hacemos nosotros!: uno va estudiando. Es un estudio que uno está haciendo en cuestión de motor.

## MANUEL

Mi padre tendría que estar en un trabajo más liviano. Ya pa'l monte él ya no...

## ZERDA

El monte para mí es una nueva vida. Será un trabajo bruto, pero haga de cuenta que *nazco* de nuevo, porque yo estoy *tranquilo* en el monte. Es un trabajo que no gano casi nada, ¿no?, pero uno lo pasa tranquilo aquí. Usted no siente bulla... no hay reunión... ¡Eso es lo mejor que hay en el monte! Hasta ahora, ¿no?, que me encuentro con salud y que me puedo defender, ¿no? Ahora.

Ahora, más adelante ya no sé, ¿no?, porque yo a la edad mía, ya se va quebrando uno... Ya la fuerza va *menuyendo*. Es lo más triste cuando comienza a menuir la fuerza, ¿eh? ¡Ni aunque a uno le gusta el monte!, pero hay que abandonar, ¡*desengañarse* ya! Buscar una parte que *descansen* los pulmones.

Cuando la conocí a Felisa, yo tendría 25 años. La conocí en el Parque Luro, cuando era obraje ahí. Ahí la conocí. Andaba una chica que se dice... andaba tirada, ¿no?, porque era una chica que andaba así de un lado al otro, mire. Y yo me compadecí al último, como se dice, y la *atraqué*. Y hasta el día de hoy.

Y yo con ella se me hace que ya vamos a los 29 años que estamos juntos. Somos concubinados. Y hasta ahora, ya se van criando todos los muchachos, todos van saliendo... Ahora falta de esperar a estos otros nomás, los muchachos que se críen, se casen, se vayan... que tengamos la suerte de ver todos los nietos al último...

Y la comida nos trae el dueño del campo. Él lo que le encargamos nos trae, ¿comprende? Pero boleta nosotros no conocemos —nosotros las boletas ande las conocemos cuando arreglamos. Pero ni sabemos al último de quién es esa boleta... Después, cuando *arreglamos* recién sabemos cuánto vale el kilo de azúcar... cuánto vale el kilo de yerba... cuánto vale el kilo de papa; al último, cuando recién ya se arreglamos, a los tres meses o cuatro. ¡Y de ahí todavía capaz que lo hacen pasar 15 días o un mes o 20 días sin pagarnos! O por ahí le dice no, yo no puedo arreglarlo ahora porque ando apurado, y nos tiene así a la vuelta. Ese es el asunto...

## FELISA

Nosotros conversamos, tomamos mate... una cosa y otra. Escuchamos la radio también: "La Hormiga Negra", ésa es la que escuchamos nosotros...

## RADIOTEATRO

*-Estoy marcado pa' siempre, Delfina; ¡tengo que seguir juyendo hasta 'nde la suerte me lleve!*

*-Yo quiero correr tu suerte, Hormiga... ¡llévame con vos'.*

*-¿Hasta tanto me querés?*

*-¡Sí!, hasta más allá de todo: de mi miedo, de mi juramento, ¡de mi maldición! ¡De ese carancho que me estropeó la vida! Llévame con vos, Hormiga...*

*-El alcalde y sus milicos no tardarán en llegar, ¿ande querés que nos lleve este amor desesperado!*

*—'Ande sea, pero voy a estar con vos...*

*-Y bueno, Delfina, entonces... ¡que sea lo que Dios quiera! ;No me resigno sin vos, prienda!*

Y se besan con pasión...

## ZERDA

¡Los chicos en el albergue dicen que comen bien! Porque dicen que lechón, asado le dan, dicen... ¡Así que mire! Y nosotros no lo comemos al asado... ¡pero! Y ellos siempre cada sábado tienen. Después que tienen sus televisores, están viendo sus novelas todas las noches, sus jueguitos... ¡ellos pasan tranquilos ahí! Ese colegio albergue está muy bien. Ése no hay nada que sacarle.

## TELEVISIÓN

*Y ahora, Canal 3 de Santa Rosa presenta para ustedes... "Noticiero 3".*

*La Escuela Albergue Nacional Número 79 de Conhelo realizó diversos actos. A los mismos concurrió el Gobernador de La Pampa, Sr. Aquiles José Regazzoli. Fue acompañado por el Subsecretario de Educación y Cultura, escribano Jorge Pita, el Director de Educación...*

## ZERDA

Y la fiesta ésa era una reunión que iba a venir el gobernador y que rían que estemos todos los padres que tienen alumnos, esas cosas, y hablar ahí. Entonces, como él era de mi partido, me gustaba de estar también a mí; ni que sea a pie, prefería de irme yo, ¿no? Y entonces yo salí caminando por la ruta, y me alcanzaron ahí unos coches y pasaban todos llenos, pero justo en el que venía atrás me alzaron y me llevaron a mí: ¡que me llevó el Gobernador! Yo lo único que después supe que era el Gobernador por conversación de otro ahí. Ni sabía yo. ¡Así que mire!

## TELEVISIÓN

*Hablaron la maestra Norma Rodríguez y el Subsecretario Pita. Luego fue bendecido el edificio, y el Gobernador y sus acompañantes recorrieron sus instalaciones. En este albergue residen 52 niños de ambos sexos.*





Sixto Ramón Zerda. Conhelo, Prov. de Buenos Aires, 1974.

## ZERDA

El acto ése lo hicieron los alumnos, ¿no?, que bailaron ahí así... En todo colegio siempre usted sabe que lo mejor que hay es eso: el acto que hacen los chicos así, que lo ven bailar, los disfrazan y así. Eso es lo mejor que hay. Y la comida estuvo bastante bien porque dieron pollo, asado de lechón, pan dulce. Todo muy bien eso, la cuestión de comida estaba muy lindo. De todo, ¿no? Había de todo, lo que quisiera había, ¡de *sobra* mire!

Y después de allá yo me vine a pie... ¡cuatro leguas me vine a pie! Qué, ¿cuando llegué a la última loma que viene aquí a bajar para el lado de mi toldo?, me tuve que sentar ahí... sudado, cansado, con sed, ¡con todo venía! Así que mire. ¿Y de ahí?, me acobardé; no quise ir más al pueblo. ¡Ni regalado voy yo otra vez!, porque ya he ido en dos ocasiones, las dos ocasiones me tocó de venir a pie. Por eso que yo a Conhelo no voy. A Conhelo yo no voy.

Me va bien, me va mal; me va bien, me va mal; pero yo no estoy desagradecido de la zona. Aquí ya se hace... 18 años que yo ando aquí. ¿Cuando me va bien, que voy juntando una cosa? ¡ZAZ!, tiene que caer la recaída. Si no es una enfermedad. Eso es lo que mata a mí... A Juan Domingo lo tuvieron que operar de los pulmones en Buenos Aires.

El ahora tiene 23 años; lo hice operar de los 13 años. ¡Qué!, andaba mal, mal... Lo traje aquí a Eduardo Castex, entonces me dicen:

*-Aquí no podemos hacer nada, tiene que llevarlo a Buenos Aires.*

Y el doctor ya me dio él aquí una carta, y llevé todos los papeles a Buenos Aires. Solo, yo con el pibe nomás.

Entonces me fui yo al Hospital de Niños, me presenté por la mañana... ya lo mandaban pa' un lado y otro, y dele... ya le sacaron las radiografías, ya le salían las manchas blancas ahí en cada pulmón, unas manchitas así... Hasta al último salió una doctora y me dice:

*-Bueno, señor -me dice- yo creo que ahora, este chico hay que operarlo rápido -dice- porque ya viene muy vencido el derecho-dice.*

Como antes, usted sabe que carnea un chivito, carnea una oveja, carnea cualquier bicho, ¿y qué es lo que aprovecha?, el primero las achuras,

¿que no es cierto?, y jugoso, jugoso, se lo come. Pero antes las ovejas no eran vacunadas. Y bueno, y de eso mismo le dimanó los quistes a los pulmones.

Y lo operaron y le sacaron ahí el quiste del pulmón. Ese tiempo me salió 50.000 pesos nomás, el primer tiempo.

Entonces agarré, me puse como forma un mercadito, a vender fruta así... Iba al mercado grande a las doce de la noche para sacar la fruta más barata. Y así pasamos...

Después vino ya el especialista de pulmones, me dice:

*-Mire, a este chico hay que operar de los dos pulmones, y se van a necesitar dos años para recuperar -me dice.*

Y la familia sola, que yo venía cada tanto a verlos en el monte; cada tanto venía a verlos. Y él quedaba en el hospital porque yo dejaba una señora que lo cuidara, ¿no? \Dos años estuve con él! Así que mire...

Ese me costó mucha plata a mí, qué mierda... Lo que ése, mire... ¿si él se pone a hacerme ayuda a mí? ¡ni con todos los pelos de la cabeza me lo paga la salvación de él!

¡Y quedé sin nada! Tuve que vender caballos, ¡tuve que vender chivas, ovejas! Qué, hasta ahora de esa vuelta no pude levantar más, ¿eh? Bueno, bien sabe decir: "El perro sarniento, cuando le dentra la sarna, para que le salga es jodido" ¿eh? ¡Hasta que se le vaya la sarna es bravo! Es lo mismo me pasó a mí, mire...

No hay nada que hacer: uno quiere salvar una persona que se enferma, pero tiene que quedar otra vez a pegar la oreja y agachar el lomo. Digo yo, para que me acompañe la suerte, puede ser que compre un número de la lotería ¡y saque siquiera unos 100 millones!, ahí sí me compongo. Pero así, ¿trabajando? Voy bien en partes, ¿pero cuando ya me voy queriendo acomodar? ¡Zaz!, un golpe de estado tiene que ser porque ya una enfermedad. ¡Lo revientan a uno!, a un pobre mayormente. Y yo que estoy trabajando de éste ¿y me estoy rompiendo el alma para ganar un peso en esto?... ¡vuelvo otra vez a quedar desnudo! Y yo por eso al último me veo así, hecho un croto... de tantas caídas que se me han venido. No hay nada que hacerle...

Es la vida más crítica. Yo le digo porque yo también ya son casi 40 años que estoy sobre el hacha, ¿eh? He criado todos mis hijos en el campo, en el monte, a fuerza de hacha... Así que si sabré yo... La vida del monte es la más crítica, yo a *ninguno* le *ruego* que agarre el hacha, ¡ni por desgracia se venga a meter así en el monte! Se despulmona uno tironeando ahí... Ésa es la ganancia nuestra...

-*Griselda, ¿qué haces todo el día? ¿Hm? ¿Hachas Griselda?*

-*Sí...*

-*¿Qué más haces? ¿Le ayudas a tu mamá? ¿Cocinas?*

-*No...*

-*¿Y jugás, Griselda, tenés amigos? ¿Hm?*

-*No.*

## ZERDA

Y, la vida... tanto como la dan a uno para un ser y a otro le dan para otro ser. Y así uno para pobre, otro para rico; otro para vivo y otro para tonto, como se dice... Así viene todo.

El camión no me sirve para nada, es para un estudio nada más, para practicar. Como ser Victoriano, ¿no?, que es joven. Esa práctica que estamos haciendo con él le sale bien para él. Ahora para mí no, es para él, que la cabeza él como tiene entusiasmo puede seguir, y yo le enseño. Entonces él va haciendo las cosas. Y Victoriano, pa' qué le voy a decir, hasta ahora nunca tuvo intención de nada; él fue buenísimo siempre. Es muy tranquilo él...

## VICTORIANO

Ni bien me levanto, agarro el hacha y voy acá al monte a hachar. Y después vuelvo a las casas otra vez, a las 11. Vengo y me lavo la cara, y después...

## RADIONOVELA

*-¡Sabía que aquí te iba a encontrar! ¡Denle con tuito al tiro!*

Un golpe tremendo en la nuca hace desplomarse a Hormiga Negra sin sentido al barro.

*-¡Mi propia mujer en los brazos de su amante!*

*-¡Ni soy tu mujer ni él es mi amante! Es mi amor, ¡mi único amor!*

*-¡Si tendría que achurarlo como a un cerdo!*

*-¡Quieto, Zoilo quieto!, que este hombre ya no es de tu odio sino del mío, de la Justicia, del Alcalde, ¡del Delegado del Gobierno!*

*-Está bien, Sr. Alcalde, voy a respetar lo tratado: mi mujer será pa usted.*

*-¿¡¡QUÉ!!? ¡¡Qué espanto, Dios mío, qué espanto!!*

*-Ahora ya sabes tuita la verdad, de cómo viene la mano y que vos serás pa'l Zurdo Malentraña, ¡el que sin asco te va a pasar la guadaña! Y ahora voy a llevarme este roto pa' juzgarlo, ¡y en dispués voy a volver pa conversar con vos!*

*-¡Asesinos! ¡Voy a reclamar a la justicia!*

*-¡La justicia soy yo, el Zurdo Malentraña!; y a este gaucho roto, ¡yo mesmo le voy a pasar la guadaña!*

## VICTORIANO

A las dos, dos y media me voy a hachar otra vez hasta las seis, seis y media... Vuelvo otra vez... Vengo a lavarme la cara otra vez. Y después comer y acostarme a dormir...

## ZERDA

Durante la semana con el hacha... Después, si no trabajamos, agarra, sale por allá con la escopeta... agarra algún pájaro... con el perro. Usted sabe que en el campo la distracción es ésa. Y eso es todo. Después no hay otra cosa más que hacer...

#### MANUEL CON AMIGOS

*-¿Y qué hacemos?*

*-No sé, qué sé yo...*

*-¿Nos tiramos para el boliche a ver si cachamos algo, una mina?, así el domingo salimos, ¿qué les parece?*

*-Y sino con aquellos dos recortes, esas dos locas que teníamos ahí...*

#### ZERDA

Pocos vuelven... Porque sabe que yo, cuando ellos vienen, ¡yo les reprocho a ellos! Como yo les digo, ¿no tienen vergüenza que yo soy viejo y estoy manteniendo siete acá todavía en la casa ¡y tengo más que ustedes! El criollo a pie no vale nada. Compren una casita, son joven, junten la plata, pa'l día de hoy o mañana le puede hacer falta. El reproche es ése que les doy...

#### MANUEL

Yo todavía soy joven, así que... Viejos son cuando ya tienen 60, 70 años, pero si no... Soy joven, ¿qué miércoles va a hacer?

#### ZERDA

Siempre falla... Este camión, un día me hace renegar ¡lo agarro y le meto fuego ahí!, ¡lo vendo por hierro fundido al último! Porque uno se cansa:

ponerle, ponerle ropa y ponerle ropa ¿que no ande?, ¡al último uno se aburre, se cansa, le mete fuego uno! (ríe)

Yo a Winifreda voy, mire... ¡una vez al año si voy! No me gusta. A mí el pueblo no me gustó; nunca me gustó el pueblo. No me gustó. ¿Sabe por qué?, porque hay mucha junta. Hay tantos amigos porque todos me conocen... Llego:

*-Eh, ¿qué tal don Zerda, qué tal don Zerda?*

Salgo pa' un bar. Bueno, usted es amigo mío; que el otro es amigo mío; que el otro es amigo mío. Bueno, tomamos una copa, ya se nacimos amigos. Ya se hace de otro y de otro, ¡y el sueldo que gana en el día no le alcanza ni pa' comer ni pa' nada! Usted ahí en la sidra ya se gastó unos cuantos pesos. Y así. Y eso es lo que menos me gusta a mí: gastar... Yo lo hago obligadamente en muchas ocasiones, porque son amigos todos, ¿no? Pero yo lo siento al peso que lo gasto, ¿eh?; lo siento porque yo estoy pensando en el bocado de más adelante. Pero uno ¿qué va a hacer?, se junta una vez por año, como dicen ellos...

