

El entusiasmo y el colapso. Proyectos fílmicos de Jorge Prelorán
Javier Campo
Arkadin (N.º 12), e045, 2023. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe045>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/Arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

EL ENTUSIASMO Y EL COLAPSO

Proyectos fílmicos de Jorge Prelorán

The enthusiasm and the collapse

Jorge Prelorán's film projects

JAVIER CAMPO | javier.campo@cinedocumental.com.ar

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Recibido: 15/02/2023 | Aceptado: 30/04/2023

RESUMEN

Jorge Prelorán realizó más de sesenta films de largo y cortometraje. Tuvo varios proyectos que variaron entre ser ideas o solo bocetos, hasta guiones o ser abandonados en proceso de pre-producción. *Films* posibles, planeados a lo largo de cuarenta años que por distintas razones no fueron realizados. De la investigación del Archivo Prelorán en el Instituto Smithsonian surgen estas piezas a considerar para rearmar el rompecabezas que es cada trayectoria de cineasta. El objetivo es revisar qué cuestiones de la trayectoria de un cineasta nos pueden iluminar el rastreo de sus proyectos truncos ¿por qué no pudo concretar esas ideas en *films*?

PALABRAS CLAVE

Jorge Prelorán; proyectos no realizados; films etnográficos; cine documental argentino

ABSTRACT

Jorge Prelorán made more than sixty long and short films. He had several projects that varied from being ideas or just sketches to scripts or being left in the pre-production process. Possible films planned over forty years that for various reasons were not made. From the investigation of the Prelorán Archive at the Smithsonian Institution, these pieces arise to consider to reassemble the puzzle that is each filmmaker's career. The objective is to review what issues in the trajectory of a filmmaker can illuminate us by tracing his truncated projects. Why couldn't he materialize those ideas in films?

KEYWORDS

Jorge Prelorán; Unrealized Projects; Ethnographic Films; Argentine Documentary Cinema.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Todos hemos tenido proyectos que no se concretaron. A veces solo ideas, a veces algo más: bocetos, escritos, diagramas. Planes de trabajo que estuvieron más o menos desarrollados pero que, por algún motivo de fuerza mayor o porque solo los reemplazamos por otros, los olvidamos tarde o temprano. Pero lo que pocos hemos hecho es dejar constancia de que esos proyectos han existido, de que en algún momento pensamos y nos entusiasmos con ellos. Aún menos han sido aquellos que han guardado un archivo preciso y concreto de los mismos. Uno de ellos fue Jorge Prelorán.

Algo que me llamó mucho la atención cuando investigué su archivo, conservado en el Instituto Smithsonian de Washington, fue encontrar cientos de copias de cartas enviadas, recibos de revelado de cinta, tickets de vuelo y recortes de prensa de un extenso período, de cuarenta y cinco años. Entre todo ese vasto material se encuentran tres cajas rotuladas como «Project Files» [**Archivos de proyectos**] que el mismo Prelorán preparó algunos años antes de fallecer en 2009. Esas tres cajas nos otorgan material inédito para esta investigación, dado que en pocas ocasiones se puede hacer un rastreo tan detallado de los proyectos no realizados de un cineasta. Si bien pude publicar el producto de mi investigación sobre la trayectoria y obra de Prelorán en formato libro, no dediqué un espacio particular a reflexionar sobre aquellos films que podría haber realizado. Me parece interesante hacerlo en esta ocasión, dado que creo que este ejercicio de puesta en común podría iluminar estudios sobre otras filmografías que se hicieron realidad.

