



# Entre el ambientalismo y el documental social: la mirada de Alejandro Fernández Mouján sobre Chaco

*Between environmentalism  
and social documentary  
film: Alejandro Fernández  
Mouján's view on Chaco*



Paola Margulis<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Profesora adjunta a cargo de Historia de los Medios de Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investigadora del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Ha editado *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (Librería, 2020) y ha publicado *De la formación a la institución: El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)* (Imago Mundi, 2014). E-mail: paolamargulis@sociales.uba.ar

**Resumen:** Este artículo se detiene en los primeros films del documentalista argentino Alejandro Fernández Mouján que abordan, en su conjunto, distintas problemáticas de la región de Chaco (Argentina) en un contexto de avance neoliberal. El análisis se detiene en los diálogos que estos films establecen entre sí a partir de la recurrencia de ciertos motivos audiovisuales y del trabajo sobre operaciones de archivo. A la luz de la trayectoria del realizador, este artículo también estudia cómo la búsqueda narrativa en estos films navega entre las formas y las temáticas del cine ambiental, sin alejarse de los lineamientos de la tradición del documental social argentino y latinoamericano.

**Palabras clave:** cine documental; Chaco; documental social; ambientalismo.

**Abstract:** This study focuses on the first documentary films by Argentine director Alejandro Fernández Mouján, which address the problems in the Chaco region in Argentina due to neoliberal advance. Its analysis stresses the dialogues these films establish with each other based on the recurrence of certain audiovisual motifs and the use of the archival apparatus. Considering the director's career, this study also addresses the way in which the narrative search in these films navigates the themes and aesthetics of environmental cinema without losing its interest in the Argentine and Latin American social documentary tradition.

**Keywords:** documentary film; Chaco; social documentary; environmentalism.

## Introducción

La historia de la crisis del Ingenio Azucarero Las Palmas del Chaco Austral, en la provincia argentina de Chaco, es también la historia de los inicios de la carrera de Alejandro Fernández Mouján como cineasta. Sus primeros documentales registran y siguen en el tiempo la crisis del Ingenio azucarero y la lucha de los trabajadores por sostener la principal fuente de trabajo de la región. Convertidas hoy sus ruinas en museo, el Ingenio ubicado en Las Palmas, lindando la localidad de La Leonesa, funcionó como el principal proyecto industrial de la región. Fundado en 1882 por los hermanos Hardy, el Ingenio requirió de la puesta en marcha del primer generador eléctrico del país que otorgó a Las Palmas el primer tendido de luz eléctrica (*FOCO – Agencia chaqueña de noticias*, 18/3/23; *Cámara de Comercio*, editorial 31/10/2019). El auge del Ingenio también dotó de estructura a la localidad con ferrocarril interno para el transporte de caña, línea telefónica, hospitales, escuelas, cine, espacios deportivos, teatro, etc. Décadas más tarde, su crisis puso en peligro la estabilidad, el acceso al trabajo y los recursos de toda la comunidad. Hacia 1969 el General Onganía estatizó el Ingenio cuando iba a la quiebra. La quiebra se concretó en 1971 y su remate en 1993. Como se sabe, el fracaso de posteriores planes de reconversión industrial anegó las fuentes de recursos de miles de trabajadores y de familias en la región.

Las historias que cuentan los primeros films de Fernández Mouján abordan y dan seguimiento a temas vinculados con el Ingenio y con la depredación de bienes comunes naturales del monte chaqueño. Este aspecto hace que por momentos las temáticas de estas obras confluyan, se solapen y se complementen. *Banderas de humo* (1989), *Caminos del Chaco* (1998), *Las Palmas, Chaco* (2002), *Solo se escucha el viento* (2004-2007) y *Soy un alma sin ley en el mundo* (2008) son a la vez muchas y la misma película comprometida con las mismas problemáticas, como veremos en el desarrollo de este artículo. La voz *over* de Fernández Mouján en *Banderas de humo* –el film que abre esta serie– introduce el problema: “Esta es la historia de un despojo que no es de ahora. El despojo a una tierra y a un pueblo. A este pueblo de aborígenes, los primeros que habitaron y trabajaron esta tierra. De criollos y de extranjeros que vinieron con esperanzas, dieron sus brazos para el trabajo y echaron sus raíces dando vida a dos pueblos: Las Palmas y La Leonesa”.