Usted sabe que en un pueblo hay muchas formas de divertirse: como que hay circo, hay cine, hay baile, hay jugada de fútbol, hay jugada de bochas... ¡hay de todo! Y ellos son jóvenes y quieren ir ahí y ahí comienzan a... ¡vaya a saber lo que harán! Eso no puedo decir, en qué forma se divierten. Ellos dicen que ganan mucha plata y yo no sé en qué la disfrutarán ni nada. ¿En qué la disfrutarán?: como pueden ir al cine, como pueden ir a un baile, como pueden ir a una confitería, como pueden así... Así que, ahí tiene que ser la tirada de plata que hacen...

## RADIONOVELA

*-Como es la última noche que vas a pasar en el pago, y a pedido del Alcalde, te haremos una despedida...*

*-¡Es una despedida que la vas a recordar a lo largo de tuita tu vida! Con la helada de esta noche, ¡la vas a pasar en el cepo y cara al cielo!*

## MAESTRA

Las dos niñas, Rita y Soledad, en realidad adquieren algunos conocimientos, y posiblemente el año que viene puedan pasar a Segundo Grado. Ahora Dalmiro... es un chico que va a tener que volver a su casa. Uno por los problemas de la edad: ya es grande y no se lo puede tener tampoco en el albergue. Y como ya van tres veces que repite el Primer Grado, no va a seguir adelante.

## ZERDA

Y, ¿qué destino le queda? De estar aquí con el hacha junto conmigo, lomeando ahí, quebrado en dos... Pero él, vaya a saber el entusiasmo; como estaba ahí, todo se le hacía que no iba a terminar... Eso es lo que pasa. Pero después ¿cuando se termina?, ya es tarde... Y piensa. Como está pensando ahora. No se daría cuenta del todo él, ¿no?; pero ahora recién pensó él; y ahora está pensando. Y ahora es tarde.

Y yo no sé qué final tendrá ese chico, mire... yo pienso, ¿pero qué voy a hacer con pensar? Ése es el asunto. Y yo por eso lo veo triste y digo yo: qué lástima que no pueda seguir la carrera él... Vaya a saber qué pensamiento tendrá más adelante, cómo puede acomodar él su pensamiento de él, ¿no? Ése es el asunto, uno no sabe. Y si no tiene colegio no va a aprender nada; siempre va a ser burro como yo. No hay nada que hacerle...

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. Porque este patrón no me paga el aguinaldo, el día feriado, vacaciones, el sueldo familiar -que yo creo que nos corresponde todo eso- no me lo paga. Por la radio, por todo lo dicen... siempre lo dicen eso. Y lo ha dicho antes, cuando comenzó a decretar todo el finado, lo dijo: que a todo obrero le correspondía eso. Y ahora lo que pasa es que los ricos no quieren aflojar... ése es el asunto: que los ricos quieren tragar ellos nomás. ¿Y el obrero?, pa' bajo.

Yo cuando el camión está bien, alzo mi mono y salgo.

Y se va la vida y pasan los días. Y se va y se va y se va... y nunca... Bueno, mañana vamos a tirar otro poquito a ver si hacemos un poquito más para salvar un peso más... ¡Qué mierda!, se vamos al otro día y se nos recansamos y lo mismo quedamos. ¿Por ahí le toca un tronco de



esos grandes?, ¿se lleva todo el día para sacar un tronco de éstos y no ganamos ni pa' la sal! Al otro día tiene que reventarse para acabar de sacar ese tronco todavía. ¿Así que son dos días en un solo tronco? Y que no gane... Y por ahí salva de ése ¿y se encuentra con otro?... salva ése ¿y se encuentra otro?!

¡Y que no ganemos nada! ¡¿Que venga otro a embucharse a sobre del sudor nuestro?!

Es una vergüenza eso, ¿que no es cierto?, pa'l país...

Es una tristeza pa'l país eso...

*Dalmiro tiene en sus ojos  
una pena que contar,  
la contará cuando grande,  
cuando la pueda contar.*

*Dalmiro voltea y hacha,  
quema, cava el fachinal,  
y si a pelar ya ha aprendido,  
hachero lo han de llamar.*

*Dalmiro sueña en la escuela,  
y un hacha que viene y va  
suele llamarlo de noche  
del fondo del fachinal*

*Dalmiro tendrá en sus ojos  
muchas penas que contar,  
las contará cuando grande,  
cuando las pueda contar.*

ZERDA

Si lo pudiera dejar este trabajo...

# ZULAY ENFRENTANDO AL SIGLO XXI

## INTRODUCCIÓN

El libreto de esta película tiene la particularidad de haber sido estructurado en estrecha colaboración con Zulay, su protagonista, quien se convirtió en coautora del filme. Su narrativa, nos introduce al mundo indígena otavaleño, donde el drama se centra en la lucha por el manteniendo de la identidad frente al actual proceso de globalización.

Durante el armado de este libreto, y siguiendo el método que discutimos anteriormente (edición anticipada), lo primero que clasifiqué fue la variable que llamé "tradición". Noté que Zulay (probablemente inspirada por las palabras del padre) había puesto su pasión en conservar las costumbres ancestrales de su cultura. Un día, mientras discutíamos el proceso de filmación, me dijo: "Lo que más me interesa de esta película es que al menos va a quedar un recuerdo de las costumbres que estamos perdiendo". Ya más avanzado el trabajo de filmación, me di cuenta de que Zulay no sólo "decía" que le interesaba mantener la tradición, sino que "actuaba" como para lograrlo. Por ejemplo, vi cómo se dedicaba a crear un tipo de turismo educativo muy original dentro del Ecuador, donde llevaba a los visitantes a entrevistarse con artesanos de la zona, quienes explicaban el cómo y el porqué de su trabajo. Demás está decir que seleccionamos el tema del mantenimiento de la identidad como central o "fuerte" dentro de la estructura de esta historia.

El grupo otavaleño vive en un ambiente de extraordinaria belleza física, con caseríos de techo de teja, dispersos al pie del monte Imbabura. En ese ambiente casi ideal se me hacía difícil encontrar el "drama" que - como discutimos anteriormente- es elemento esencial para el desarrollo de una historia. Asociado con el tema "fuerte" de la identidad y con lo especial del paisaje, descubrimos un subtema al que llamamos "emigración" que resolvería el problema de la falta de drama. La problemática, en este caso, estaría dada por la pérdida de los valores más preciados por los otavaleños al verse obligados a viajar: su tierra y su tradición. Dentro de la categoría de la "emigración" fuimos considerando subcategorías a las que llamamos: "amenaza de la

identidad", "refuerzo de las costumbres", etc., donde se fueron organizando las charlas e imágenes de las experiencias vividas por Zulay en las tres visitas realizadas a los Estados Unidos. En ella, y esto se puede ver en el libreto que presentamos a continuación, ella se enfrenta con situaciones que favorecen o entorpecen su pasión por lo ancestral. El tema del alejamiento de la tierra lo usamos para transiciones y finalmente se convirtió en el leitmotiv de la película.

## EL GUIÓN

Letras blancas sobre fondo negro:

ESTA PELÍCULA FUE PRODUCIDA A LO LARGO DE 8 AÑOS

*Llueve. La familia Sarabino está reunida en su casa de Quinchuquí (Otavalo, Ecuador). El padre abre un sobre y saca una carta de su hija Zulay y algunas fotos, que se pasan entre todos.*

PADRE  
(leyendo)

"Queridos padres: espero al recibo de la presente se encuentren bien en todo, para el contento de quien escribe. Aquí en Los Angeles la gente es muy amable, estoy impresionada de toda la ciudad. Los días pasan muy entretenida trabajando en la película, la cual mejorando día a día, y de paso estoy aprendiendo cosas que no esperaba, como la computadora, que es una máquina de escribir, pero es visual de eléctrica. Extraño mi tierra, los paisajes, el cultivo, las fiestas de las cosechas. Los días pasan muy rápido..."

ZULAY FRENTE AL SIGLO XXI

UN FILME DE

JORGE PRELORÁN

MABEL PRELORÁN

Y

ZULAY SARABINO

*La madre y Lucita, su hija mayor, hablan en quichua mientras trabajan la lana.*

MADRE

Me gustaría decirle que pasamos los días recordándole, y si alguien pregunta por ella tengo orgullo de decir que está afuera del país donde pueda aprender algo nuevo.

LUCITA

Sí, mamita, dígaselo así...

*La madre se toma y habla a la cámara.*

MADRE

Zoilita, todo depende de ti, hija. Por mi parte estoy bien contenta. No pienses en volver si estás bien allá, porque aquí la vida es cada vez más difícil.

## ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

*Una mano detiene una moviola (una máquina para editar película). En la pantalla se ha detenido la imagen que hemos estado viendo de la madre, y la cámara se abre en un zoom lento develando a Zulay Sarabino y a Mabel Prelorán sentadas frente a la máquina, en Los Angeles, California.*

MABEL

Yo creo que no le hicimos un bien al hacer esta película, Zulay. Entiendo que su mamá crea que el estar acá es más fácil; y claro, la vida allá en Quinchuquí y en Ecuador yo veo que es difícil; y entiendo que económicamente puede ser mejor acá... pero estar tanto tiempo alejada de la familia, de la tierra, de los amigos...

ZULAY

Yo no creo que ustedes sean responsables, Mabelita, porque... mi padre mismo desde muy niñas nos educó diferentes, y pienso que tarde o temprano hubiera salido igual...

*El padre trabaja la lana en su casa.*

MABEL

Su padre en verdad siempre fue un hombre visionario, ¿no?

ZULAY

A todos nosotros nos mandó a la escuela: a mis hermanas, a mí, nos mandó a la escuela a Quito. Y eso que en esa época nadie les mandaba a la escuela en mi comunidad...

*Fotos del padre cuando joven.*

MABEL

Debe ser que desde muy joven, al salir fuera de la comunidad y ver el mundo de afuera, él tendría...

ZULAY

Sí, sí, sí; fue el primero que salió a vender artesanías por Colombia... - decía- por Perú, diferentes lugares, ¿no?

*La madre trabaja la lana con sus hijas.*

Mi mamá también; mi papá y mi mamá, los dos nos quisieron mandar a la escuela.

*Zulay y Rosi están en una ventana mirando al patio.*

ZULAY

Ocho hijos tuvieron mis padres; somos 6 hermanas, 2 hermanos. Y todos fuimos a la escuela.

*Paisajes de los alrededores del volcán Imbabura.*

La verdad es que yo extraño mucho la tierra; eso me encanta: las montañas, los paisajes y todo, ¿no?

MABEL

El cerro Imbabura y todo el paisaje, ¿no?, de ahí de Otavalo es realmente imponente, impresionante... Y el clima me encantó, es como ustedes dicen, una primavera eterna, aunque a uno le parece que al ir al Ecuador tiene que estar sufriendo calor. Pero realmente, el lugar de ustedes es un privilegio.

ZULAY

Ahí nosotros sabemos lo que va a pasar. Ahí uno sabe que siembra, que vienen las lluvias... ve crecer el maíz. Todas las cosas se hacen a su tiempo, y uno sabe cómo hacerlas.

Ahora que estamos en octubre pienso que todos estarán abriendo la tierra, preparando la tierra, porque ya empieza el tiempo de las lluvias, ¿no?; entonces todas las familias en la comunidad salen a preparar la tierra porque después empieza el tiempo de las siembras, ¿no?

*Las mujeres de la familia siembran el campo de los Sarabino.*

En mi familia salíamos mi tía, mis hermanas, mi mamá... todas a sembrar; y eso era una de las cosas que más me gustaba.

MABEL

Pensar, Zulay, que hace ya como... siete años que filmamos la película en Quinchuquí, ¿no? Sí, si la Rosi era una niña, ¿cuántos años tenía?

ZULAY

Y, tendría como 10 años, ¿no?

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

MABEL

Sí, ahora ya es una señorita, y las cosas no han cambiado casi nada, ¿no?; ellas siguen trabajando la tierra prácticamente de la misma forma...

ZULAY

¡Uy!, qué suerte que no ha cambiado, ¿no?, porque especialmente a mí me encantaba mucho trabajar la tierra, sembrar... ver crecer las plantitas poco a poco era fascinante, hasta la cosecha...

MABEL

Es por eso que yo le digo... que si le gustaba eso -y es que yo la veía que a usted le gustaba eso— a mí me parece que acá, con el cambio, usted no ganó mucho...

ZULAY

Es verdad eso; en eso sí extraño mucho mi tierra.

*Paisajes de Quinchuquí.*



Usted sabe que la obsesión de nosotros los indígenas otavaleños es tener cada cual sus propios terrenos. La persona que más tierras tiene es el más respetado antes que los demás. Claro que las otras personas que tienen otros tipos de propiedades también se dan de importantes, ¿no?, pero... tener terrenos tiene mucho más valor.

*Paisajes con maíz creciendo.*

MABEL

A mí me parece, Zulay, que para ustedes la tierra es más que una propiedad...

ZULAY

En realidad sí, más bien para nosotros es como una tranquilidad. Es muy necesario tener un terreno para un indígena, porque sabemos cultivar, y sabemos cosechar.

Como la mayoría de nosotros los indígenas somos de pocos recursos, lo que más esperamos es el cultivo y las cosechas, ¿no?, ¡porque de ellos vivimos! Y si no hubiera eso, para nosotros sería algo muy difícil la vida, porque trabajaríamos solamente para comprar. En cambio, lo que es de uno se trabaja y se cosecha, eso ya queda para nosotros.

MABEL

Lo que a mí me llamó la atención es que ustedes pasaron de una economía agricultura...

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

... a una economía textil, una actividad textil, y eso es bastante difícil; y lo hicieron parece bastante bien.

ZULAY

Sí, sí, sí, sí. Sí, eso viene desde... oh, ¡mucho más antes de los Incas mismo!, ¿no?

*Paisaje con ovejas.*

MABEL

Usted sabe Zoilita que antes de estar en su casa, yo no tenía ni idea del trabajo que había para la preparación de la lana...

*Se documentan las diversas faenas del preparado de la lana.*

...y toda su familia ahí trabajando duro para hacer nada más que -qué sé yo- un chai, un pequeño suéter... Es increíble el trabajo que hay detrás de todo eso, ¿no?

ZULAY

Bueno, es complicado porque nosotros carecemos de algunas comodidades; por ejemplo, el agua corriente: no tenemos canillas dentro de la casa...

*Toda la familia está preparando la lana en un cuarto de la casa.*

Pero también para nosotros es más bien como una reunión familiar, donde tenemos oportunidad de intercambiar ideas, charlar un poco con la familia, ¿no?

MARÍA ELENA

Mañana iré a ver cuándo comienzan las clases.

MADRE

Anda por la tarde porque de mañana no hay nadie.

ZULAY

Lo que pasa es que la gente que compra nuestras artesanías no tiene la menor idea del trabajo que nos cuesta para nosotros. Imagínese eso de tener que limpiar... de cardar... Más luego hay que teñir... embobinar... y tantas otras cosas más que llevan muchísimo tiempo. Se pasan horas y horas de trabajo, hasta llegar a las canillas de lana que mi padre usa en el telar.

*El padre trabaja sobre el telar.*

Usted sabe que el trabajo del telar dice que son cosas de hombres, ¿no?; y cuando una mujer entra al telar dicen que va a dañar, que va a deshacer todo. Y bueno, dicen que esto es solamente cosas de hombres...

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

MABEL

Una cosa que a mí me llamó la atención es que en Ecuador a ustedes los admiran mucho -eso por lo menos es lo que a mí me parece-y yo creo que parte de la admiración es que ustedes son muy industriosos, muy trabajadores; gente que quiere como adelantar, mejorar económicamente.

*Zulay cose faldas tradicionales con máquina de coser.*

ZULAY

Y sí, como ustedes dicen: "El pan no viene solo a la mesa", ¿no?

MABEL

Para mí las faldas de ustedes así negras, rectas, son tan elegantes...

ZULAY

Sí, dicen que vienen de la corte incaica, desde el tiempo de los Incas.