Sin embargo, lejos estoy de considerar esa máxima de los estudios sobre cine (denominado a veces «maldito») que dejan ese regusto a que lo no realizado hubiese sido mejor, más grande e importante que lo que efectivamente se hizo. Ese es un ejercicio lúdico contrafáctico que puede resultar entretenido, pero que no me interesa. Considero que los mejores o peores *films* son los que fueron realizados; podemos especular en tanto ejercicio, pero creer que el fruto de esa especulación se vuelva verdad revelada es ir mucho más allá. Y ese más allá es un territorio de fantasías literarias en el cual lo posible es gelatinoso y casi cualquier hipótesis puede hacerse carne. Las respuestas a la pregunta ¿qué hubiese pasado si...?, no tienen cabida aquí. Mejor preguntar ¿por qué habrá pasado lo que pasó? Es decir, indagar sobre qué cuestiones de la trayectoria de un cineasta nos puede iluminar el rastreo de sus proyectos trunco, ¿por qué no pudo concretar esas ideas en *films*?

SABINO

«Sabino, el film que realmente tengo ganas de hacer como primer intento de cine profesional», decía Jorge Prelorán en una carta a Yolanda Gutiérrez del 4 de noviembre de 1966. Fue su primer proyecto de largometraje de ficción y el último en abandonar, debido a que hasta mediados de los noventa aún continuaba buscando financiamiento para su producción. *Sabino* o *The devil's cauldron* fue armado en base a un argumento preparado con su compañero de trabajo en la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Alberto Lombana. Trataba sobre un niño rebelde, abusado, que termina siendo culpado por pecados de otros y asesinado por creérselo el demonio, en una alegoría para simbolizar la corrupción de la sociedad moderna. El guion de *Sabino* presenta el caso de un niño para, en términos cuasi bíblicos, alertar sobre la falta de misericordia y solidaridad en el mundo.

A comienzos de los ochenta le escribe su amigo José Luis Castiñeira de Dios, quién había colaborado con Prelorán en la música de varios de sus *films*, para decirle: «Me entusiasma mucho tu proyecto, puede ser realmente una gran película y una manera diferente de abordar esa metafísica nuestra. El relato de Sabino entra dentro de las historias ejemplares con las que se preparó la humanidad cristiana» (Castiñeira de Dios, 1983). Y, dando cuenta que aún no había sido abandonado el proyecto, «lo que te

propongo es presentarte al productor del *Exilio de Gardel* para interesarlo en el proyecto» (Castiñeira de Dios, 1983). Seguramente se refería a Envar El Kadri, para quien había trabajado haciendo parte de la música y ambientación del film de Fernando Solanas.

En esa misma carta, ya citada, Prelorán le decía a su amiga que la realización del film «ha sido postergado un año más ¿hasta cuando estaré haciendo ensayos? En el cine argentino soy un completo desconocido!» (Prelorán, 1966). Esta cuestión preocupaba a Prelorán desde la época temprana en la que se dedicaba de lleno a su trabajo en la UNT como realizador de films científicos y etnográficos. Pero, por otra parte, esta colisión entre manifestación de deseos e imposibilidad de concreción de un proyecto personal puede estar indicando algo que se volverá una constante en su carrera: tenacidad para la materialización de ideas en papel, pero desánimo luego de recibir respuestas negativas de instituciones o empresas a las que solicitó apoyo financiero.

RECORRER LATINOAMÉRICA

Prelorán solía hacer listados de «Películas en vista», que solo eran una idea. Sobre todo en sus tiempos en la UNT. De aquellos papeles de producción podemos rescatar algunos títulos: *Farallón negro*, *Dibujo técnico*, *Estudio de la estratósfera*, *Tincunaco en angulos*, *Sumamao*, *La virgen de Itatí*, *San Baltasar y Petroglifos de Cafayate*, entre otros títulos que no tuvieron desarrollo. En los años de transición entre ser empleado de la UNT y pasar a trabajar a tiempo completo en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), entre 1968 y 1976, pensó, discutió y presentó muchos proyectos que no se concretaron. En una carta a su asistente, Sergio Barbieri, le decía: «Cuando vayas por las ciudades clave, en la gira para el FNA (Fondo Nacional de las Artes), andá auscultando la posibilidad de hacer películas ídem para los gobiernos provinciales, que puede ser una cosa muy lucrativa al margen de las cosas grandes que se podrían hacer en cualquier parte de Sud América» (Prelorán, 1970a). Prelorán se encontraba en la Universidad de Harvard editando la versión en inglés de *Hermógenes Cayo*, que pasaría a llamarse *Imaginerero*. Pero, aunque su presente señalaba a un futuro de desarrollo profesional en el mundo anglófono; seguía pensando en establecerse como cineasta latinoamericano: «Recorrer despacio Bolivia, filmar muchas películas. Internarme más y más en el territorio incaico y terminar en el corazón del Perú» (Prelorán, 1970a). En más de una ocasión a comienzo de los setenta, Prelorán manifestó la idea y «necesidad» de volver a instalarse en la Argentina, y desde aquí ir filmando por el continente.