Esta serie de films aborda, por un lado, la degradada situación de los trabajadores rurales e industriales de Las Palmas y de La Leonesa frente al peligro de cierre del Ingenio que, finalmente, se concreta y, con ello, la degradación de las

condiciones de vida de toda una región. Por otro, la dominación cultural y económica sobre comunidades originarias a las que se despojó de su territorio y se niega el acceso a las 150.000 hectáreas de tierras en el Chaco que les corresponden según consta en un Decreto firmado en 1924 por el presidente Alvear. La marginación social, económica y cultural de estos grupos se da en el marco del desmonte y arrasado de bienes comunes naturales siguiendo una salvaje lógica económica que carece en los hechos de regulación, control y criterios de preservación. Aun cuando con el correr de los años Fernández Mouján irá ampliando y diversificando los temas que aborda en sus obras, estos primeros ejes de problemas nunca desaparecerán como preocupación y emergerán de diversas maneras en varios de sus films posteriores.

Este artículo se concentrará en este grupo de films dirigidos por Alejandro Fernández Mouján sobre las problemáticas del Chaco. Una primera hipótesis de acercamiento sostendrá que existe un vínculo dialógico (Bajtín, 2005) entre estas películas, por eso consideramos necesario leerlas como una serie. Se trata de obras que retornan unas sobre las otras, recuperan metraje, testimonios o vuelven a contactar años más tarde a los mismos agentes que participaron en films previos<sup>2</sup>. Como parte de esta dimensión dialógica *Banderas de humo* y *Las Palmas, Chaco* funcionan como “films cabecera” al establecer cada uno de ellos un recorte de problemáticas que tendrá seguimiento en posteriores documentales. Por esa razón, abordaremos esta serie de films también en forma dialógica, respetando los lazos que las obras establecen entre sí. Así, antes que seguir un orden cronológico o de concentrarnos en el estudio de cada film por separado, los próximos apartados organizan entradas de análisis que buscan pensarlos a partir de sus vínculos comunes. Distintos conceptos y motivos visuales –los obreros saliendo de la fábrica, pero principalmente la noción de ruina– servirán como ejes para el análisis. La implementación de operaciones de archivo –tanto en lo que refiere a la utilización de metraje audiovisual como el entendimiento del paisaje como reservorio de prácticas y de bienes naturales comunes– también estará presente en el análisis. Esta forma de abordaje considerará el montaje, no tanto como organizador de la trama interna en cada film, sino más bien como articulador de una lógica conjunta entre estos documentales.

Una segunda hipótesis ligada al método de abordaje que aquí adoptaremos sostendrá que el carácter singular de ciertos eventos registrados por la cámara de Fernández Mouján contribuye a destacar el estatuto de documento de las imágenes y

<sup>2</sup> Además de tratarse de elecciones narrativas, estos mecanismos de diálogo responden, por supuesto, a la forja de una carrera cinematográfica en la que en ocasiones un film provee material capitalizable en trabajos posteriores.

también la consciencia del carácter de archivo vivo que reviste el registro. Este factor se evidencia en el modo en que algunos films se muestran conscientes del estatuto de archivo del registro fotográfico, sonoro y fímico del que se nutren, reflexionan sobre él y lo destacan como recurso narrativo a partir de su indicialidad (permite reconocer a personas y recordar situaciones, volver sobre antiguas declaraciones, etc.). El carácter archivístico en estos documentales, no solamente se circunscribe a la materia fílmica, sino que también está presente en la aproximación que algunos de estos documentales sostienen respecto del paisaje como archivo vivo, como un reservorio de bienes comunes naturales, tradiciones e historia (Martin-Jones, 2013; este aspecto será desarrollado en la sección “El paisaje como archivo”).