MABEL

¿Será realmente del tiempo de los Incas?

ZULAY

Bueno, yo creo que sí porque nosotros guardamos mucho la tradición. Vienen desde muy antiguo.

*Bus baja de Quinchuquí a Otavalo.*

*Zulay camina por Otavalo y llega al kiosco de los tíos.*

Entonces, tenía que bajar a Otavalo para ir a la feria, ¿no?, para vender en el negocio de mis tíos. Dicen que ellos fueron los primeros que años atrás, sacaron estos vestidos de los indígenas, ¿no?; y después, así de a poco, la gente se fue aumentando, hasta que ahora tenemos mucha competencia.

Ellos me tienen por una necesidad, ¿no?, porque ellos son analfabetos; saben firmar...

*Zulay va a un banco y una farmacia.*

... pero para "hacer trámites y esas cosas ellos me tienen a mí.

*Lucita y su familia trabajan haciendo ponchos.*

ZULAY

Mi hermana la Lucita fue a la escuela. Una vez que ella se casó -ahora tiene tres hijos- entonces ya no recuerda casi nada de lo que aprendió en la escuela porque no tiene su práctica...

MABEL

Es que con el trabajo de la casa, con el cuidado de los chicos, con los tejidos... ¿cómo le va a quedar tiempo para practicar?

*Lucha en la feria artesanal de los sábados. Se documenta la feria de artesanías y los turistas comprando.*

Además, yo he visto que también ella trabaja afuera...

ZULAY

Sí, porque a ella le gusta negociar; por eso es que sale a vender ella directamente a los turistas.

Estas cosas que vendemos en la feria en Otavalo son cosas hechas realmente por nosotros; mayormente tejidos a mano, aunque claro, ahora, bah, es una modernización total, ¿no? Hace años atrás se hacía al gusto de nosotros, o cual nos parecía bien; pero por el momento estas artesanías que tenemos en la feria son especialmente hechas para los turistas. Por ejemplo, si se le pone alguna palabra como "Ecuador", se sabe que eso les gusta a los turistas; es por esta razón que se hace, para los turistas, ¿no?

MABEL

El diseño ése de los pájaros... ése sí que no es de ustedes.

ZULAY

Fuera de los precolombinos se utilizan otros diseños que vienen de otras culturas y que son totalmente nuevas...

MABEL

Cuando me quedaba ahí los sábados con Lucita en el kiosco, en verdad cuando yo veía acercarse a la gente e irse sin comprar... me daba una pena...

*Turistas sacan fotos de la feria.*

ZULAY

A nosotros nos gusta el turismo; en cierta forma, dependemos del turismo; pero no nos gusta que tomen fotografías sin el consentimiento de la persona; porque en nuestras creencias algunas personas mayores creen que con las fotos les lleva el alma.

MABEL

Usted sabe, Zulay, que esa creencia de que las fotos se llevan el alma también existe en mi tierra. Yo oí mucho hablar de eso en el noroeste argentino, donde también hay mucho turismo, y he visto que la gente del lugar se molesta mucho cuando los turistas le sacan fotos.

ZULAY

Cuando viajo, yo también soy turista a mí también me gusta tomar fotografías; pero nosotros queremos que se nos respete, que se nos trate como a seres humanos, y no como a bichos raros.

*Zulay viajando en un bus por carretera. A la vera del camino se ven carteles.*

¡A mí me da mucho mucho coraje cuando ponen esos carteles por la parte baja de Chota que le indica un negro! Es una comunidad que existen un poco de negros, ¡pero no porque son negros va a ser una cosa extraña! Es la misma cosa que ponen cerca de Otavalo: un cartel como quiere decir "¡Aquí hay indios!" ¿Cómo va a ser posible de que aquí, entre ecuatorianos, entre hermanos, haya una distinción de que sacan indígenas aparte, negros aparte?

¡No porque son blancos o un poquito más culturizados creen que son los mayores que todos!

¿Pero cómo decir que nosotros somos menores que ellos? ¡Cómo nos dicen de: "¡¿Ve, indios?!" ¡Si nosotros venimos de una civilización muy antigua y muy grande que viene de antes de los incaicos! ¡Cuando vinieron los españoles se encontraron acá con una de las civilizaciones más grandes del mundo!

Yo creo que no tienen ninguna razón de tratamos de inferiores. Al contrario, nosotros seguimos conservando nuestras costumbres, leyendas, cuentos y poesías, que son muy antiguos, y que tienen su propio valor.

*Paisajes de Imbabura, tormentoso. Truenos lejanos.*

Y ojalá nunca se pierdan las costumbres y tradiciones de aquí... porque ¿si las perdemos?, perdemos lo que somos.

*Zulay entra vacas a la casa de su tía.*

MABEL

A mí me extrañó que la tía Juanita, siendo tan tradicional, estuviera de acuerdo cuando usted decidió venirse para acá...







Zulay Sarabino, Los Angeles, EE.UU., 1983.

ZULAY

Sí, mi tía es muy comprensiva para lo que quiera, ¿no?, ella me comprende en toda situación. Desde que era muy niña mi tía me acostumbraba a contar historias, leyendas, tradiciones que ella tenía, ¿no?, especialmente los días de lluvia.

*La tía cuenta unas creencias sobre el arco iris a Zulay mientras ambas tuestan maíz.*

TÍA

Así vino el arco iris; yo venía caminando cuando se me posó encima... ¡y de pronto sentí un olor tremendo!, ¡horrible, horrible, horrible!; era de no aguantar el olor, ¡ni por más que me tapara la nariz!

ZULAY

¿Qué colores tenía ese arco iris?

TÍA

¿El arco iris?, primero era rojo, después verde, después azul, blanco y amarillo; no sé exactamente cuántos colores tenía. Nos envolvió mismo a mi esposo, a mi cuñada; éramos tres, y entramos a lo de un vecino.

ZULAY

¿Y los envolvió ahí?

TÍA

Sí, totalmente, como una llovizna, y con ese olor tremendo que casi nos mató.

ZULAY

Algunos dicen que las mujeres pueden quedar embarazadas si las envuelve...

TÍA

No, no, no, eso a mí no me pasó. Él sigue a mujeres que visten rebozos rojos; él no sigue a cualquiera, prefiere las mujeres bonitas.

ZULAY

La gente comenta que se puede quedar embarazada...

TÍA

Sí, y dar a luz sapos, lagartijas, si le agarra... Pero a mí no, Dios me perdonó; estaba a salvo, a lo mejor porque estaba con mi esposo...

ZULAY

Esas cosas de leyendas, historias, tradiciones, a mí me gustan mucho, ¿no?, leerlas u oírlas de personas mayores. Como por ejemplo, la historia del Quitumbe...

*Paisajes nebulosos, pájaro, hombre arando un campo de maíz, etc.*

Dicen que Quitumbe fue uno de nuestros héroes, quien vino por la costa del Pacífico conquistando hasta la montaña. A él no le gustó mucho la costa, entonces salió a invadir, salió a las montañas, donde formó el reino de Quitus.

La gente de este reino se llamaban los Caras. Los Caras vinieron conquistando, conquistando, hasta llegar al Valle de Otavalo, ¿no?, y ahí se quedaron ellos. Por eso nosotros creemos que somos descendientes de los Caras.

Dicen que la esposa del Quitumbe salió a recoger agua en un manantial, ¿no?, y un pajarito que volaba por encima le soltó unas dos pepitas de oro en el pondo que tenía ella. Entonces ella cogió y sembró esas pepitas... ¡y de eso nació el maíz!

*Campos de maíz.*

Quitumbe fue nuestro héroe porque nos dio de comer el maíz por primera vez, ¿no?, y el maíz aún sigue siendo el alimento principal para nosotros.

*Paisajes con el volcán Imbabura y el cerro Cotacachi.*

MABEL

Sería tan lindo hacer un libro con todas las leyendas de ustedes...

ZULAY

Y sí, tenemos unas historias lindísimas, como por ejemplo esto de la montaña mismo, ¿no? Esto de la montaña es una historia muy romántica, y eso a mí me fascina: creemos que el Imbabura es un dios masculino, ¿no?, y al frente tenemos una diosa, Cotacachi, que es una montaña femenina. Entonces creemos que ellos están enamorándose.

Dicen que muchas veces, ¿no?, ¿cuándo amanece nevado?, Cotacachi tiene el velo de novia; ¿y cuándo se ven luces, cuando alumbra por las noches?, dicen que es el fuego del corazón.

MABEL

En verdad que es romántico eso...

*Tomas de la cascada de Peguche, y de Zulay y sus hermanas lavándose el cabello.*

ZULAY

Nosotros creemos que hay poderes buenos y otros poderes malos, ¿no? Por ejemplo, hay lugares como la cascada de Peguche. Nuestros mayores creen que al llegar a esos lugares son peligrosos. Mi tía me decía -¿cuándo nos íbamos a la cascada?- me decía: "¿Cómo es posible que te vas allá?, ¡no puede ser, no vaya ser que por ahí te agarre alguna enfermedad!"

*Una señora mayor cura ritualmente a Zulay.*

ANCIANA

Zoilita, Zoilita, Zoilita, ven a tu cuerpo. Corazón, corazón, corazón, acérquese, acérquese... Sombra espíritu, sombra espíritu; corazón, corazón, sombra espíritu, sombra espíritu...

Acérquese mamita, acérquese corazón, corazón, corazón. Venga mamita, venga a comer este huevo...

MABEL

Zulay, usted de todas las curaciones que vio, que presencié en su comunidad, ¿alguna vez vio alguien que fuera muy enfermo a ver a una de estas señoras, y que después de la curación realmente se mejorara enseguida?

*La viejita cura ritualmente a la madre de Zulay.*

ZULAY

Por ejemplo, mi mamá; ella tenía, ¿no? -ahora está bien- tenía el problema del estómago sumamente mal. ¡Grave, pero grave! Llegar a estar muy enferma en la cama y todo. Va a ver a esta persona y muchas veces, después de una hora o dos horas después de la curación, la persona está sana y salvo, está andando... Eso es un hecho, por eso es que usamos a estas personas.

ANCIANA

Cambiamos, troquemos; cambiamos, troquemos; cambiamos, troquemos...

ZULAY

Acá creemos que el espíritu malo se metió en el cuerpo de ella, y la persona que cura tiene que insultar, insultar, para que salga.

*La madre de Zulay con la viejita preparan el maíz y charlan.*

MADRE

Tengo que apurarme con el maíz.

ANCIANA

Sí, yo también. Empecé tarde esta vez y me quedé con poca harina.

MADRE

Ahora he separado un poco para la próxima siembra; me he quedado corta este año... Bueno, toda la zona está escasa de maíz.

ZULAY

La verdad es que... a la que más extraño es a mi mamá...

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

... A veces pienso ¿qué estará haciendo ella, no?

MABEL

Yo no sé en este momento qué estará haciendo, pero si pienso cuando vivía yo en su casa, cuando estaba en su casa, ella estaba todo el día trabajando; yo no la ubico a su mamá, por ejemplo, descansando o yendo a pasear...

*Madre pela papas y hace otras tareas.*



... la veo todo el día trabajando. Desde las ocho, ocho y media que me levantaba, ya la veía comenzando a preparar desayuno; almuerzo; comíamos; luego el té; luego empezaba a preparar la cena... es decir que durante todo el día, cuando no estaba preparando la comida estaba haciendo algo para los tejidos.

## ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

ZULAY

Sí, es verdad eso, usted como antropóloga debe saber más, ¿no?; yo nunca había observado.

*Rosi busca leña en el campo.*

Y usted tiene razón porque nosotras desde muy chiquitas siempre estábamos ocupadas, siempre haciendo algo, ¿no?

MABEL

Yo veo que ustedes, por ejemplo, la madre indica o le ordena más a menudo hacer una tarea a una niña que a un niño.

*Niñas trabajando, niños jugando.*

ZULAY

Sí, las madres no le hacen trabajar a los niños con las tareas de la casa porque las consideran femeninas, ¿no? Ellos más bien es para negociar.

MABEL

Pero no sé si eso es totalmente cierto, porque las mujeres también se dedican a los negocios. Lucita, por ejemplo, pasa la mayor parte del tiempo vendiendo en el mercado; y usted misma vino a los Estados Unidos más que nada para vender, para hacer negocios...

ZULAY

Sí, realmente las mujeres hacemos todo tipo de tarea...

*La madre muele maíz*

MABEL

Mismo su mamá: es para la casa, pero también trabaja en los tejidos, cuida los enfermos...

*El abuelo de Zulay camina por Quinchuquí.*

Yo he sabido que el Ecuador es un país que tiene gente muy longeva...

*La familia Sarabino almuerza en su casa.*

... y en realidad puede deberse a la alimentación, porque ustedes tienen como alimentación principal la papa y el maíz... Es decir, ustedes están

comiendo mucha fibra, lo que ayuda evitar varios tipos de cáncer. Y por otro lado, comen muy poca carne...

*Zulay da de comer a cuyes en la cocina de su casa.*

Lo único que vi que ustedes comen en las comidas tradicionales, son los cuyes, ¿no?

ZULAY

Sí, eso viene del tiempo de los Incas.

MABEL

Quiere decir que los antepasados de ustedes eran casi vegetarianos, porque el cuye es tan chiquito... Los vegetarianos dirían que es por eso que son tan longevos...

*La familia está reunida en la cocina charlando.*

ZULAY

La familia de mi mamá decían que vivía hasta más de unos 90 años, ¿no? No sé si eso será por la alimentación, o no sé por qué...

MABEL

Me imagino que cuando se hacen tan ancianos, tiene que ser un problema cuidarlos...

*El abuelo come solito.*

ZULAY

Pero usted sabe, Mabelita, que los ancianos en mi cultura no es tanto problema, porque... tanto los hijos como los nietos nos encargamos de cuidarlos. Son muy tranquilos y no causan muchos problemas porque... hasta una se olvida de lo que están, ¿no?... Nosotros los cuidamos, por ejemplo, cada hijo se encarga de tener al padre, ¿verdad?

¿En el caso de mi abuelito?, teníamos que cuidar por mucho tiempo, hasta que se murió.

*La madre de Zulay en el cementerio velando al padre.*

MABEL

Este año, ¿cuándo fuimos a Quinchuquí?, su mamá estaba haciendo un responso y creo que era para él.

*Ceremonia del responso con toda la familia.*

MADRE

Por mi papito Pedro; por mi mamita Juana; por mi abuelita Josefina Tirana; por mi abuelito José Mainala; por mi abuelito Quinchuquí; por mi hermano Hilario; por mi mamá Valentina...

ZULAY

En realidad, el responso se hace para todos. Hay que ofrecerle una fruta o un pan a la persona que se ha muerto, nombrando la persona que ha conocido, ¿no?: para tal persona, para tal persona... así a todos que se ha conocido.

MADRE

Para Taita Bonifacio... para mamita María... para taita Pedro... para mamita Juana...

*Zulay enseña a niños cómo hacer figuritas de pan.*

ZULAY

Las costumbres tradicionales ya van cambiando de a poco, ¿no? Por ejemplo, para el Día de los Difuntos antes obligatoriamente teníamos que hacer el pan en cada una de las familias; y ahora hace el qué más quiere, nada más.

MABEL

Pero su familia sí...

ZULAY

Sí, nosotros le damos... Si una persona se le murió, por ejemplo ¿una niña?, le damos las guaguas. Y si se le murió un varón, entonces se le da un caballito.

*Zulay en el mercado donde venden figuritas de pan.*

En el mercado ya las tienen hechas, pero... no es para comer. Lo que uno se hace en la casa ya está cocinado, y muchas veces los niños después de jugar intentan comer, ¿no? Pero los que se compran en el mercado son crudas y no se puede comer eso...

*Padre invoca en ceremonia de responso.*

PADRE

Por las almas del purgatorio hicimos este responso:  
por mi taitico José Manuel Sarabino,  
por mi mamita Valentina Farinango,  
y por todos los demás familiares que no me acuerdo.