Una ventana que se abrió, para intentar hacer posible esta idea, fue la reunión que tuvo con Paulo de Carvalho Neto (folklorólogo, miembro de comisiones de la Organización de Estados Americanos, OEA) para hablar de un proyecto en mente: «Presentar al Secretario General de la OEA, Galo Plaza, un programa para la documentación de artesanías populares ecuatorianas» (Prelorán, 1970b). La posibilidad parecía estar a un paso de su concreción, dado el interés y las garantías manifestadas por Carvalho Neto. Pero esta sería solo una etapa en el marco de un proyecto mayor:

Divago –decía Prelorán–: en Caracas se van a juntar expertos de cinco países, Bolivia, Argentina, Perú, Venezuela y Carvalho Neto (Brasil, Ecuador). La cosa es entrar en el engranaje de la OEA, y después sos un técnico que te requieren de diferentes países, y la OEA te paga en dólares. Sos un capo, y con pasaporte diplomático, y viajas a todos lados. La cosa se presenta sensacional! (Prelorán, 1970b).

Hay elementos para pensar que Prelorán vio posible de implementar este magno proyecto, con visos similares al Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas (Realizado en conjunto entre la UNT y el FNA), dado que existe un borrador de acuerdo entre la OEA, UCLA y el FNA. En perspectiva estaba la posibilidad de aunar esfuerzos logísticos y financieros para concretar

el proyecto, algo que el cineasta ya conocía bien por el programa en que trabajó para el FNA y la UNT, ya señalado.

CALLEJÓN DE HUAYLAS

A comienzos de 1972 Jorge Prelorán recibe una carta en la que cree vislumbrar la posibilidad de iniciar ese mentado camino como cineasta «latinoamericano». Barbara Bode le cuenta que está realizando el trabajo de campo para su tesis doctoral en la Universidad de Tulane sobre los catastróficos terremotos sucedidos en Callejón de Huaylas (Perú), y le ofrece la posibilidad de que, con un magro financiamiento que podría conseguir de su universidad, pueda acompañarla para hacer un documental en base a sus investigaciones.¹ El cineasta se entusiasma tanto que, sin medir la posibilidad cierta de financiamiento, comienza a programar el rodaje y viaje a Perú. Como él había obtenido recientemente una beca Guggenheim, propone usar una parte para ir a rodar, además de pedir a Horst Cerni, miembro del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), y ex compañero de rodaje, financiamiento. Sin esperar por la confirmación de los fondos de la Universidad de Tulane, Prelorán ya se encuentra en búsqueda del financiamiento de un proyecto del cual no tiene siquiera un guion para mostrar. En aquella carta a Bode, Prelorán también piensa en el tratamiento del film: «será un film abierto. Que trate de reponer sobre la naturaleza de la tragedia y el sentido de la ayuda» (Prelorán, 1972b), como también en las necesidades técnicas (Prelorán, 1972b).