Por último, una tercera hipótesis orientadora sostendrá que la mirada sobre el ambiente que estos films en su conjunto organizan no aparece como una dimensión separada del drama social y de la dominación cultural, sino que, por el contrario, se presenta como consecuencia de la misma racionalidad y de las mismas relaciones de poder que operan sobre los vínculos sociales<sup>3</sup>. Esta perspectiva influye en que aun cuando por momentos estos films adopten ciertas características formales propias del documental “sobre la naturaleza”, como la búsqueda por estetizar el ambiente (Fernández Bouzo, 2016), muchas veces desde una perspectiva observacional del hábitat y de las especies, propia de aquellos films vinculados a la divulgación científica y/o la exploración del “mundo natural”, predomina, sin embargo, en estas películas de Fernández Mouján una mirada propia del documental social que denuncia la dominación cultural y económica. A partir de los estudios sobre cine y audiovisual, este artículo analizará la propuesta narrativa de estos films y propondrá una mirada sobre el ambiente también orientada por el relevamiento propio de la tradición y de los problemas que ha planteado a lo largo de los años el documental social.

### **La salida de los obreros de la fábrica**

Como anticipamos, *Banderas de humo* abre esta serie de films sobre el Ingenio Las Palmas y registra la lucha de los trabajadores por mantener activo el Ingenio, principal fuente de trabajo de la región, ante su inminente clausura. Esta película registra la última zafra y este factor le imprime un carácter de

---

<sup>3</sup> En estos documentales la representación de la naturaleza se ajusta a la noción que postula Jens Andermann –recuperando a Gilles Deleuze y Félix Guattari – al considerarla como ensamble móvil y dinámico de interacciones imprevisibles entre agentes humanos y no-humanos, como creación de dimensiones en una multiplicidad que cambia de naturaleza en la medida que hace aumentar sus conexiones (Anderman, 2008).

singularidad y de excepcionalidad al capturar un momento bisagra entre aquel presente en el que el Ingenio aún estaba abierto –aunque en crisis– y el devenir de los problemas que arrastra esta circunstancia, que será seguido en las obras posteriores de Fernández Mouján en una clave que recupera la épica de la organización y de la lucha de los trabajadores.

Al igual que el evento fundacional de la historia del cine, el puntapié inicial de la cinematografía de Fernández Mouján también nace con el registro de la salida de los obreros de una fábrica. No es el único realizador en intentarlo, tal como muestra el análisis de Harun Farocki (2003), las imágenes cinematográficas que presentan obreros saliendo de fábricas son abundantes en distintos contextos y evocan simbologías muy diversas. Aun cuando resulta evidente que las reflexiones de Farocki están dirigidas a otro cine y también a otro tipo de obrero organizado, resultan, sin embargo, ricas para pensar algunos aspectos del funcionamiento de estas imágenes. La versión de la salida de la fábrica que propone *Banderas de humo* está teñida de la problemática que aborda el film. Vemos en pantalla a los obreros, varios de ellos con sus cascos reglamentarios, fichar y luego, ya afuera del edificio, caminar por la vereda de una calle de tierra que los lleva a la ruta en la que se multiplica el movimiento en vehículos, bicicletas, tractores y camiones de transporte. Uno de los camiones lleva pintado a mano “Coca Cola” en un color y tipografía que no son los originales de la marca. Estos y otros detalles le imprimen color local a este evento. La salida de la fábrica de los obreros en esta película es periférica, excéntrica. A diferencia de *La sortie des usines Lumière à Lyon* (*La salida de la fábrica Lumière en Lyon*, 1985) que registra la salida de los empleados de la fábrica de artículos fotográficos Lyon-Monplaisir de los hermanos Lumière –fundante de la historia del cine e iniciática de lo que será más tarde la industria cinematográfica– este registro, junto con otros similares, tanto anteriores como posteriores que aparecen en distintos documentales, no está tomado por los patrones, sino por un realizador comprometido con la lucha de los trabajadores y utiliza el mismo motivo audiovisual de un modo que subvierte ese sentido inicial y se subordina a una lucha contrahegemónica.

La estructura general del film, lo sabremos luego, le otorgará una función particular a esta salida de la fábrica. Los obreros que salen de la fábrica lo hacen para tomar el Ingenio y cortar la Ruta Nacional 11, que es el modo más efectivo que encuentran para dar visibilidad a sus reclamos y luchas y para defender su fuente de trabajo. Son obreros que toman la fábrica para poder seguir entrando a la fábrica a trabajar, para evitar su cierre definitivo. Como indica Farocki, cuando se trata de una huelga o de tomar una fábrica, el portón constituye el límite entre la esfera protegida

de la producción y el espacio público, es el sitio ideal para transformar la lucha económica en lucha política (Farocki, 2003, p. 37).