MADRE

Sí, por los que no nos acordamos...

PADRE

Por los que no nos acordamos vamos a rezar. Padre nuestro que estás en el cielo, santificado sea Tu nombre, vénganos en Tu reino, hágase Tu voluntad en la tierra como en el cielo; danos el nuestro pan de cada día...

*A la mañana siguiente una mujer recoge las frutas.*

ZULAY

Eso se hace a la noche y se deja durante toda la noche, ¿no? Por la mañana tenemos que recoger para irnos al cementerio, y queda una fragancia en el cuarto, y ¿según nuestras creencias?, es que las almas benditas nos han venido a visitar.

*Para el Día de los Muertos toda la comunidad va al cementerio de Otavalo. Se documenta las actividades de la familia de Zulay.*



Zulay Sarabino. Otavalo, Ecuador, 1980.



MABEL

A mí me impresionó ver tanta gente en el cementerio para Difuntos...

ZULAY

Oh sí... la gente, esté donde esté, para esa fecha tiene que venir a Otavalo. Fíjese nomás que mis hermanas viven en Quito, pero para esa fecha tienen que venir a Otavalo.

MABEL

Ahora, lo interesante es que en el cementerio eso, más que un día de duelo, ¿un día de difuntos?, ¡parece como un día de fiesta!

ZULAY

Sí, en realidad como para nosotros es una fecha recordatoria nomás, entonces es como un festejo nada más.

MABEL

Ustedes se intercambian comidas, se intercambian regalos ese día, y el sentido que tiene eso, aparentemente, es que usted refuerza los lazos; es decir, se hace como más amigo, o recuerda los lazos de amistad que tiene con sus vecinos, con sus amigos.

ZULAY

No sólo para eso vamos, ¿no?; vamos para hacer rezar por el difunto, porque hay varias personas mayores que rezan por ellos... rezan, cantan y ponen agua bendita a veces.

MABEL

Esas tradiciones son tan lindas; y sin embargo, muchas culturas urbanas ya las van perdiendo. Entre mi gente mismo nosotros ya no tenemos estos ritos; lo único que puedo pensar que es más o menos similar es el día de Navidad, en que nos encontramos con los amigos, nos intercambiamos regalos...

*Paisaje del Imbabura. Madre sola junto a la tumba del padre.*

ZULAY

Esta forma de enterrar con las cruces y todo eso, viene de la religión católica, ¿no?...

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

... porque desde que llegaron los españoles hace unos 300 años, ellos nos impusieron la religión católica.

MABEL

Ahora... la religión católica sigue siendo muy fuerte entre los otavaleños; por lo menos en Quinchuquí yo veo que más del 50% de las familias siguen yendo a misa o... bueno, practicando la religión católica.

ZULAY

Sí, por ejemplo, en mi familia nos bautizaron, hicimos la Primera Comunión...

*En la capilla de Quinchuquí, la ceremonia de la Primera Comunión para un grupo de ocho niñas otavaleñas, entre ellas Rosi.*

## SACERDOTE

La comunión del Espíritu Santo esté con vosotros. El día de la Primera Comunión

es un día que no se olvida nunca;  
es un día que queda para el recuerdo permanente de la vida entera.

Nadie conoce al hijo más que el padre,  
nadie conoce al padre sino el hijo;  
y aquel a quien el hijo se lo quisiera,  
que descanse,  
porque mi yugo es llevadero,  
mi carga es ligera.  
Palabra de Dios.

*El sacerdote levanta el cáliz.*

Bebida de salvación...

*Mientras todos cantan, el sacerdote les da la Primera Comunión.*

## ZULAY

Todos hicimos la Primera Comunión. La última fue mi hermana la Rosi.

*Zulay y un grupo de jóvenes músicos va en lancha por la laguna de Cuicocha.*

Usted sabe, Mabelita, que viene de generación en generación que estamos acostumbrados a tener devoción a santos, vírgenes... Mi tía

tenía la devoción de vestir a la Virgen de Lourdes en Cuicocha, entonces yo también aprendí a seguir con esa devoción.

*Zulay y Rosi visten a la Virgen con ropa de Otavaleña mientras los músicos tocan una serenata.*

MABEL

Pero esto de vestir a la Virgen con la vestimenta tradicional no es muy común entre los Otavaleños, ¿no?

*Todos regresan en lancha.*

ZULAY

No sé, yo no vi a otros hacerlo, pero es lindo ir a ofrecerle serenata, ¿no? Por suerte que tengo entre mis familiares, amigos, que son músicos y me acompañan.

*Zulay y la familia de Lucha en la iglesia van a misa.*

MABEL

A la que veo más devota de su familia es a Lucita.

ZULAY

Sí, últimamente se ha dedicado a la religión católica y ahora es una catequista.

*Lucita y Zulay preparan el bebé.*

Mi hermana la Lucita es muy buena mujer. Yo extraño mucho a mi hermana la Lucita. Eso es lo que uno se pone a pensar estando en este país, ¿no?, que... claro, acá hay oportunidad de trabajar, de adelantar, pero... no hay con quien hablar de confianza, digamos... no hay uno como estar en su propio país... Yo extraño mucho a mi hermana la Lucita... Y ella es muy muy tradicional, le diré.

*Lucita comienza a fajar a su bebé en la forma tradicional.*

MABEL

Usted sabe Zoilita, que... ¿esa forma que tienen ustedes de fajar a los niños?, en realidad se hace -dicen- para enseñarle a los chicos desde muy pequeños la sumisión; es decir, el acatar las reglas es una de las cosas que aparentemente valoraría su cultura.

ZULAY

Así debe ser, ¿no?, pero nosotros creemos algo distinto: dicen que si les fajamos los niños crían fuertes. Entonces por esa razón es que le fajamos desde muy niños, y especialmente a las mujeres para que estén bien formadas, ¿no? Por lo menos así dicen mis padres.

MABEL

Bueno, en realidad, durante estos años que hemos ido a Quinchuquí, yo noto que las cosas han cambiado, los niños juegan mucho más libres ahora, especialmente aquellos que van a la escuela.

*En el aula de Tercer Grado en Quinchuquí, los niños otavaleños, todos vestidos tradicionalmente, aprenden los sustantivos con el maestro.*

MAESTRO

¿Quién me puede decir qué son los sustantivos? Unos ejemplos de sustantivos; nombres, por ejemplo, de personas.

MABEL

A mí lo que me preocupa es si la escuela va a hacer que ustedes pierdan las costumbres de su cultura; porque la escuela en realidad lo que enseña -lo que les interesa enseñar- son los valores de la nación, no los valores otavaleños. Por eso me pregunto si ustedes van a perder la raíz, si van a perder el sentimiento de ser otavaleños...

ZULAY

Bueno, yo pienso que no es así; mire que yo me fui a la escuela, ¡pero sigo siendo otavaleña!

MAESTRO

Vamos a hacer un dictadito: sustantivos son los nombres: perro... chanco... tortuga.

ZULAY

Nosotros creemos que el mandar a los niños a la escuela es un beneficio, ¿no?, porque... no es que una se pierda la cultura, sino al

contrario: una se gana otra cultura más. A la final, una sale siendo bilingüe...

*Mabel entrevista al padre de Zulay, con la familia rodeándolos.*

MABEL

Don Antonio, ¿qué es lo que considera usted más importante para sus hijos?

ANTONIO

Ah, señora Mabelita, yo tengo más interés, y para mí es una gran importante, la educación de mis hijos y hijas. Yo francamente... yo entré a la escuela a la edad de 11 años, porque no tuve mi padre, estaba con una sola madre. Entonces yo salí a recorrer fuera del Ecuador a Colombia, Perú; y era siempre necesario la educación: saber leer y escribir. Nosotros no tuvimos la suerte como mis hijitas que han estudiado; los antepasados, padres, madres, no ponían en la escuela, y por eso mi señora ni casi puede hablar en español, peor escribir, peor leer... nada absolutamente.

*Zulay escribe una carta mientras su madre le dicta.*

ZULAY

¿Y ésta a quién va?

MADRE

La primera a Segundito.

ZULAY

¿Dónde está ahora?

MADRE

En España.

ZULAY

¿Le saludo primero?

MADRE

Sí, dale saludando y dile:

"Segundito, ¿por qué no has contestado mi última carta? Segundito, contéstame". Dile: "Has encontrado un segundo padre al haberte casado por ahí? Espero, Segundito, que estés viviendo bajo la bendición de Dios".

*Lucha entra con su hijita.*

LUCITA

Venga a ver a su tía. ¿Ve?, su tía Zoilita está escribiendo...

*Mabel entrevista a don Antonio.*



## ANTONIO

Entonces, pues, ya dándome en esa cuenta, entonces yo comencé a poner a mis hijas en la escuela; la demás gente de aquí de Quinchuquí nadie sabía poner en la escuela, pero gracias a Dios a mis hijas les daba la educación. Pero la mala suerte de mi primer hija Lucita, estaba en quinto grado de la primaria, pero yo me pasé un fracaso que tuve un accidente de carro, y salí fracturado; y por esa razón mi hija mayor salió de la escuela sin poder acabarle.

*Lucita viste a su hija ayudada por la madre.*

## ZULAY

Entonces, ¿una vez que sufrió en ese accidente?, porque no había quién se quede en la casa, era la más necesaria porque ella era la mayor; entonces no le mandaron nunca más a la escuela. Ella en los quintos grados sabía escribir, leer, todo; pero una vez que ella se casó -ya tiene tres hijos por el momento- entonces, ¡no recuerda nada!, porque ella no tiene su práctica...

*Mabel entrevista a don Antonio.*

## ANTONIO

Pero después de eso, ya con la segunda hija Mercedita ya avanzó en la escuela y pude ponerla en el colegio; ahora ya está en cuarto año de la universidad en Quito.

*Mercedes estudia en la biblioteca de la universidad.*

ZULAY

Y pensar que antes nuestros parientes se oponían a que mi padre nos educara... Por suerte, él no les hizo caso a todo eso...

*Mercedes está en una clase de economía en la universidad.*

PROFESOR

Para que este proceso de valorización pueda producirse es necesario que concurren en unidad -y por lo tanto en interrelación- de un lado el propietario de los medios de producción, y de otro lado el propietario de la fuerza del trabajo.

*Mercedes baja las escaleras de la universidad.*

ZULAY

Claro que para ella tampoco fue fácil...

*Mabel entrevista a don Antonio.*

ANTONIO

Y además, tengo la tercera hijita que se llama Laura Sarabino; también estaba bien estudiada, estaba en el curso de inglés. Ahora sí, ya se casó, y está trabajando muy bien en Quito, en el almacén folklórico en el aeropuerto de Quito.

*Laura trabaja con turistas en un stand de artesanías en el aeropuerto de Quito.*

ZULAY

Mire mi hermana la Lauri, ella sabe mucho del inglés. Ella siempre quería viajar, ella tenía mucha curiosidad de salir del país, ¿no?; yo pienso que venir acá a los Estados Unidos a ella le hubiera gustado mucho.

*Laura lava ropa en su casa de Quito.*

Yo pienso que el destino no es justo a veces, porque yo ni pensé viajar; y de un momento a otro... ¡estoy aquí en Los Ángeles! Pero si en vez de mí ¿la suerte le hubiera acompañado a Lauri?, a lo mejor estuviera más preparada, ¿no?, porque ella ya sabía un poco del inglés... Pero ella ya se casó, tiene hijos, y pienso que ahora ya será difícil para que ella salga, ¿no?

*Mabel entrevista a don Antonio.*

ANTONIO

Y después de eso que tuve otra hijita, la cuarta, la Zulay Sarabino; también estaba educada, también estaba en estudio.

*Zulay llega a su casa y es bendecida por sus padres.*

ZULAY

Yo no sé si será por eso que siempre fui inquieta, ¿no?; tenía curiosidad de viajar, de conocer... Yo me imaginaba que la vida afuera era más fácil, ¿no?

*Mabel entrevista a don Antonio.*

ANTONIO

Yo lo que tengo más interés es... que se pueda conseguirse una beca y salir fuera del Ecuador al exterior para poder estudiar. Y si es que quedan por ahí, señora Mabelita, pero nunca se cambiará la tradición de nuestros vestidos.

MABEL

Don Antonio, ¿y usted quiere que ellos vuelvan?

ANTONIO

Bueno, según como pueda el estudio, ¿no? Claro que me gustaría que se vuelvan, pero lo que más seguro que puedan estudiar por ahí, ojalá que se cojan empleos; pero ni cortará el pelo ni se cambiará de vestido - lo que es la nuestra costumbre indígena- aunque esté en el exterior, aunque esté en otras partes.

*Zulay se peina frente a un espejo en Quinchuquí.*

ZULAY

El cabello para nosotros es muy importante; y es tan importante que no se corte el cabello. El cabello largo para nosotros luce mejor, y así es como debe ir.

*Madre trenza el cabello de José.*

En el caso del hombre llevan trenzados, y para esto necesita de una mujer, ¿no?; puede ser la madre, la esposa o la hermana.

Dése cuenta que en el Ecuador, cuando los jóvenes entran al servicio militar, obligatoriamente siempre le cortan el cabello, ¿no? Pero, por respeto a nuestras costumbres, a los otavaleños nunca les han cortado el cabello...

MADRE

Seguro que este hilo no soporta el pelo, se va a zafar...

JOSÉ

Ajústemelo bien.

MADRE

¿Cómo te lo voy a ajustar si este hilo que me has dado es muy débil?

*Zulay se va poniendo las joyas.*

ZULAY

Me siento primero que nada como otavaleña, esa es mi cultura a quien pertenezco, ¿no?; y luego me siento como ecuatoriana porque... por el hecho de ser nacionalidad ecuatoriana, ¿no? Pero ¿como cultura?, yo me siento muy muy otavaleña.

MABEL

Yo creo que el vestido, el vestirse de esta forma, es lo que le ayuda a usted a sentirse tan otavaleña.

ZULAY

No solamente el vestido, más importante para nosotras son las joyas. Mi mamá de niñas nos decía: "No dejen tocar las joyas por nadie, ¿no? Por ejemplo, los collares, las manillas son cosas muy sagradas para nosotras, especialmente las originales antiguas, ¿como las manillas de coral?, eso es algo de mucho valor.

MABEL

Sí, me acuerdo que Lucita me decía que ustedes por las joyas pueden distinguir a qué lugar pertenece una persona, en qué situación económica se encuentra...

*Fiesta en Natabuela con mujeres bailando.*

ZULAY

Claro, fíjese las señoras de Natabuela, ¿no?, ellas viven cerca de nosotros pero ellas son de otra cultura: los collares son más gruesos, usan dobles trenzas, tienen sombreros... los hombres visten como mestizos, se cortan el cabello...

¿Todo esto sobre la vestimenta?, las joyas, el cabello, sirve para decir quienes son otavaleños y quienes no son otavaleños. Pero eso es difícil explicarle porque... es algo que uno lo lleva adentro.

## ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

### MABEL

Es verdad que no es fácil describir lo que es la identidad étnica; yo tampoco sabría decir bien qué es ser argentina. El ser argentina para mí es la unión con la tierra, pero sobre todo con mi gente, con mi familia... es el compartir una lengua -costumbres, lo que usted dice. Pero tiene razón, es muy difícil poder definir lo que es la identidad étnica, ¿no?

*Paisajes de Imbabura.*

### ZULAY

La vestimenta, la vida en la comunidad, la tierra, el trabajo de la tierra, todo eso es lo que hace formar parte del grupo, ¿no? Y a mí me gustaba mucho...

## ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

...pero, para una persona inquieta como yo que salía a Quito, salía a Otavalo, siempre estaba viajando...

*Montaje de fotos de la producción de la película.*

Por eso, cuando vinieron ustedes, me pareció ser muy interesante.