Mientras estaba preparando su viaje desde Buenos Aires a Lima, recibe una carta de Cerni (con quien había realizado la serie de *films* sobre los gauchos para la Fundación Tinker): «Lamento decirte que ha habido un malentendido sobre la posibilidad de que hagamos un film en Perú. Yo no estoy relacionado con UN film Project» (Cerni, 1972). Cuando Prelorán suponía que el financiamiento sería logrado fácilmente, recibe esta noticia negativa. Sin embargo, emprende el viaje y escribe el 26 de abril de 1972 a Kive Staiff —director del Teatro San Martín—: «Como verás ya estoy en Lima dispuesto a salir mañana para Huaylas a comenzar la gran aventura. Me financian la producción, pero no hay ni un centavo para mí ni la antropóloga. En septiembre volamos a Londres a terminar la película, que tendrá 50 minutos» (Prelorán, 1972c). Una vez en Lima, recibe la última carta de Cerni en la que indica que no pudo obtener financiamiento (Cerni, 1972b). El 22 de mayo de 1972 Prelorán escribe a Cerni desde Buenos Aires sin reponer qué pasó en Perú. Lo cierto es que no se filmó ni un metro de cinta, y probablemente Prelorán no haya llegado a visitar el Callejón de Huaylas. Un proyecto que no presentaba garantías de realización desde su inicio y que avanzó a fuerza de tesón, quizás un tanto propulsado por las ganas que tenía el cineasta de filmar en Perú. Sueño que tendrá otros capítulos, pero que nunca pudo concretar.

DE POPULISTAS A SABAT

Prelorán también proyectó una serie de propuestas tan variadas en su concepción como circunscriptas al amplio territorio del documental. Luego de haber tenido varias experiencias cinematográficas en Ecuador escribe a Sylvio Mutal (director del proyecto regional de Patrimonio Cultural, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura –UNESCO–, en Lima) para proponerle «hacer una película sobre el presidente del Ecuador, cinco veces, Velasco Ibarra (y otras tantas veces sacado por los militares)» (Prelorán, 1982). Prelorán estaba prendado de la idea de hacer un estudio en profundidad del populismo, «que en este siglo se ha dado en tres oportunidades: Perón,

¹ La tesis de Bode fue traducida al castellano y publicada: *Las campanas del silencio. Destrucción y creación en los Andes* (2015), Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.

Vargas y Velasco Ibarra» (Prelorán, 1982). Algo interesante, teniendo en cuenta su distancia, algo de repugnancia, para con los gobiernos populistas según definiciones volcadas por él mismo en entrevistas y correspondencia.

Una vez más, trata de reflotar esas ganas de filmar en Perú. Pero a diferencia de otras ocasiones, la exposición del proyecto tuvo eco. Le responde la secretaria que «le avise si va a Lima. Mutal está interesado en reunirse con él» (UNESCO, 1982). Pero Prelorán no fue a Lima y, por lo tanto, una nueva posibilidad de filmar en Perú se esfumó. Quizás en este caso, en que no fue a Lima, había más chances de materializar la filmación; antes que en el otro caso, en que sí fue a Lima.

Hacia la restauración democrática en la Argentina, Prelorán volvería a pensar en proyectos locales. Ya teniendo a Juan José Rossi como una especie de representante o asistente en Buenos Aires, visibiliza diferentes posibilidades. Rossi le indica en carta que «un día de estos nos encontraremos con Sabat para pensar en posibles financiadores. Me vendría bien algún guion o boceto de lo que pensarías hacer» (Rossi, 1984), haciendo referencia a la posibilidad de hacer un film sobre y con el artista-ilustrador Hermenegildo Sabat, amigo de Prelorán. El proyecto continuó su curso mientras otro amigo de Prelorán, a cargo del Instituto Nacional de Cinematografía, le cedía un financiamiento. Manuel Antin se había comprometido a dar 70.000 dólares, pero pasado el tiempo Rossi le dice «ruego a usted ordenar la actualización del monto adjudicado en no menos del 100% luego de un año en que no se efectivizó el pago» (Rossi, 1988). De hecho, nunca se hizo efectivo el desembolso, dado que Antin abandonará la dirección del INC cuando Raúl Alfonsín deje la presidencia de la Argentina, en 1989.

PROPUESTAS RECIBIDAS

La carrera cinematográfica de Prelorán comenzó con un encargo, la serie de los gauchos financiada por Edward Laroque Tinker, por lo tanto no era renuente a aceptar propuestas (de hecho le entusiasmaba recibirlas, siendo que él era quien habitualmente buscaba el financiamiento). Sin embargo, por diferentes motivos declinó algunas de ellas.