Gran parte del film está destinado a mostrar en su complejidad las dificultades que viven los trabajadores industriales y rurales frente a la aguda crisis económica, la delicada situación del Ingenio, para enfatizar luego cómo se irá gestando la resistencia, ligada al corte de ruta. La resistencia está resaltada por medio de operaciones de montaje que destacan la organización de los trabajadores –recurso presente en toda una tradición de cine político y de agitación latinoamericano desde la década del 1960– y que se recupera, también, en otra clave y con algunos desplazamientos en el contexto de los 1980<sup>4</sup>. Estos films muestran inicialmente situaciones de miseria, indagan sobre los motivos de la crisis, para destacar luego, en respuesta, la organización del pueblo como forma de lucha. En el caso de los films de Fernández Mouján, estos problemas son atribuidos generalmente a la mala gestión y a la forma en que el Estado se hace cargo de las deudas de los sectores privilegiados y abandona a su suerte a la masa de trabajadores. La banda sonora refuerza el tono sombrío, pero también la expectativa en torno de las distintas acciones de lucha que se van poniendo en marcha. En sintonía con el cine social de la época, vemos el interés por enfatizar el ensamble popular, que se va gestando en forma gradual hasta llegar a constituir un sujeto unificado y fuerte hacia el final (Margulis, 2023). En el caso de *Banderas de humo*, estas acciones se vinculan con la toma del Ingenio, el corte de la Ruta 11, la marcha hacia la ciudad de Resistencia para concurrir a la Cámara de Diputados en apoyo a la Ley de Estado de Emergencia de la región del Bermejo, para terminar en un evento central –el corte de ruta– que los reúne como un actor colectivo fortalecido por la lucha. Como veremos, esta estructura se reitera en *Las Palmas, Chaco* aunque en un contexto de mayor adversidad dado que la fuerza de los trabajadores ha disminuido desde el cierre del Ingenio.

Otros films posteriores de Fernández Mouján mostrarán cómo la falta de respuesta por parte del Estado nacional y del Gobierno provincial conducirá a la crítica situación de desocupación permanente de los exempleados del Ingenio y de la zafra. Esta salida de los obreros de la fábrica que registra Fernández Mouján hacia fines de los 1980 –que volverá a través de materiales de archivo en distintos de sus films documentales posteriores– encontrará su rotunda contracara en el último film que integra esta serie de análisis, *Soy un alma sin ley en el mundo* (2008). En este

<sup>4</sup> Como ejemplos puede pensarse en *Malvinas, historia de traiciones* (1983), *No al punto final* (1986), ambas de Jorge Denti, *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988), de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, entre otras.

//////////  
cortometraje el director construye un retrato de un personaje tan singular como marginal –sin ley en el mundo–, Ualdino Cáceres, que habita el derruido edificio del Ingenio. Su testimonio permite recuperar distintas vivencias, desde el cierre del Ingenio y el cumplimiento de una condena en prisión por asesinato hasta el modo en que desde la cárcel se fue vinculando con el mundo exterior. La mirada de Fernández Mouján logra capturar con gran sensibilidad la singularidad de este individuo cuya voz se transforma alternadamente en canción y en relato.