MABEL

Yo no sé usted, pero a veces pienso que la gente de la comunidad — sobre todo la gente de Quinchuquí Alto que es más tradicional, gente más rural- ¿cómo nos verían, qué estarían pensando, no?, qué estábamos haciendo...

ZULAY

La gente siempre estaba curiosa de saber lo que estábamos haciendo. En realidad, en mi comunidad, claro, la gente comentaba mucho, ¿no?; nos preguntaba cuál es el fin de hacer esta película... y especialmente a mí me decían que estoy robando la cultura... Pero otras personas no; otras personas vemos bastante bien esto de las fotos... las películas... especialmente cuando lo hacen con respeto.

*Montaje de gran variedad de secuencias filmadas.*

Ahora te voy a dar la bendición, pero realmente no soy yo quien te estoy bendiciendo, sino Dios Nuestro Señor Jesucristo, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, amén.

ZULAY

Gracias, papá.

*Zulay se levanta y se arrodilla frente a su madre.*



Déme la bendición, mamá.

## MADRE

Cualquier mandado que te pida Jorgito o Mabelita, estáte atenta, y no vayas a estar « en su casa sin cumplir lo que te pidan.

Ellos son como tus padres desde ahora cuando estés con ellos en otro país, y les debes respeto y obediencia como si fuéramos nosotros. Siempre serás correcta en tus acciones para no deshonrar a nuestra familia. No soy yo quien te da la bendición, sino Dios Nuestro Señor Jesucristo, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, amén.

*Bus a Quito. Panorama de Quito. Zulay entra a una iglesia. Prende vela.*

## ZULAY

Yo no tengo mucha fe, ¿pero si pido algo y se me cumple?, toca ir a agradecer.

*Mabel y Zulay suben a un avión en Quito. Foto del padre en el aeropuerto.*

¿El día que fuimos?, mi papá se quedó muy triste; pensó que yo no iba a volver nunca más. Mi mamá dijo que hasta incluso se quedó llorando en el aeropuerto; porque yo era la primera hija que se iba, ¿no?

*Un avión despegando de Quito y se pierde entre las nubes.*

MADRE  
(en quichua)

"Hija: al volver del aeropuerto veníamos llorando muy tristes con Lucita pensando que nos habías abandonado. Tanto Lucita como yo nos enfermamos por tu ausencia al recordar que te fuiste a perder entre las nubes y el viento...

*Letras blancas sobre negro.*

Aquellos que emigramos  
llevamos con nosotros  
nuestra energía,  
nuestro talento,  
nuestro esfuerzo.

Lo que dejamos atrás son  
nuestras raíces,  
nuestras tradiciones,  
nuestro terruño.

*La madre está sola en su cocina en Quinchuquí.*

y todo lo que nos une  
a aquellos que amamos.

## **SEGUNDA PARTE**

*Los ÁNGELES. Zulay camina entre dos grandes edificios.*

ZULAY

"Querida mamá: cuánto lo siento que no he podido escribirles antes, porque aquí ha pasado tantas cosas durante todo este mes."

*Zulay escribe una carta en la casa de Mabel.*

"Ni bien llegué salimos a conocer un poco los alrededores."

*Panorámica de la ciudad con mucho smog. Mabel y Zulay en el Planetarium.*

MABEL

Para allá es Los Angeles, Zoilita.

ZULAY

Sí.

MABEL

Si estuviera clarito usted vería toda la ciudad por allá...

ZULAY

Y esos edificios en los terremotos, ¿no pasará nada?

MABEL

No, esos edificios son nuevos y están hechos contra terremotos.

ZULAY

El aire sobre la ciudad es bastante contaminado y parece siempre como nublado.

"La ciudad es demasiada inmensa que me cuesta un poquito movilizarme. Me está resultado duro adaptarme, especialmente por el idioma."

*Zulay camina sola por una calle de Los Angeles.*

"Por suerte, Mabelita está de vacaciones y puede enseñarme a hablar las primeras palabras en inglés."

*Mabel y Zulay están en una biblioteca.*

MABEL

Entonces, para usar este auxiliar "do", por ejemplo, ¿cómo me diría usted en inglés: "Quiere una taza de café?"

ZULAY

"Do you want a cup of coffee?"

MABEL

"Do you want a cup of coffee?"

*Zulay en una clase de inglés para extranjeros.*

MAESTRO

Does Ornar have any money?

ALUMNOS

Yes, Ornar has a lot of money.

ZULAY

"El inglés es más difícil que el español porque se escribe de una forma diferente a lo que se pronuncia. Pero me dicen que mi pronunciación es bastante buena."

MAESTRO

Zoila, do you have any money?

ZULAY

Yes, I have some money.

*Zulay escribe la carta.*

ZULAY

"Todo el tiempo que me queda libre trato de practicar el inglés a lo que más pueda."

*Zulay camina por UCLA y mira las estatuas.*

"A veces voy a la Universidad donde Jorgito enseña. Es muy bonito por ahí, tiene grandes parques y estatuas hechas a mano de gran valor."

*Zulay comiendo una hamburguesa.*

"La comida, ni la extraño."

*Zulay escribe la carta.*

"La gente acá cada cual tiene su auto..."

*Zulay viaja en un bus.*

... pero también hay unos pocos buses, y ya me siento bastante confiada como para salir sola..."

*Playa de Santa Mónica.*

"A poco de llegar me he ido a la ciudad de Santa Mónica para conocer la playa del océano."

*Zulay sentada sola en la arena.*

"Esta playa es muy cerca de donde vivimos y la gente va a descansar. Acá en los Estados Unidos la gente es muy amable, pero yo no trato casi con ellos."

*Zulay mira pasar un desfile por la calle principal de Santa Mónica.*

"La gente se ve poco por las calles, sólo en alguna fiesta o algún desfile; pero muy poco les llama la atención."

*Zulay en un gran shopping center.*

"Mabelita dice que acá la gente, ¿para divertirse?, se va a hacer compras."

*Zulay en un gran almacén con telas de todo tipo.*

"No se imagina, mamá, la cantidad y la variedad de telas que hay por aquí. Trataré de llevar algunas para anacos o para encajes."

*Zulay viaja en bus.*

"Yo trato de trabajar en las ventas durante los días de semana."

*Zulay camina en la calle Olvera y entra en un negocio de artesanías.*

"Esta semana fui a vender a un lugar que se dedica mucho a las artesanías, pero hay demasiada competencia por parte de los mejicanos. Sin embargo, dijo la dueña que me va a comprar algo como muestra, y si lo vende, nos hará un pedido grande."

*Una feria artesanal en UCLA, con bailarines africanos. Zulay saca fotos.*

"Esta semana tuvimos permiso de vender en la Universidad de Jorgito, en una fiesta folklórica."





Casa-taller de Otavalo, Ecuador, 1980.

*Zulay trata de vender sus artesanías en un stand.*

"Pero el verano acá es tan caluroso que las cosas de lana que traje no se pudieron vender."

*Fotos en la feria.*

"Espero que les gusten las fotos que le mando. Seguiré sacando a lo que más pueda para que vean cómo es por aquí."

*Zulay camina sola por Los Ángeles.*

"Ya hemos reservado el boleto para junio cosechas, tal como les prometí".

*Zulay escribe su carta.*

"Espero que usted y papá se encuentren bien de salud y trabajo..."

*La madre está cocinando en su casa.*

... para el contento de quien les escribe. Respetuosamente, su hija, Zulay Sarabino.

MADRE  
(en quichua)

Luego de un gran tiempo llegó tu carta y nos alegramos tanto. Pensamos que tal vez ya no existías, o que nos habías negado, y por eso ya no escribirías. Al salir a la calle y ver otras jóvenes parecidas a ti sentía tanto tu ausencia que me la pasaba llorando. Ahora con tu carta ya estamos contentos, pues verte en las fotos es como verte personalmente. Nos alegramos que estés bien, y aprendiendo muchas cosas por allá.

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

MABEL

Cuando vinimos por primera vez -¿cuándo era?, ya 7 años, 8 años, ¿no?

ZULAY

Sí, algo así...

MABEL

La verdad es que al principio no sabíamos qué mostrarle, qué es lo que a usted podría gustarle más; me acuerdo que mi mamá que me dijo:

¿Por qué no se van a Marineland, y a lo mejor por los animales o cosas así, a usted podía gustarle eso?... Pero después me acuerdo que usted me dijo que no le había interesado tanto, ¿no?

ZULAY

Bueno, no es que no me gustó, ¿no? Está bien para los turistas, pero lo que pasa es que me pareció bastante como... armado nada más...

*Marineland. Una banda Dixieland toca.*

MABEL

Usted sabe, Zoili, que usted criticaba a gente, a los turistas que allá en Otavalo sacaban fotos, pero usted acá hizo igual que ellos...

*Show de delfines amaestrados.*

ZULAY

Bueno, no es lo mismo; ahí cuando sacábamos fotos es como una actuación, ¿no? En cambio cuando nos sacan allá a nosotros en el mercado, nosotros estamos trabajando. Yo no iría a sacarle acá a la gente que está trabajando en el supermercado, por ejemplo, o que está amamantando a su hijito; éstas son cosas privadas.

MABEL

De los lugares de entretenimiento que fuimos, ¿hubo alguno, usted se acuerda de alguno que en realidad le haya gustado?

ZULAY

No, no es que no me gustó, ¿no?, todo me gustó.

*Zulay ve una morsa en el acuario.*

Pero más me gusta cuando los animales están libres, ¿no?, más naturales. Yo acá no lo veo como para decir: "¡Qué maravilla!", ¿no? Es algo interesante y nada más... Para divertirse hay que estar más... ¿cómo decir?, hacer cosas...

MABEL

Participar...

ZULAY

Exacto, participar.

*OTAVALO. Una corrida de toros populares.*

Claro, pero a veces es peligroso participar...

*Marineland. Zulay, Mabel y su madre se sacan fotos con Picapiedras.*

MABEL

Usted sabe que cuando vine de la Argentina, tuve la misma impresión que usted, ¿no?, que acá la gente como que está más aislada... como que participa menos en verdad. Claro, puede ser, ¿no?, porque se le ha quitado interés de la espontaneidad...

*Le hacen una caricatura a Zulay.*

ARTISTA

¿Cómo le gusta: nadando, bailando?

ZULAY

Bailando.

MABEL

Pero yo pienso que ustedes también tenían algunos entretenimientos que están programados. Cuando fuimos al circo esa vez en Otavalo con su familia, por ejemplo...

*OTAVALO. Zulay y toda su familia están en un circo.*

ZULAY

Pero eso del circo tampoco es de nuestro medio, ¿no?, es algo raro para nosotros. Mire que ¿cuando nos fuimos con mi mamá?, yo no sé si no era la primera vez que vimos algo así...

*QVINCHVQUÍ. Escenas rutinarias.*

MABEL

Tiene razón, en verdad siempre el circo es algo pasajero; al irse del pueblo la vida sigue igual... Para mí lo más interesante de su cultura es la vida de todos los días, aunque los ritos y las fiestas son cosas fascinantes también.

*NATABUELA. Fiesta de San Juan.*

*Grandes fogatas de noche.*

*COTACACHI. Fiesta popular.*

*Paisaje de Imbabura.*

Cada vez que recuerdo su tierra yo no puedo dejar de pensar si usted realmente ganó o perdió al venirse para acá.

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

ZULAY

Yo creo que perdí y gané como usted hizo dejando cosas buenas en su tierra, ¿no? Por ejemplo...

*Titulares de dos diarios norteamericanos:*

"La caída y caída de Argentina"

"Argentina cae en un abismo de pobreza y hambre"

ZULAY

Supongamos que estuviera por allá, y por más que trabaje y trabaje todo el día no adelantara, ¿usted qué haría?

MABEL

No, yo no digo que usted hizo mal en venirse para acá; puede ser que haya hecho bien. Pero yo pienso, si el dinero que usted invirtió en su pasaje, en vez de gastarlo en eso usted hubiera puesto un negocio, por ejemplo, por ahí hubiera sido más -no sé- más conveniente...

ZULAY

Bueno, ¿qué negocios por allá?, ¿no?, porque en realidad casi no hay nada que hacer. En vez acá una se tiene oportunidades de cualquier cosa, ¿no?; entonces a mí me parece mejor. Además, sabían mis padres que venía con ustedes, entonces había más confianza... Y sabía que una vez que traía mercadería acá podía vender y de paso, digamos, con eso pagar parte de mi pasaje, conseguir clientes... a ver si se podía adelantar en negocio aquí, ¿no?

*QUINCHVQUI. El padre teje en su casa.*

Cuando una se tiene el padre que está inválido, ¿no?, y no puede salir a hacer más sus negocios como cuando fue joven... Bueno, yo desde acá algo puedo ayudar a mi familia, y por eso quise venir...

MABEL

Yo entiendo el problema de su papá...



## ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

... pero yo pienso que, para su cultura, el salir una mujer -una mujer joven y soltera- no sé, no es como muy natural digamos así, y usted tenía hermanos varones...

*QUINCHUQVÍ. José Luis cabecea con una pelota de fútbol.*

ZULAY

Mis hermanos varones eran muy jóvenes para salir, por eso pensé en salir yo. José Luis, mi hermanito el menor, tenía como 14 años por ese entonces, y lo más quería él -como decir, su sueño, ¿no?- era ser jugador de fútbol profesional.

## ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

MABEL

Sin embargo, ya el Cesitar tenía como 18, ¿no?, 19 años...

ZULAY

Y bueno, tendría unos 16 o 17 años, ¿no? Pero además, usted sabe, él es muy sensible...

*QUINCHUQUI. César dibuja mientras Zulay y sus hermanas observan.*

CESAR

Amarren las moscas...

ZULAY

Has empezado por los pies...

MARÍA ELENA

¿Puedo venir?

ZULAY

Siéntate nomás ahí.

MARÍA ELENA

¿Cómo es que te está dibujando?

ZULAY

Sentada aquí como estoy...

*César tiene muchos talentos, ¿no?; César tiene muchos muchos talentos para cualquier cosa, sea en la música, sea en los dibujos artísticos, ¿sea en lo que sea?, él es muy experto mi hermano el César.*

MARÍA ELENA

Qué concentrado que está...

ROSI

Está pintando las alpargatas azul.

ZULAY

¡Ojalá!

CESAR

No te muevas, no respires...

ZULAY

Yo tomo muy en cuenta de que mi hermano es un muchacho muy inteligente que puede hacer sus cosas... Pero él no era muy preparado para los negocios, ¿no?

ZULAY

Mira este loro, caray... este loro tan burro...

CÉSAR

¿Qué nombre te pongo, Zoila o Zulay?

ZULAY

Zulay.

*Dibujo con cara de Zulay se funde a su cara.*

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

MABEL

Usted prefiere su nombre en quichua -prefiere Zulay- pero en realidad todo el mundo la llama Zoilita...

ZULAY

Bueno... lo que pasa que solamente la gente joven me llama Zulay; pero yo prefiero Zulay.

*QUINCHUQUL Zulay espera un bus en Quinchuquí.*

MABEL

Fueron nueve horas de viaje hasta Los Angeles, ¿no?...

*Los ÁNGELES. Zulay y Mabel señalando en un globo terráqueo.*

... pero fíjese que se vino desde acá... hasta Los Angeles, hasta acá. Es decir, se hizo todo esto.

ZULAY

Sí, ¿cuántos kilómetros serán, no?

*Montaje de Zulay tomando un bus en Imbabura y otro en Los Angeles.*

MABEL

A mí la verdad que me admira que una mujer joven como usted, se viniera así prácticamente sola, sin el idioma, a hacer negocios, abrirse camino, a labrarse un futuro.