Prelorán había realizado su largometraje de ficción en Ecuador, *Mi tía Nora* (1983), *Zulay frente al siglo XXI* (1989), montado *Dos para el camino* en 1981 (dirigido por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, considerado como el primer largometraje de ficción ecuatoriano) y otros cortometrajes. Por lo tanto, conocía bien ese país y a su espacio cinematográfico cuando recibió un fax de Alfonso Naranjo a mediados de los noventa. Allí le propuso participar del proyecto *Amazonas*. Un film que contaría con Teodoro Gómez de la Torre (producción y guion), Jaime Cuesta (dirección y cámara), Alfonso Naranjo (dirección y producción) y Fabiola Cevallos (coordinación), todos ellos ya habían trabajado con el director argentino (Naranjo, 1995). *Amazonas* sería un film ambicioso que contaría con «2 millones de dólares de empresarios como presupuesto, más la logística de las Fuerzas Armadas» (Naranjo, 1995). El film tendría como argumento la «expedición que partiendo de Quito con 300 españoles y 3000 indígenas descubriera el gran río Amazonas en 1541-2» (Naranjo, 1995). Ese film sería «el documento que demostrará a la faz del mundo nuestros derechos a una salida soberana al gran Río» (Naranjo, 1995). A Prelorán le dejaban abierta la posibilidad de sumarse a algún rubro o bien hacerlo en casi todos, a saber: «asesoría y revisión del libreto en inglés, presencia en pre-producción, asesoría en dirección, edición y ayuda en Los Ángeles para adquirir elementos para el rodaje» (Naranjo, 1995). Por otra parte, Naranjo expresa que ya tendrían comprometida la distribución mediante United International Pictures. El rodaje empezaría en 4 meses (Naranjo, 1995).

Ese mismo día Prelorán le responde, entre sorprendido y abrumado, «la empresa me parece quijotesca, pero digna de emprender» (Prelorán, 1995a). En principio a todas las tareas y roles ofrecidos responde

afirmativamente, excepto a la asesoría de dirección: «creo que no me siento ya con la fuerza necesaria que requeriría, especialmente el filmar en la selva. Ya tengo 62 años y, aunque me siento muy bien, mi cine nunca ha sido el de aventura, sino uno íntimo y del drama cotidiano» (Prelorán, 1995a). Más allá de la explicación que ahonda sobre su condición etaria, natural para una persona ya jubilada/retirada, el mensaje de Prelorán indica que no desea tener que ir a Ecuador. Repite en varias ocasiones, en el mismo fax, que para la edición «me siento más idóneo y lo haría con placer» (Prelorán, 1995a). Y, por las dudas, como Naranjo sugiere que Prelorán los ayude a colocar el film en Estados Unidos, aclara: «Yo contactos con la industria no tengo, nunca estuve ligado a Hollywood» (Prelorán, 1995a).

Pocos meses más tarde su entusiasmo se esfuma y pasa rápidamente a otra cosa: «Desgraciadamente ya no podré colaborar, porque estoy metido en un proyecto de hacer una serie de TV. Del FNA me han escrito que están dispuestos a hacer la restauración de 35 películas ahora.»² (Prelorán, 1995b).

Los emprendimientos que menciona no estaban todos confirmados, de hecho el documental sobre Arancio no será realizado. Pero la última oración es la que puede darnos la pauta. Prelorán no gustaba de la dilación en los tiempos, así como tampoco de lo que en alguna ocasión denominó «los tiempos andinos». Entonces optó por clarificar a sus colegas del Ecuador que ya no contarán con él. La película *Amazonas*, aunque hay notas de prensa sobre su pre-producción, nunca fue realizada. Más allá de que tuvo varias manifestaciones de sentirse interesado en participar de una «superproducción» luego de jubilarse, su vigor y paciencia estaban en baja. Esas emociones y temple serán llamados a escena en su último intento por hacer un largometraje de ficción en la Argentina.