Al igual que en otros films de esta serie, está presente en este corto la recuperación de las imágenes de la salida de la fábrica en *Banderas de humo*, ahora en otro marco textual y contextual. *Soy un alma sin ley en el mundo* vuelve al “portón” simbólico del Ingenio –uno de los espacios interiores del edificio– para mostrar un mundo en ruinas. Una placa de texto explica: “Ualdino Cáceres trabajó 26 años como obrero del Ingenio Las Palmas en el Chaco, hasta su cierre definitivo en 1991”. La decadencia del lugar –los vidrios rotos tapados con mantas que rodean el chaperío donde Cáceres enciende una fogata para calentar agua –dificulta notar que, en ese mismo lugar, años atrás, los obreros –incluido el mismo Cáceres– solían fichar al entrar y salir del Ingenio. Es principalmente la recuperación de materiales de registro de *Banderas de humo* lo que permite al espectador reconocer el espacio. La evocación de estas imágenes instala inevitablemente un mecanismo de comparación temporal que pone en tensión el Ingenio como máquina viva –como se veía en aquellas primeras imágenes de *Banderas de humo*– para diferenciarlas de las ruinas, ese espacio de marginalidad en el que lo vemos convertido en film. Por otra parte, esta operación también nos permite notar que ese mismo edificio lleno de gente se convirtió en el hábitat de un individuo desplazado y solitario. En la lúcida reflexión a la que hacíamos alusión, Farocki también señala que en las imágenes sobre obreros saliendo de fábricas la apariencia comunitaria no suele durar mucho, se desarma cuando luego de atravesar el portal se dispersan y se convierten en individuos y es ese lado de su existencia el que la mayoría de las películas rescata (Farocki, 2003, p. 37). Aun cuando *Banderas de humo* y *Las Palmas, Chaco* –film que analizaremos luego– se esfuerzan por destacar las acciones colectivas que remiten a la lucha de los trabajadores, tanto dentro como fuera del ámbito de la fábrica, el devenir de los acontecimientos termina por señalar el modo en que el sistema se va desintegrando y el tejido social no logra reestablecerse.

La supervivencia de Cáceres en el film se da por medio de la pesca y la limosna, actividades desvinculadas de un tejido social que nunca logró reconstituirse luego del cierre del Ingenio. Si bien resulta evidente que la marginal situación que



atraviesa el protagonista no responde a una única causa, sino a situaciones diversas y complejas –su historia, su personalidad, etc.– la presencia de la placa inicial que alude al hecho de que Cáceres no pudo reinsertarse laboralmente luego de ser despedido del ingenio, liga su suerte –junto con la de muchos otros individuos– inevitablemente a dicha circunstancia. Mientras que en films previos de Fernández Mouján, como *Las Palmas, Chaco*, vemos cómo los pobladores de la región no logran volver a conseguir trabajo estable luego de diez años del cierre del Ingenio, *Soy un alma sin ley en el mundo* lleva esta situación hacia el borde. Los matices de la historia personal de Cáceres lo muestran como un caso tan extremo como peculiar dentro de la catástrofe social del cierre del Ingenio. Pero más allá de su singularidad, su retrato también deja ver la crueldad de la exclusión que afecta a gran parte de la comunidad.

En síntesis, en *Soy un alma sin ley en el mundo* el motivo de la salida de los trabajadores del Ingenio opera simbólicamente para mostrar que la salida de los obreros de la fábrica implicó inevitablemente la salida de los obreros del sistema. La toma del Ingenio, que en *Banderas de humo* implicaba levantar en forma colectiva la defensa de derechos y sostener la lucha por sus condiciones de existencia, se transforma en *Soy un alma sin ley en el mundo* en una ocupación individual, atomizada, ya no como forma de lucha, sino desde la marginalidad, para vivir en sus ruinas. El cierre del portón del Ingenio –que sinecdóticamente alude a la economía de toda una región– expone cómo se rompe la dicotomía entre el adentro y el afuera para presentar ahora un escenario de pura exterioridad en el que ya no hay a dónde ingresar. Las ruinas del ingenio implican la imposibilidad de reinsertión de los trabajadores en la economía regional, la necesidad de migrar con suerte incierta, como expone *Las Palmas, Chaco*, un film realizado en 2002, a mitad de camino entre ambos.

### **Las ruinas**

El motivo de las ruinas como imagen visual y simbólica está presente en las distintas películas que Fernández Mouján hizo sobre el Ingenio luego de *Banderas de humo* y esto se evidencia en *Las Palmas, Chaco* y en *Soy un alma sin ley en el mundo*. Por un lado, *Las Palmas, Chaco* indaga sobre qué pasó con los hombres y mujeres desplazados de sus trabajos que habían participado de aquella primera película, mientras que, por otro, el seguimiento de las vidas de estas personas reabre el problema del acceso a la tierra de pueblos originarios (en particular los Tobas) que han sido desplazados. En este film la exclusión social se muestra a partir del peligro permanente de expulsión de distintos pobladores, la quema de ranchos como amenaza

para desalentar la instalación permanente en estos territorios que históricamente fueron habitados por pueblos originarios (tema que Fernández Mouján ya había profundizado en *Caminos del Chaco*, un film de 1998 que analizaremos en el apartado “El paisaje como archivo”).