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

Usted sabe que eso a lo mejor es parte de su cultura, eso de salir y tratar de hacer negocios. Yo estaba leyendo que ustedes, antes de los Incas, ustedes ya salían bastante lejos, más allá de Quito, porque tenían sal en la zona donde ustedes vivían y hacían trueques en zonas bastante alejadas. Y yo creo que es parte de su cultura eso de salir y tratar de hacer negocios; fíjese que ahora toda la gente dice que los otavaleños están por Roma, por Barcelona, por París... por todas partes tratando de vender sus artesanías; así que a lo mejor eso también es parte de su cultura.

Zulay habla por teléfono en lo de Mabel.

ZULAY

Sí, ¿cuándo nos podemos ver? Este, sí, un momentito... Mabelita, ¿podemos irnos el día sábado a la tarde a Montebello, donde el Sr. Zea?

MABEL

¿A qué hora?

ZULAY

A las tres.

MABEL

Bueno, está bien; pero al mediodía sería mejor.

ZULAY

Bueno. Hola, ¿Sr. Zea?, puedo irme al mediodía.

*Los ÁNGELES. Zulay visita al Sr. Zea, y le muestra una faja tejida.*

ZULAY

Entonces, ¿qué le pareció esto?, ¿le pareció bien?

ZEA

Los dibujos están bien, el color no; olvídense del color verde si me quiere vender a mí.

ZULAY

Sí, sí, sí.

ZEA

Y también que no diga nada de "Ecuador", ni "recuerdos", nada. Que sea completamente sin nada.

ZULAY

Sí, sí, sí, ya entiendo.

*OTAVALO. Un anciano teje una faja en telar.*

¿Y esto que le pareció?, esto me parece que no tiene de esas letras ni nada.

ZEA

Sí, eso está bien...

ZULAY

¿Está bien?

*Los ÁNGELES. Zulay con el Sr. Zea.*

ZEA

... menos el precio...

ZULAY

Ah, ¿el precio no le parece bien?...

ZEA

No, está un poquito caro.

ZULAY

Entonces voy a tratar de conseguir los precios mejores, ¿no?, y después le digo a usted si le conviene o no esto de las fajas.

ZEA

Sí, usted lo va a conseguir.

ZULAY

Claro, claro...



*OTAVALO. Un anciano teje una faja.*

ZULAY

Lo que pasa es que los intermediarios siempre quieren más barato; ellos no aprecian el trabajo del artesano. ¡¿Cómo puedo conseguir fajas por centavos?! ¡Esto tarda días en hacerse y el material nos cuesta mucho!

Los ÁNGELES. Zulay con el Sr. Zea.

ZEA

Diga que se trata de cantidades grandes.

ZULAY

Claro; sí, sí.

*OTAVALO. Anciano tejiendo.*

Yo entiendo que ellos quieren porque dicen que quieren comprar por cantidades, pero el artesano que hace las cosas a mano sólo puede hacer algunas pocas obras por semana...

Los ÁNGELES. Zulay con el Sr. Zea.

ZULAY

Y luego, si le conviene, las blusas igualmente.

ZEA

Si, siempre blancas; el color blanco, bordado en colores llamativos: multicolor o un solo color... las flores me refiero.

*La madrina de Zulay le enseña a su hija a bordar una blusa.*

ZULAY

Usted sabe que las blusas bordadas a mano, por ejemplo, a nosotros nos cuesta bastante porque pasamos días y días trabajando, ¿no?, y la gente no quiere reconocer eso...

MADRINA

Aprenderás así, ¿no?, bien bonito así, bien pulidito, para que forme esta cabecita, ¿no? Zulay con el Sr. Zea.

ZULAY

Y Sr. Zea, por ejemplo, si yo le envío suéteres de lana, ponchos de lana, ¿le conviene a usted?

ZEA

No, la lana definitivamente para el estado de California no es conveniente, por el clima casi tropical en el verano; y el invierno dura muy poco.

ZULAY

Sí, tiene que ser, no le conviene aquí en Los Angeles.

ZEA

De algodón, acrílico...

*OTAVALO. Montaje entre un artesano en un telar y una máquina tejedora.*

ZULAY

Yo me doy cuenta que los únicos que pueden satisfacer a los intermediarios son los que tienen máquinas, los que usan acrílicos. Claro, eso ya para mí ya no es artesanía, ¿no?, ya no tiene tanto valor...

MABEL

Yo no sé si será el destino de ustedes ¿de tener que abandonar lo tradicional?

*QUINCHUQUI. César, hermano de Zulay, teje un tapiz en telar.*

ZULAY

Es preferible hacer como César lo hacía: él hacía en calidad de artista y vendía directamente a los turistas, quizá a un precio mejor... Yo creo que traer mercadería acá a Los Angeles no nos resulta; ¡a mí me consta que

los tapices nuestros acá venden por 80 dólares!; pero a nosotros —a los que hacemos, los que traemos- sólo nos pagan 8 dólares. Eso no nos resulta.

*OTAVALO. Tomas diversas de la feria artesanal de los sábados.*

Para nosotros lo mejor es la feria del sábado; ahí por lo menos es casi seguro que tendremos algún cliente.

*Los ÁNGELES. Zulay y Mabel en una cafetería.*

MABEL

Cuando usted estaba en Ecuador, ¿usted se imaginaba que era tan difícil?

ZULAY

Ahí se puede imaginar de cualquier cosa, ¿no?: "Oh, Dios, que será así y..." Pero este país es como decir... Que abrió unas ideas muy nuevas; en que me despertó la mente en cierta forma.

MABEL

¿Sí?

ZULAY

A mí me interesa de todo, porque hay cosas que realmente yo no sé y he aprendido bastante... quizá pueda adelantar mucho más, y eso a mí me sirve bastante...

MABEL

¿Aconsejaría a la gente de Otavalo, a las chicas como usted, o a los jóvenes, que se vinieran para acá?

ZULAY

Bueno, en cierta forma yo no aconsejaría que vinieran acá a los Estados Unidos como yo vine, porque no se conoce el país... no se sabe la forma de vida en otro...

MABEL

Pero después que se sabe, ¿usted cree que es fácil?

ZULAY

Quizás después que se sabe sería más fácil, pero teniendo mayor conocimiento, mayor contacto con las demás personas. Y sino, me parece que es muy difícil.

*Paisajes de Imbabura.*

Hm... al recordar la tierra y la familia de una, qué ganas de volver, ¿no?, porque es la tierra donde se nace, y ahí se tiene la gente que la quiere a uno...

*QUINCHUQVÍ. La familia extendida de Zulay comiendo animadamente.*

MABEL

Usted habla de la gente que la quiere a uno, ¿no?; ese tipo de relación yo creo que es una cuestión de tiempo; ese grupo de apoyo que nosotros acá extrañamos -esa familia, esos amigos- uno los va formando a través de la vida, a través del tiempo. Y nosotros como inmigrantes yo creo que tenemos que aceptar de que eso no lo vamos a tener acá, ¿no?, y que nos tenemos que conformar con extrañar a nuestros familiares y a nuestros amigos que están lejos.

ZULAY

Sí, pero todo eso es lo que dan ganas de volver...

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

MABEL

Aunque después de estar un tiempo acá en los Estados Unidos, es un poco difícil, ¿no?, es duro volver; uno no sabe bien cuál es el lugar perfecto para vivir... Acuérdense cuando usted volvió después de casi un año de estar acá... usted ni se imaginaba lo que usted iba a pasar allá.

*Avión que baja en Quito.*

Y tampoco fue tan fácil.

*Un bus viaja por paisajes de Imbabura.*

Y no fue tan perfecto tampoco, ¿no?

*QUINCHUQUI. Toda la familia reunida con Zulay mirando fotos y comentando.*

Cuando volvimos con usted, la verdad es que era muy lindo, ¿no?, yo vi que todo el mundo, especialmente sus padres, estaban felices de verla.

ZULAY

Claro, a un principio fue que todos mis familiares, amigos, me saludaron, y todo una maravilla, ¿no?, a mí me gustó mucho eso.

*Zulay y su familia cosechan el maíz.*

La vida de la comunidad es algo lindo, a mí me encanta el trabajo de la tierra, el tiempo de las cosechas... Mire, el año que volví de acá, ¿para la época de las cosechas?, a mí me gustaba todavía más que antes; yo comparaba con la vida de acá y eso me gustaba más. A mí me gusta esa fecha donde toda la gente están alegres, felices, porque ya sé que eso esperaba durante ocho meses y es tiempo de agradecer.

*La familia va de visita a un vecino donde hay baile.*

Después a divertirse y encontrarnos con los amigos... Algunas personas se disfrazan como se ve en la televisión o como se ve en el cine; por ejemplo, ¿mi cuñado el Antonio?, le gustaban esos disfraces como usaban esos charros con esos sombreros mejicanos. Ahí todos testeamos a lo que más podemos, y hasta a veces me daba ganas de cantar, ¿no?

*Zulay baila y canta.*

Rosa María  
tu casa se quema  
corramos a salvarla...

No me interesa  
no me interrumpas  
que estamos de fiesta...

Eso es algo muy lindo, como que de un corazón mío nace, ¿no?...

MABEL

En general yo la veía bien en Quinchuquí; pero a veces...

*QINCHUQUÍ. Zulay camina sola por la plaza.*

... me parece que usted estaba un poco sola, ¿no?

*Zulay cose anacos mientras mira una telenovela.*

ZULAY



¿Cuando yo estaba en Quinchuquí?, yo personalmente no me sentía bien en la comunidad; me sentía como aparte ahí porque siempre había malos entendidos, ¿no? Después de poco tiempo empiezan las envidias, los rumores... ¡es increíble ahí!, especialmente con los vecinos. ¡Las críticas eran de no parar!; mentiras tras mentiras, inventaban historias sobre lo que habré estado haciendo acá que nadie me vigilaba... usted sabe, ¿no?

## ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

### MABEL

Yo no es que quiera defender a la gente de su comunidad, porque a mí me daba rabia también cuando escuchaba esas mentiras. Pero por otro lado, a mí me parece que es una forma de defenderse, ese tipo de críticas, porque imagínese: si toda la gente joven como usted emigrara, se fuera de la comunidad, ¿quién tendría chicos?, ¿quién perpetuaría la cultura? Es decir, ustedes como grupo tenderían a desaparecer...

### ZULAY

Claro, eso de las críticas en realidad a mí no me interesaba tanto, porque ellos con razón o sin razón igual les crítica, ¿no?

*OTAVALO. Panorámica del pueblo.*

Y me dije que, ¿para acabar con todas estas críticas?, mejor me voy de la comunidad un poquito más lejos, ¿no?; ahí ya no me van a criticar...

*En una esquina de Otavalo un negocio con letras grandes: ZULAYTOUR.*

Por eso abrí la agencia "Zulaytour", pensé que... bueno, voy a estar con extranjeros...

*Mochileros en feria.*

Le diré que no se ganaba mucho porque... los que más venían eran turistas de poco dinero; aunque para mis gastos estaba bien.

MABEL

A mí me parece que fue una idea fantástica eso de abrir la agencia, especialmente porque podía seguir usando el inglés que aprendió acá, y seguir contactándose con la gente de su comunidad... Ahora, ¿cómo organizó los tours?

*Montaje de diversos artesanos trabajando.*

ZULAY

Hice un estudio de los artesanos que se pueden visitar, ¿no?

MABEL

Yo creo que para los artesanos también era interesante porque usted les llevaba directamente los clientes...

ZULAY

Lo más fácil para llevar a los grupos es para ver a los tejedores; eso puede indicar un vecino, o hasta mi padre mismo.

MABEL

Y los pondos... son lindos pero difíciles de transportar, porque aunque usted los envuelva bien y todo, se rompen. En cambio los muñequitos de trapo, yo creo que eso también puede gustar a los turistas, y eso, por supuesto, es más fácil de llevar.

*ZULETA. Participamos de un casamiento.*

Si yo pienso en mí misma, creo que lo que más me gustaría, ¿si es que voy a visitar un lugar nuevo?, es contactarme con la gente, participar de las reuniones. ¿Se acuerda cuando fuimos al casamiento en Zuleta? Eso realmente a mí me fascinó; ¡yo creo que una cosa así sería extraordinario para un turista!

ZULAY

Bueno, eso no sé, porque hay que ver si la gente querrá hacer entrar a los extranjeros; porque a mí me parecen como cosas privadas.

MABEL

Sin embargo a nosotros nos dejaron ir a filmar...

ZULAY

Pero eso es distinto, ustedes ya hacía un tiempo que estaban ahí con nosotros; la gente ya les conocía y sabían que estábamos haciendo una película documental. Pero los turistas es distinto, es gente que viene un momentito y se va; eso no creo que les permitieran quedarse.

MABEL

Yo no sé si estaré romantizando su cultura, pero las cosas que vivimos ahí a mí me encantaron. Incluso el trabajo en el campo, no sé si será duro, pero a mí me parece hermoso...

*QUINCHIUI. Zulay y el tío desyuyendo en un campo.*

ZULAY

Bueno, me gustaba trabajar allá con mi familia, el trabajo del campo y todo eso...

MABEL

Sí, en realidad yo la veía tranquila ahí.

*QUINCHUQUÍ. Zulay y su familia cuelgan mazorcas del techo.*

MADRE

Algunos no sirven para colgar. Despacio, despacio... ¡con cuidado!

ZULAY

Sosténgalos despacio al colgarlos, cuelguen con paciencia, hay algunos que se les salen las hojas...

MADRE

Sí, se cortan... Por eso hay que hacer con paciencia.

ZULAY

Pero lo que pasa es que extrañaba también el trabajo de aquí, y un poco de comodidades también...

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

MABEL

A veces pienso si usted no tendría que quedarse a vivir acá y yo me tendría que ir a Otavalo, porque me da la impresión de que me interesa más a mí su tierra que a usted misma, ¿no?

ZULAY

Bueno... no es así, Mabelita.

*OTAVALO. Zulay camina por sus calles cargando los anacos, hasta el kiosco de tíos en el mercado.*

A usted le gusta allá porque no es criticada, no viene nadie a reclamarle a sus padres, a sus tíos...

MABEL

A mí también me ha pasado cuando vine acá y luego regresé a Buenos Aires; yo no sé, es como que crea en la gente una especie de antagonismo, ¿no?, ¡es como si uno hubiera cometido un crimen! Yo me acuerdo que no podía hablar muy libremente porque por ahí si yo decía: "¡¿Pero qué pasa con estos teléfonos que no andan?!", me decían: "Ah claro, ¡como vos venís de Gringolandia querés que todo ande bien!"

## ZULAY

¡Usted sabe que a mí me decían igual! Por ejemplo, me iba a los buses a tomar el autobús, y no salía a tiempo, ¿no?, y yo decía: "¡Pero qué porquería esto que no está la cosa a tiempo"; entonces me decían: "Ah sí, claro, ¡gringa de tierra fría!", me decían, ¿no?...

*QUINCHUQUI. Llega un bus.*

Las críticas seguían y los comentarios... reclamos a mi familia... Decían que yo pasaba con los extranjeros y ¿qué estaría haciendo?... Tantas cosas, ¿no? Ese tipo de críticas después eran tan fuertes que no me aguantaba, y eran ya cosas muy serias. ¡Ellos no tienen derecho a eso, que la gente arruine la reputación de una! Que a la final yo me cansé y bueno, dije: "¡Ya basta!" No podía soportar más. Una se sufre mucho, y... hasta se puede pensar en suicidarse, ¿no?, porque una está como atrapada y... ya no podía soportar eso.

*Bus viaja a Quito.*

## MABEL

A mí me asustó. Cuando recibí el telegrama y vi que llegaba a los dos días, la verdad es que me asusté. Piense que después de estar casi tres años sin tener prácticamente noticias tuyas, pensé que un viaje así, tan apurado, podía ser por cuestiones de salud, o... no sé, algo serio...

*Los ANGELES. Jet llegando al aeropuerto internacional. Mabel recibe a Zulay, se abrazan y salen caminando.*

MABEL

¿Qué tal, Zoili, cansada?

ZULAY

Sí, un poco cansada; tardó 12 horas porque tuvo demora..