EL GAUCHO VAIOLETTA

En el archivo Prelorán del Instituto Smithsonian está casi todo lo relativo a los documentos sobre films no realizados en una serie de cajas denominadas «Project files» [Archivo de proyectos], como ya indicase; pero lo relativo a la pre-producción del film *El gaucho Vairoletto* (o *El pampeano*) se encuentra en «Production Files» [Archivos de producción] por catalogación del mismo Prelorán. Aunque nunca pudo filmar un plano de ese proyecto, al parecer lo consideraba como uno de los proyectos más cercanos a convertirse en realidad.

Su interés comienza varios años atrás luego de conocer los estudios de Hugo Chumbita sobre los gauchos rebeldes. Hacia noviembre y diciembre de 1987 recorre La Pampa y el sur de Mendoza con Chumbita para revisar espacios y locaciones posibles para la realización del film, siempre pensado como argumental. Así lo atestiguan también unas notas publicadas en medios locales (como *El Calden* y *Ahora*, Press Clipping boxes).

Aunque el proyecto durmió una siesta de varios años, mientras culminaba *Zulay...* y concretaba *Patagonia...*, hacia 1993 comienza a preparar el guion, junto a Chumbita. Éste le escribe que lo entusiasma que haya retomado el proyecto, aunque cuestiona el término «largometraje de ficción», porque estaría realizado en base a reconstrucciones “reales”» (Chumbita, 1993). A fines del mismo año Prelorán parece encontrar eco en la Fundación Universidad del Cine (FUC), y le dice a Antín estar «entusiasmadísimo» por continuar con el proyecto (Prelorán, 1993). La FUC aportaría avales, el espacio para hacer un *workshop* que funcionaría como «casting de estudiantes», que efectivamente se realizó

² Esa restauración, modificación y remasterización de films la pudo hacer, pero su proyecto tenía una segunda parte, «agregar documentos y testimonios a viejos films, incluso materiales extra. A mí me pidió para Los hijos de Zerda», recuerda Hugo Chumbita (comunicación personal, 11 de junio de 2022). Asimismo, Prelorán comentaba que estaba en busca de nuevos testimonios: «estoy esperanzado en un viaje por el NOA de 10 días para grabar una cantidad de voces de la gente lugareña, y poder así transformar las bandas sonoras de las películas en documentos globales de lo filmado... los cambios son dramáticos» (Prelorán, 1995c).

en 1994, y parte de la logística cuando tuviesen que ir a La Pampa a rodar. En un brote de alegría, seguramente facilitada por la relación de amistad que había cultivado con Antín, decía:

Me puse a pensar que es lo que realmente me gustaría hacer el resto de mi vida. Y lo primero es *Vairoletto*. La cosa se puso linda cuando le dí la traducción al inglés a Michael Miner, un ex-alumno mío que hizo el guión del primer *Robocop*. Se entusiasmó muchísimo y dice que podría ser un pequeño clásico tal *Como agua para chocolate*. (Prelorán, 1993).

Antín refuerza la confianza de Prelorán en que estaba cerca de concretar el film, de gran porte, «creo que podríamos conciliar planes que nos permitan cooperar. El plan de los largometrajes lo tengo entre ceja y ceja» (Antín, 1993). Hacia el abril de 1994 ya se intercambian versiones de un «Acuerdo de coproducción FUC-UCLA» (Prelorán, 1994c). El sistema de coproducción sería el de una cooperativa con fines pedagógicos, que les permitiese incorporar estudiantes de la UCLA, de la FUC y de la tercera institución involucrada, el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC), dependiente del INCAA. Por entonces el título del film era *El Gaucho Vairoletto*. Pero en la carta que pocos meses después Prelorán envía al presidente del INCAA afirma que el film se titulará *El pampeano*. Allí le solicita a Antonio Ottone 400.000 pesos y le cuenta que además de las escenas filmadas en exteriores tendría la «recreación de un teatro del grotesco criollo que se montará paralelamente», que filmarían sobre todo en Santa Rosa y que la producción ejecutiva sería de María Ángeles Mira (Prelorán, 1994a). El subsidio se aprobó y Prelorán continuó con los pasos legales pidiendo a Chumbita la autorización por el uso del guion (Prelorán, 1994b).