MABEL

¿Y qué tal los papis?, ¿quedaron bien?

ZULAY

Sí, bastante bien; mandan saludos.

MABEL

Oh, gracias. ¿Los chicos bien también?

ZULAY

Todos bien.

MABEL

¿Y ésta vez se queda, Zoilita?

ZULAY

Ay, me gustaría quedarme esta vez ya...

MABEL

Bueno, si se queda terminamos la película, ¿eh?

ZULAY

Sí, porque mis padres me dicen: "Qué pasa con la película que no terminan?, ¿cuándo van a terminar?"

MABEL

Bueno, esta vez la terminamos.

ZULAY

Ojalá que sí, Mabelita...

*Los ÁNGELES. Zulay y Jorge trabajan frente a la moviola.*

JORGE



Hay que traducir bien todo lo que dice. ¿Qué dice?

ZULAY

Dice que le ponga acá los que están amarillos.

*QUINCHUQUI. Escena con José y la madre separando la lana.*

MADRE

Pon acá los que están amarillos.

*Los ÁNGELES. Zulay y Jorge frente a la moviola.*

JORGE

Esto vamos a hacer todo el proceso de la lana en una sola escena, mucho mejor.

*Los ÁNGELES. Zulay entra a una agencia de viajes.*

ZULAY

Bueno, mire, yo tengo una pequeña agencia de turismo en Otavalo, Ecuador, ¿no?, que tengo tours del Ecuador, ¿no? Si usted alguna vez hay un grupo, o alguna gente que viaja al Ecuador, ¿usted los podría enviar a la oficina de nosotros?

ENCARGADA

Ahá...

ZULAY

Entonces, lo que harían ustedes es -yo he hecho en otros lugares-es que ustedes me mandan, por ejemplo, le da la tarjeta, la persona llega, ¿no?; si la persona está interesada estoy segura que comprará el ticket aquí.

ENCARGADA

No sé usted cómo lo hace, ¿por persona o por grupo?

ZULAY

Nosotros realmente damos por grupo.

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

MABEL

Bueno, yo creo que con un par de grupos por mes usted podría pagarse los gastos de acá y, si puede mandar a los turistas a Otavalo, usted podría estar ayudando a su familia.

ZULAY

Sí pero... no sólo con dos, ojalá unos tres o cuatro, ¿no?

MABEL

Bueno, está bien, si hay más gente mejor.

*Los ANGELES. Zulay en Olvera Street viendo bailar a gente.  
Los ANGELES. Zulay enseña a Mabel el idioma quichua.*

ZULAY

Yuca suli minean Zoila. (Mi nombre es Zoila).

MABEL

¿Mayinanda tacangui? (¿De dónde es?)

ZULAY

Quinchuqui manda, ¿y can ga? (De Quinchuqui, ¿y usted?)

MABEL

Argentina manta. Alicia chucangui, Zoií? (De Argentina. ¿Cómo está, Zoili?)

ZULAY

Aliya micangui, ¿quiquinga? (Estoy bien, ¿y usted?)

MABEL

Aliya Dios se lo pagui. (Muy bien, muchas gracias)

ZULAY

Mimi, alimi... (Bien, bien...)

*Mabel entrevista a Zulay.*

MABEL

Ya sabemos que los collares son más finitos; por ejemplo, si yo me fijo en el anaco, ¿cómo me doy cuenta si es mejor o?...

MABEL

Yo tengo que reconocer que cada vez que usted me daba información, cada vez que usted me explicaba más cosas, a mí me gustaba más y más la cultura de ustedes, y por eso yo insisto en que no sé si usted hizo bien o si ganó con el cambio, si ganó con la decisión de quedarse acá.

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

A mí me parece que esta vez la veo que como tiene más suerte, ¿no?, que aprovecha más su estada en los Estados Unidos.

ZULAY

Bueno, me organizo más el tiempo.

## MABEL

Claro, a mí me parece que acá hay más facilidades para algunas cosas, por ejemplo, los servicios funcionan y a una le da más tiempo para, qué sé yo... para trabajar, para estudiar, para ir al teatro, para ir al cine...

*Los ÁNGELES. Zulay recorre un supermercado.*

En este sentido, ésta es una de las cosas de la cultura en que uno gana.

## ZULAY

Pero una gana y una pierde. Yo creo que acá la comida luce mejor...

*OTAVALO. Zulay compra fruta en el mercado.*

... pero pienso que en nuestros países es más sana. "Aunque mala facha, buenas obras" dicen, ¿no?... yo tengo confianza más a lo nuestro.

*Los ÁNGELES. Zulay camina por supermercado.*

Acá lo que me preocupa... uno no sabe si lo que come es saludable. El problema es que no es solamente los preservantes que le ponen, ¡sino a un principio mismo!, químicos que le ponen a las plantitas, eso sale de la tierra y entonces... ¡las frutas están absorbidas totalmente! Así que no sé si son sanas o no...

MABEL

Lo único bueno es que usted compra la comida ya limpia, a veces incluso semihecha, y eso la verdad es que ahorra mucho tiempo; nos libera y nos permite salir afuera y educarnos, o trabajar en cosas más interesantes que en cosas de la casa...

*QUINCHUQUI. Montaje de la madre trabajando en faenas de la casa.*

ZULAY

Pero usted sabe que el trabajo en mi cultura es muy apreciado porque nosotros, dentro de la religión, también tenemos reglas de conducta, ¿no? Por ejemplo, dicen que nuestros antepasados sabían saludar diciendo:

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

"Amasusa, amayuya y amaquilla". Amaquilla quiere decir: "No seas perezoso", y el ser perezoso hasta la actualidad mismo es algo como inmoral, ¿no?

*Los ÁNGELES. Zulay y Mabel charlan en la cocina.*

MABEL

A las 4 más o menos, cuando terminemos, Silvia Hirsch nos invitó para escuchar una conferencia de ella; ¿usted qué planes tenía para después de la grabación?

ZULAY

¿Mañana? A ver... pensaba practicar un poco en la computadora, ¿no?

*Los ANGELES. Zulay escribe una carta en sobre la computadora.*

MABEL

Zulay, si usted tuviera todas las necesidades económicas cubiertas...

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

... ¿a usted le gustaría más vivir allá, o vivir acá?

*Zulay se queda en silencio.*

*QUINCHUQUÍ. Montaje de disolvencias encadenadas mostrando las actividades en el patio de la casa de los Sarabino.*

Le pregunto esto porque la vida acá en Los Ángeles es tan distinta, ¿no? No tenemos paz para estar con la familia, compartir con los amigos, ver lo que pasa en el vecindario... Acá es sacar el auto, salir a las corridas... Por eso es que se me ocurre que usted perdió con el cambio, perdió esa compañía, esa calma... Perdió esa paz.

ZULAY

A mí me parece que allá es demasiado tranquilo. Como dice mi mamá: ¡allá no pasa nada! Lo mismo y lo mismo, y casi no pasa nada en

especial... Eso también cansa; uno quiere hacer otras cosas más interesantes...





César Sarabino, hermano de Zulay, ayudante de filmación.

Otavalo, Ecuador, 1983.

*Los ANGELES. Jorge y Zulay sentados frente a la moviola viendo lo filmado en Quinchuquí.*

ZULAY

¿Por qué no le ponemos acá la escena donde que yo me estoy vistiendo?

JORGE

Ahá...

ZULAY

¿Puede ser?

JORGE

Claro, porque es la mañana...

ZULAY

Sí, puedo ponerlo.

*Los ANGELES. Zulay trabaja sobre la moviola editando.*

*OTAVALO. César y Zulay miran fotos en un día de lluvia.*

ZULAY

Mira, aquí se me ve diferente, ¿no?

CÉSAR

Sí, aquí estás muy diferente.

ZULAY

En ésta estoy más pálida.

CÉSAR

Cuando eras más joven...

ZULAY

(ríe) Sí, cuando era joven...

*QUÍNCHUQUÍ . La familia está ordenando los choclos mientras miran la caricatura de Zulay en Marineland.*

LUCITA

Mira, aquí tu madrina Zoilita está bailando...

CESAR

Ya sé como la dibujaron, han empezado dibujando la cabeza.

LUCITA

¿Te parece que han comenzado por la cabeza?

CÉSAR

Sí, han comenzado por acá y luego dibujan el cuerpo como la persona quiera: bailando, caminando...

ZULAY

Viendo las imágenes de la película, da para pensar: ¿qué estará pasando por allá?

*Los ANGELES. Zulay trabaja enrollando película.*

*QUÍNCHUQUÍ. Madre trabajando con las mazorcas.*

Yo la veo a mi mamá y digo: ¿cómo estará ella, no?

*Los ANGELES. Zulay, enrollando película.*

*QUÍNCHUQUÍ. Zulay camina entre un maizal muy crecido.*

MABEL

Usted sabe, Zoilita, que cuando usted comenta que las imágenes de la película le traen nostalgia, a mí se me ocurre pensar si esta película -que

en cierta forma la conectó a usted con el mundo de acá- no la empujará a volver a su tierra...

*Los ANGELES. Zulay, ordenando película.*

Lo que pasa es que cuando uno se sale del país, una ya no es más ni de acá ni de allá.

ZULAY

Por eso... no se sabe bien qué hacer...

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

MABEL

Yo sé que en Quinchuquí usted no va a encontrar trabajo; o si encuentra trabajo, las posibilidades van a ser muy pobres...

ZULAY

Quizás hay algo que hacer en la comunidad, ¿no?, pero no sé... Porque en el pueblo ¿quién va a necesitar una persona que hable inglés o que use la computadora?; es muy difícil...

*QUINCHUQUI. La madre de Zulay habla a la cámara en quichua como al principio de la película.*

MADRE

Hija, si estás allá en forma legal, quédate, a menos que te ordenen regresar. Si estás bien de salud y trabajo yo estoy contenta. Estoy muy orgullosa de ti, hija, y de que estás allá.

*La imagen se detiene en la pantalla de la moviola.*

ZULAY Y MABEL FRENTE A UNA MOVIOLA

*Las dos están quietas, reconcentradas.*

MABEL

Y, Zulay... ¿qué piensa hacer?

*Luego de una larga pausa...*

ZULAY

No sé... No sé...

*Letras blancas sobre negro:*

Lo que muy a menudo descubrimos es que, al emigrar,  
nos convertimos en eternos ambulantes,  
siempre partiendo...  
pero nunca sintiendo que hemos arribado.

## **Coda:**

Zulay regresó a Otavalo y reabrió su agencia de turismo.

Al poco tiempo se llegó se casó con Alfonso, un joven Otavaleño con el cual había cursado el colegio secundario.

Actualmente tienen una hija, Paola, que está siendo educada según la tradición otavaleña.

Zulay tuvo la opción de vivir en dos culturas diferentes, y eligió los lazos familiares sobre el bienestar económico que podía proporcionarle una tierra extranjera.

Pero sigue viajando frecuentemente a los Estados Unidos para hacer sus negocios...

# FILMOGRAFÍA DE JORGE PRELORÁN

## **01 Zulay frente al Siglo XXI** (español)

Zulay Facing the 21st Century (en inglés) -(Codirigida por MaBel Prelorán y Zulay Sarabino) Ecuador / USA - (1992) - 110'

*Zulay nos introduce al mundo indígena otavaleño que se distingue por una identidad de grupo inquebrantable. Su pasión por conservar las tradiciones la lleva a crear un original tipo de turismo educativo dentro del Ecuador. El tema de la emigración, el desarraigo y la transculturación - que afectan su visión del mundo- son centrales en la historia de este personaje. (El guión completo se incluye en este volumen.)*

## **02 Patagonia, en busca de su remoto pasado**

Argentina- (1992)-7 horas

*Con hallazgos geológicos y paleontológicos de la Patagonia argentina, esta serie televisiva describe la evolución de la vida sobre el planeta, desde los primitivos organismos como las algas hasta el desarrollo de los seres humanos. Esta historia es narrada por 46 científicos de las más variadas disciplinas de las ciencias biológicas y de la tierra.*

## **03 Mi tía Nora**

Ecuador-(1983)-93'

*Este largometraje de ficción, filmado en Quito, Ecuador, presenta la historia de una mujer cincuentona y soltera quien, a la muerte de la madre, se siente incapacitada para enfrentar una vida independiente. Su sobrina trata de ayudarla pero no lo logra y Nora cae en una profunda depresión. Este film da un panorama sobre el papel de la mujer en países latinoamericanos en vías de desarrollo.*

## **04 Obsesivo**

Argentina y EE.UU. - (1982) - 30'



*Creando "obsesivamente" caras y formas inverosímiles, Juan D'Alessandro parece estar aislado reviendo su quehacer cotidiano en algún rincón oculto de su mente. Juan trata de expresar esta visión interior con estilizados rostros de mujeres que representa en maravillosas abstracciones plásticas.*

### **05 Héctor Di Mauro, titiritero**

Argentina-(1981)-38'

*Di Mauro dice no saber qué profesión lo define mejor: la de maestro olade titiritero. Elige la de titiritero, aduciendo que para enseñar hay que saber cómo comunicarse y él encuentra que este proceso mejora si se lo hace a través de un títere. En su Córdoba natal crea los muñecos que presentará a los niños de las escuelas más alejadas del país, entablando con ellos un diálogo ágil y sincero.*

### **06 Castelao**

Argentina y EE.UU. - (1980) - 126'

*Alfonso D. Rodríguez Castelao es considerado por la comunidad gallega como el representante más genuino de su cultura. Este film narra, a través de imágenes fílmicas conservadas después de su muerte y de sus innumerables caricaturas sociopolíticas, la problemática de su tierra natal. Su filosofía está extraordinariamente expresada en una obra que pinta el trágico panorama de España y del mundo gallego en la primera mitad del Sigb XX.*

### **07 Luther Metke at 94 (en inglés)**

EE.UU.-(1979)-27'

*Luther es un veterano de la guerra española-norteamericana de fines del siglo pasado, amante de la naturaleza, poeta, filósofo y constructor de cabañas de troncos en los Cascade Mountains del Estado de Oregon, en el noroeste de los Estados Unidos. Mientras se lo documenta construyendo una de esas cabañas, a la edad de 94 años, Luther relata su visión del mundo actual y de la historia. (Nominada en 1980 para el Oscar de la Academia de Hollywood).*

### **08 Los hijos de Zerda**

Argentina - EE.UU. - (1978) - 51'

*"Esto me pasa porque no sé leer, ¿no?; pero, en cuestión de cuentas, ¡difícil es que me pasen a mí!", dice don Zerda, al explicar cómo la explotación que sufre el hachero podría vencerse con la educación. Su testimonio da cuenta de la vida en los montes del caldén -en el centro geográfico de la República Argentina. Este filme trata sobre el aislamiento que sufren estos trabajadores, la dispersión de los hijos en busca de un mejor futuro y la esperanza de superación económica dentro de la estructura política que ofrece este país. (Un comentario más extenso y el guión completo están incluidos en este volumen.)*

## **09 La máquina**

Argentina-(1975)-12'

*Filmada en Huacalera, Quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy), este filme muestra la historia humorística de una antigua bomba de agua al querer ser activada infructuosamente por su cuidador.*

## **10 The Warao People [en inglés]**

Los guaraunos [en español]

Venezuela y EE.UU. - (1975) - 54'

*Es la historia de un grupo de indígenas canoeros del delta del río Orinoco, en Venezuela. A los guaraunos se los conoce también como "gente pacífica", y se los distingue por su gran sentido musical y exquisita mitología. El film muestra sus viviendas palafíticas en medio de una vegetación lujuriente que dan a la zona un encanto tan particular que, cuando Cotón avistó el gran delta del río Orinoco en su tercer viaje a las Américas, no tardó en escribir a la reina Isabel diciéndole que creía haber encontrado una de las entradas al Paraíso Terrenal y por ello no se atrevía a remontarlo.*

## **11 La iglesia de Yavi**

Argentina-(1975)-21'

*Esta iglesia es una de las mejor preservadas de la época de la Colonia. Se encuentra en Yavi, un pequeño pueblo, en el límite de Bolivia con*

*Argentina. Zenaida Wayar, su cuidadora de más de cuarenta años, nos guía a través de su historia, con palabras de cariño y respeto por el lugar.*

## **12 Cochengo Miranda**

Argentina-(1975)-58'

*Cochengo y su familia son campesinos del oeste de la provincia de La Pampa, y combinan el trabajo rural con los placeres de la música. Cada uno comparte con la audiencia sus sueños, aspiraciones y creencias. Los mayores hablan de la importancia y el valor de las tradiciones; los jóvenes presentan estrategias con las que esperan poder adaptarse a una vida marcada inevitablemente por la transculturación. El drama se centra en la separación de los hijos que salen hacia los centros poblados en procura de una mejor educación.*

## **13 Los Ona. Vida y muerte en Tierra del Fuego**

(Dirigida por Ana Montes de González Fotografía y edición por Jorge Prelorán) Argentina-(1973)-60'

*En 1966 muere Kiepja, mejor conocida como Lola, la última indígena Ona; y con ella desaparece todo testimonio directo con esta cultura milenaria. El film presenta sus relatos y las de otros Onas de Tierra del Fuego, quienes con escalofriante claridad explican el genocidio de su pueblo.*

## **14 El picaflor de cola larga (Filmada por Francisco Contino)**

Argentina-(1972)-18'

*Film educacional que muestra el nacimiento y primer vuelo de esta rara y bella especie de ave (Sappho sparganura) que, con esfuerzo, se puede encontrar en las remotas sierras de Santa Bárbara, en la provincia de Salta.*

## **15 Valle Fértil**

Argentina-(1972)-90'

*El film presenta la historia de los habitantes de un valle de los Llanos Riojanos de la provincia de San Juan, quienes mantienen en forma casi prístina las tradiciones de la Colonia mezcladas con algunas costumbres*

*nativas. Esta historia es narrada por un coro de voces proveniente de pobladores de la zona, que revelan la problemática creada por los turistas, quienes pasan "sin verlos" en viaje a Ischigualasto, el "Valle de la Luna".*

## **16 Damacio Caitruz**

Argentina-(1971)-48'

**Poblador de la resena indígena de Rucachoroi, en la provincia de Neuquén, don Damacio es un potente vocero de la cultura mapuche. Con el espíritu de fortaleza que distingue a su grupo, nos muestra las sufridas formas de supervivencia en la precordillera surandina, donde los largos inviernos aíslan y bs breves veranos sólo permiten magras cosechas.**

## **17 Manos pintadas**

Argentina-(1971)-12'

*La Cueva de las Manos Pintadas es uno de los mayores ejemplos de arte rupestre dentro de América del Sur, con cientos de manos pintadas en negativo que se mezclan a las figuras de escenas de caza y animales preñados, seguramente usados como ritos propiciatorios. Estas pinturas son de los pocos remanentes de una cultura pre-tehuelche que habitó la Patagonia unos 9000 años atrás.*

## **19 El grano dorado**

Argentina-(1971)-15'

*Película educativa que narra la historia del cultivo y elaboración del trigo, desde los primitivos métodos aún utilizados a lo largo de las zonas rurales de los Andes hasta los modernos molinos en zonas semiurbanas.*

## **20 Hermógenes Cayo (en español)**

Imaginero (en inglés)

Argentina y EE.UU. - 52'

*"Yo soy santero de profesión", dice don Hermógenes, nativo de la punajujeña al presentarse en la pantalla. Sus obras y filosofía de vida*

*muestran a un hombre de versatilidad renacentista para la resolución de desafíos cotidianos. Hermógenes cree que el hombre es capaz de hacer todo aquello que se propone -con la ayuda de Dios y a través de la imaginación y el esfuerzo. Sus sencillas palabras lo muestran como un ser de profunda fe religiosa; un hombre dedicado al servicio de la comunidad, que trasciende lo individual para llegar a la esencia de lo universal.*

## **21 Medardo Pantoja**

Argentina-(1969)-13'

*Mediante suaves imágenes paisajistas de Tilcara (en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy) acompañadas sólo de música, Medardo Pantoja nos permite el acceso a los misterios de esta región: el arraigo a la tierra y la identidad de su gente con las tradiciones y costumbres ancestrales. Conocido como "el pintor de la Quebrada", don Medardo plasma en su arte el sentir tilcareño.*

## **22 Fiestas en Volcán Higueras**

Argentina-(1968)-30'

*Desde huya y por la Cordillera de Zenta (provincia de Salta) luego de 12 horas de muía, es posible llegar hasta el pequeño valle del Volcán Higueras, hogar para un puñado de familias. Este film muestra las celebraciones religiosas más importantes del villorrio: honrar a Santiago Apóstol y a su patrona, Santa Ana.*

## **23 Señalada en Juella**

Argentina-(1968)-18'

*La "señalada" -marcación anual de ganado menor como ovejas y cabras- es uno de los ritos preincaicos andinos con el que se honra a la Pachamama (Madre Tierra) durante la época del Carnaval. Este film documenta una señalada llevada a cabo en Juella, Quebrada de Humahuaca, en la provincia de Jujuy.*

## **24 Iruya**

Argentina-(1968)-21'

*Ihuya es un remoto villorio de la Cordillera de Zenta, en la provincia de Salta. Las costumbres del lugar conservan ciertas tradiciones coloniales. La Virgen del Rosario es honrada con la actuación de pantomimas y bailes rituales que rememoran los Autos Sacramentales y Misterios de la España del siglo xvii.*

## **25 Artesanías santiagueñas**

Argentina-(1967)-16'

*La historia transcurre en una área semiárida del noroeste argentino (provincia de Santiago del Estero) poblada por extraordinarios artesanos en madera, papel, barro y chala de maíz- A través de las imágenes se pueden observar los desafíos y los problemas de supervivencia que enfrentan.*

## **26 La feria de Yavi**

Argentina-(1967)-9'

*Película educativa que muestra las formas de trueque en la región de Yavi, un pequeño pueblo en el límite de Bolivia con Argentina, donde durante la Pascua los vecinos se reúnen para intercambiar los productos de la sierra.*

## **27 Un tejedor de Tilcara**

Argentina-(1967)-18'

*En la Argentina rural, se utilizan usualmente dos métodos para tejer: el de telar vertical -original de los indígenas de toda América desde la época de sus remotos ancestros-, y el horizontal introducido por los españoles. Documentado en la Quebrada de Humahuaca, el film muestra a don Sinforiano Alancay tejiendo una manta sobre un telar horizontal.*

## **28 Salta y su fiesta grande**

Argentina-(1967)-22'

*Esta película sigue el peregrinaje de una familia de devotos en las festividades en honor al Señor de los Milagros en la ciudad de Salta, la cual atrae anualmente a más de 100.000 personas de todo el noroeste argentino.*

## **29 Ocurrido en Hualfín**

(codirigida con Edmundo Gleyzer) Argentina-(1967)-45'

*Una trilogía de cortos filmada en San Fernando, Valle del Hualfín, provincia de Catamarca. Aquí, entre los repliegues de la precordillera, una población dispersa vive gracias a la venta de sus artesanías. Don Temístocles Figueroa, 94 años y ciego, cuenta su historia durante la cosecha de caña de azúcar a principios del siglo, mientras Justina, ollera de 83 años, nos permite observar las tareas de horneado de sus obras y comparte el drama del alejamiento de los hijos; y su hija Antonia teje los tradicionales cubrecamas de la región por los que, injustamente, es recompensada con unos pocos artículos de almacén.*

## **30 Purmamarca**

Argentina-(1966)-16'

*Este film documenta las festividades para honrar a Santa Rosa de Lima, patrona de Purmamarca, lugar situado a unos 2.500 metros sobre el nivel del mar. Esta pequeña villa del noroeste argentino es conocida por su alegre montaña de siete colores y sus pobladores son fieles creyentes de sus tradiciones religiosas.*

## **31 Chucalezna**

Argentina-(1966)-17'

*Este film muestra a niños de la escuelita rural de Chucalezna en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy, usando las paredes del aula como "caballete" y papel donado por el hijo de la maestra como "tela". Estos alumnos aprendieron a expresarse pictóricamente, alcanzando un estilo y dominio del color que les permitió ser reconocidos a nivel internacional por la UNESCO en 1976.*

## **32 Quilino**

Argentina-(1966)-14'

*Quilino es un pequeño pueblo de la provincia de Córdoba, donde sus habitantes han desarrollado una original artesanía de paja y pluma como forma básica de su supervivencia. La venta depende de los trenes*

*internacionales que paran en su estación. La historia se convierte en drama cuando los trenes comienzan a espaciar sus paradas y la esperanza se mantiene con la sola idea de que "el tren que está por pasar tal vez pare..."*

### **33 Viernes Santo en Yavi**

Argentina-(1966)-21'

*El centro de la liturgia católica es rememorado por los indígenas de la zona de Yavi, tal como lo han venido haciendo desde el tiempo de la Colonia. Para ello llegan en procesión a la Iglesia, que cuenta con bellas esculturas creadas por sus ancestros y allí recitan sus antiguos cantos.*

### **34 Claudia**

Argentina-(1966)-6'

*Claudia es una niña de cinco años que juega por momentos sola, por momentos con la cámara. El film ha sido usado para probar el efecto de la música en relación con la imagen. El juego de la niña lleva tres versiones con acompañamientos musicales diferentes, que muestran cómo el carácter de Claudia cambia sutilmente.*

### **35 El Tinkunako**

Argentina-(1965)-16'

*Tinkunaco significa "encuentro" pacífico entre dos culturas; en este caso, la indígena y la española en la ciudad de La Rioja, provincia de La Rioja, en los festejos del Año Nuevo. La parte indígena se representa con la imagen de un Niño Alcalde y la española por la figura de San Nicolás de Barí. El film muestra la celebración de este rito de dos procesiones que se enfrentan ante la Casa de Gobierno.*

### **36 Casabindo**

Argentina-(1965)-15'

*Casabindo, provincia de Jujuy, es el primer pueblo fundado por los conquistadores españoles en el actual territorio argentino. Tiene el único ruedo de toros de la Argentina, y el film documenta las festividades en honor a la Virgen de la Asunción con una toreada popular.*



### **37 Feria en Simoca**

Argentina-(1965)-9'

*Simoca es un pueblito de la provincia de Tucumán, centro de incontables minifundios dedicados al cultivo y elaboración de la caña de azúcar. Sus habitantes dicen con orgullo que la feria popular de los sábados concentra la mayor cantidad de sulkys del país.*

### **38 Trapiches caseros**

Argentina-(1965)-11'

*A través de la familia de Salomón Escobar de Macio, provincia de Tucumán, se pueden observar las antiguas formas de preparación de la miel de caña, con trapiches de madera traídos por los jesuitas en épocas de la Colonia.*

### **39 Máximo Rojas, monturero criollo**

Argentina-(1965)-10'

**Película educativa que muestra el proceso de creación de una montura, a cargo del don Máximo Rojas, poblador de Valle Fértil en la provincia de San Juan.**

### **40 Dinosaurios**

Argentina-(1965)-17'

**Película educativa que muestra, a través de dibujos, gráficos y el trabajo de un escultor, el proceso de reconstrucción de un dinosaurio de Ischigualasto - Valle de la Luna, Provincia de San Juan. Aquí se presentan teorías sobre la extinción de esta especie hace más de 65 millones de años.**

### **41 La biología experimental**

Argentina-(1965)-10'

*Película educativa que muestra experimentos en un laboratorio de biología para ser usados en escuelas secundarias como parte de cursos de orientación vocacional.*

## **42 El estudio de los vegetales**

Argentina-(1965)-10'

*Película educativa que muestra el estudio biológico de vegetales. Destinada a las aulas de escuelas secundarias.*

## **43 Reptiles, fósiles triásicos de la Argentina**

Argentina-(1964)-16'

*Película educativa que presenta la historia de los tetrápodos del Período Triásico (en existencia 80 millones de años atrás) y su evolución hasta convertirse en mamíferos.*

## **44 Anfibios, reproducción y desarrollo**

Argentina-(1964)-13'

*Película educativa que presenta la historia de reproducción externa de los anfibios, el desarrollo embrionario, y la metamorfosis final de un sapo (*Bufo arenarum*).*

## **45 Potencial dinámico de la República Argentina**

Argentina-(1964)-21'

*Película educativa que analiza el desarrollo demográfico y económico de la Argentina desde el primer censo de población (1869) y su pronóstico hasta el final de siglo (año 2000). Basado en un estudio del doctor Juan Carlos Gamba, especialista en Ciencia Regional de la Universidad de Philadelphia, Estados Unidos.*

## **46 El jinete correntino**

Argentina-(1963)-45'

*Descendientes de indígenas guaraníes en Goya, provincia de Corrientes, estos jinetes son considerados los más hábiles de la Argentina. Durante la fiesta de San Baltazar se puede ver su gran destreza en el manejo del caballo.*

## **47 El gaucho salteño**

Argentina-(1963)-50'

*La película documenta los gauchos de Pampa Grande (provincia de Salta), su quehacer como jinetes y sus ropajes especiales de cuero que utilizan como protección de los espinosos matorrales del noroeste argentino.*

#### **48 El gaucho de las pampas**

Argentina-(1963)-55'

*Este film documenta las formas tradicionales de trabajar el ganado en las pampas bonaerenses y una celebración que se realiza en San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires, en conmemoración de su Santo Patrón.*

#### **49 El gaucho argentino, hoy**

Argentina-(1963)-30'

*El film documenta las diversas formas de encarar las tareas rurales por gauchos de diferentes regiones argentinas.*

#### **50 Llanero colombiano**

Argentina-(1961)-30'

*La película documenta el quehacer de los jinetes de los llanos colombianos y en su habilidad para manejar el ganado.*

#### **51 Costas patagónicas**

Argentina-(1962)-15'

*Película educativa que presenta la fauna y flora de la costa atlántica a todo lo largo de la Patagonia.*

#### **52 Costumbres neuquinas**

Argentina-(1962)-10'

*Película educativa que muestra tareas rurales como la trilla -la separación del trigo de la paja, en Tricao Malal, provincia de Neuquén.*

### **53 Muerte, no seas orgullosa (en español)**

Death be not proud (en inglés) EE.UU. y Argentina - (1961) - 10'

*El film utiliza un poema de John Donne, quien monologa con la muerte, recordándole que cuando ya no haya a quién matar, eí/a tambie'n ha de morir. Editada como una sonata en tres movimientos, muestra el terror de un soldado que huye de un campo de batalla.*

### **54 Soba Man (en inglés)**

(dirigida por Donald Wrye, con fotografía de Jorge Prelorán) EE.UU.- (1960)-40'

**Película de ficción basada en la historia de un ex combatiente norteamericano en japon, donde se mezcla la realidad cotidiana con sueños que se convierten en pesadillas.**

### **55 This is UCLA (en inglés)**

EE.UU.-(1959)-60'

*Película educacional que muestra diferentes formas de percibir la Universidad de California, Los Angeés, por alumnos de diferentes disciplinas.*

### **56 The Unvictorious One (en inglés)**

El perdedor (en español)

Alemania y Argentina - (1957) - 20'

*Este film muestra a Arthur Hall, bailarín norteamericano, expresando la opresión que siente dentro de su sociedad y criticando el comportamiento racista a través del ballet.*

### **57 Venganza**

Argentina-(1954)-20'

*Película de ficción que narra la historia de una banda de ladrones cuyo líder reconoce desde la cárcel, que la criminalidad difícilmente lleve al éxito.*

Se termino de imprimir, en el mes de mayo de 2006, en Artes Gráficas  
Candil sito en la calle Ing. Estevez 2184. Buenos Aires