Sin embargo, 1994 culmina sin novedades y 1995 comienza con malas noticias macroeconómicas. El sueño se va desinflando, cuenta a Alfonso Naranjo que «la producción está lista para ser emprendida, excepto que no salió aún el dinero necesario, y la situación económica de la Argentina es tan mala ahora que no sé si se dará. Pero soy pragmático...» (Prelorán, 1995b). Para el trabajo de *scouting* se había involucrado a Matecosido Producciones de Santa Fe. Pablo Esteban Testoni, uno de los responsables, escribe a Prelorán en mayo de 1995 y le reenvía el reporte que le hiciese llegar a María Angeles Mira. Allí parafrasea una expresión de Prelorán sobre los retrasos debidos a una «burocracia tan politizada» (Testoni, 1995). Para entonces Prelorán ya se había rendido. No hay documentos posteriores sobre el proyecto Vairoletto.

Según Hugo Chumbita, «Jorge renunció al film, como que se le escapaba de las manos en el manejo de mucha gente. Lo desbordaba un poco la película y además estaba tironeado por otros proyectos. En fin, se desanimó... Estaba a punto de salir la película» (Campo, 2022).³ Pero Prelorán ya no estaba interesado en seguir batallando para concretar un *film* que, además, iba a requerir un gran esfuerzo durante el rodaje. Quería trabajar en *Vairoletto* como su última gran obra, pero no tener que lidiar con todas aquellas cuestiones que un largometraje comercial implica. Algo que no había hecho nunca, menos dispuesto a hacerlo estaba una vez retirado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Este recorrido por los proyectos fílmicos no concretados de Prelorán nos indica, en principio, que era una máquina de bocetar nuevas ideas. Que estaba continuamente pensando en lo que vendría

³ Chumbita no abandonó la idea: «En 2000 escribí La opereta de los bandoleros. Pero era costosa de realizar por la gran cantidad de personajes. Se lo propuse al Teatro Cervantes, pero no salió. Era más fácil hacer una película que una representación teatral. Hicimos una versión, la aprobó el INCAA y se murió el productor. El INCAA apuró los plazos y no pudimos resolver el tema de la producción. El film iba a ser dirigido por Néstor Paternostro y el protagonista principal sería Daniel Melingo» (comunicación personal, 2022).

luego de lo que estaba haciendo. Y que no solo iba de plan en plan, sino que trabajaba en múltiples ideas simultáneamente. Asimismo, tan rápidamente se entusiasmaba en el desarrollo de un proyecto como lo abandonaba cuando algo no iba como lo había pensado o tardaba más tiempo del que estaba dispuesto a esperar, y entonces seguía con otros nuevos. Eso marca principalmente el tesón del cineasta. No relativo a un proyecto en particular, sino la fortaleza que sostuvo a lo largo de cuarenta años en pos de hacer cine.

Pero, por otra parte, y sobre todo en los últimos proyectos de los noventa, se fue haciendo ostensible un desfasaje. Prelorán no leyó bien un presente que había cambiado, no supo ni quiso adecuarse a los cambios tecnológicos y de modos de producción que el cine vio transformados, en tiempos de neoliberalismo. Ya no se trataba de una problemática del tipo de aquella sobre su postura obstinada de aferrarse a su cámara Bolex y evitar hacer uso del sonido sincrónico, cuando era lo que se estaba imponiendo hacia fines de los sesenta. No, esta transformación era de otro tipo y amenazaba con dejar afuera a quienes no la aceptarían. Y de hecho fueron varios los documentalistas que ya no siguieron haciendo cine en aquella década. Los documentalistas debían aceptar el video y la edición no lineal y la producción independiente de bajo costo. Y sobre todo hacer primero y luego completar solicitudes para la obtención de fondos, o bien aceptar trabajar con productores. La crisis era un factor que afectó a mediados de los noventa a un realizador como Prelorán, pero no el indicio fundamental por el cual dejará de filmar. Él necesitaba financiamiento antes de embarcarse en una aventura, o al menos tener la certeza de ir recibiendo a medida que filmase; y al mismo tiempo no estaba dispuesto a trabajar con productores, participar en mesas de discusión de sus proyectos, tener que esperar cinco años para poder hacer un *film*, y cinco más para tenerlo terminado, luego de las críticas negociadas en otra ronda de discusión... Viendo que ese camino para la producción de *films* se le volvía difícil, prefirió abandonar antes que tomar una pequeña cámara para seguir haciendo de forma independiente aquello que hizo siempre: un cine «íntimo y del drama cotidiano», como solía definir. Todos los sueños de *films* que haría luego de jubilarse, porque tendría todo el tiempo a su disposición, se estrellaron con una realidad que hirió de muerte a sus modos tradicionales de hacer cine. Aunque siguió editando, escribiendo y recibiendo los homenajes que se mereció alguien que realizó sesenta *films* durante cuatro décadas. Lo cual, aún en estos tiempos digitales, no es poco.

REFERENCIAS

Antin, M. (1993, 3 de diciembre). [Fax de Manuel Antin a Jorge Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Campo, J. (2020). *Jorge Prelorán, cineasta de las culturas populares argentinas*. Rumbo Sur.

Castilla, A. (1995, 7 de julio). [Fax de Américo Castilla a Jorge Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Castiñeira de Dios, J. L. (1983, 7 de mayo). [Carta de José Luis Castiñeira de Dios a Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Cerni, H. (1972a, 22 de marzo). [Carta de Horst Cerni a Jorge Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Cerni, H. (1972b, 28 de abril). [Carta de Horst Cerni a Jorge Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Chumbita, H. (1993, 16 de febrero). [Carta de Hugo Chumbita a Jorge Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Naranjo, A. (1995, 26 de abril). [Fax de Alfonso Naranjo a Jorge Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1966, 4 de noviembre). [Carta de Jorge Prelorán a Yolanda Gutiérrez]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1970a, 15 de junio). [Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1970b, 14 de noviembre). [Carta de Jorge Prelorán a Sergio Barbieri]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1972a, 6 de marzo). [Carta de Jorge Prelorán a Barbara Bode]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1972b, 7 de marzo). [Carta de Jorge Prelorán a Barbara Bode]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1972c, 15 de agosto). [Carta de Jorge Prelorán a Kive Staiff]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1972d, 26 de abril). [Carta de Jorge Prelorán a Kive Staiff]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1982, 8 de junio). [Carta de Jorge Prelorán a Sylvio Muta]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1993, 1 de diciembre). [Fax de Jorge Prelorán a Manuel Antín]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1994a, 5 de septiembre). [Carta de Jorge Prelorán a Antonio]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1994b, 1 de noviembre). [Carta de Jorge Prelorán a Hugo Chumbita]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1994c, 23 de abril). [Fax de Jorge Prelorán a Manuel Antín]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1995a, 26 de abril). [Fax de Jorge Prelorán a Alfonso Naranjo]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1995b, 26 de abril). [Fax de Jorge Prelorán a Alfonso Naranjo]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1995c, 17 de marzo). [Fax de Jorge Prelorán a Américo Castilla]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Prelorán, J. (1995d, 26 de junio). [Fax de Jorge Prelorán a Américo Castilla]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Rossi, J. J. (1984, 8 de septiembre). [Carta de Juan José Rossi a Jorge Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Rossi, J. J. (1988, 29 de julio). [Carta de Juan José Rossi a Manuel Antín]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

Testoni, P. E. (1995, 2 de mayo). [Carta de Pablo Esteban Testoni a Jorge Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.

UNESCO (1982, 26 de julio). [Carta de administrativa de UNESCO a Jorge Prelorán]. Smithsonian Institution (Prelorán Archives) [Instituto Smithsonian (Archivo Prelorán)], Washington, Estados Unidos.