Aun cuando resulta claro que estos documentales buscan destacar la perseverancia del pueblo para sobreponerse frente a un panorama desesperanzador, el motivo de las ruinas está inevitablemente presente en el núcleo del conflicto. Las imágenes del colosal edificio del Ingenio deshabitado y deteriorado lo vuelven evidente, pero por fuera de la dimensión arquitectónica, la idea de ruina también se manifiesta en los cuerpos y en las ideas (Lazzara, 2009). Como se dijo, en esta serie de films el deterioro se ve en la degradación de la economía regional, en la exclusión de comunidades originarias de las tierras que históricamente habitaron y en el evidente daño sobre el medio ambiente. Pero al mismo tiempo, como plantean Michael Lazzara y Vicky Unruh (2009, p. 8-9), de algún modo el carácter crítico respecto del pasado que está presente en las ruinas las vuelve constructivas y permite imaginar otros futuros posibles. En los mencionados films esto está presente en la búsqueda por destacar la capacidad de organización del pueblo, antes que en soluciones concretas que dependen fundamentalmente del Estado que les da la espalda.

Por otra parte, los films de Fernández Mouján tornan evidente que el tratamiento de las ruinas permite hacer frente al peligro, señalado por Walter Benjamin (1968, p. 255) de perder la imagen del pasado debido a que no puede ser reconocida como una preocupación actual. La forma en que el cineasta insiste una y otra vez sobre la situación de Las Palmas y La Leonesa –y la operación de reutilización de metraje como archivo, el retorno de las imágenes– contribuye a mantener viva y vigente esa preocupación.

En lo que refiere a la construcción visual de las imágenes, Francine Masiello (2009) reflexiona sobre el modo en que las ruinas aportan una conciencia del encuadre, del dispositivo de representación. En *Las Palmas, Chaco* al igual que en *Soy un alma sin ley en el mundo*, la organización del montaje enmarca primero planos generales de las ruinas arquitectónicas, a la manera de un plano de establecimiento que permite luego situar el conflicto, y de allí emergen las otras ruinas que el cese de actividades generó en el tejido social y en la vida de familias de Las Palmas y La Leonesa.

Una vez contextualizados el conflicto y la situación de lucha y movilización de los trabajadores industriales y rurales, *Las Palmas, Chaco* se detiene en las políticas neoliberales de los años 1990 y pone en imágenes las ruinas edilicias enmarcándolas

sucesivamente de dos modos muy diferentes, incluso contrapuestos entre sí. Primero alude a la subasta de los bienes del Ingenio y acompaña el audio del remate con planos vacíos de las ruinas de la principal fuente de trabajo de la región. El remate desguaza ambas cosas: los bienes y el trabajo. El montaje del film es fragmentado –por momentos los cortes acompañan los efectos de martillo de la subasta– y articula una sucesión estática de imágenes de los edificios de la fábrica vaciados y del opulente casco de estancia donde habitaron sus propietarios –un mecanismo similar al que se observa en el tramo inicial de *Soy un alma sin ley en el mundo*. Estos planos vacíos podrían leerse como un inventario parcial del lugar, pero al igual que en otros films del realizador, también enfatizan el daño<sup>5</sup>. Este registro impersonal contrasta con la modalidad móvil y afectiva que el encuadre propondrá a continuación. En este segundo tramo de las ruinas, la cámara acompañará en forma fluida, con mucho menos cortes, el recorrido a pie que un extrabajador del Ingenio ofrecerá a modo de guía por los deshabitados edificios. La cámara al hombro sigue la espalda del extrabajador –al estilo del cine directo– a medida que realizan distintas paradas y aporta detalles, historias y anécdotas de aquel espacio que fue parte de su vida cotidiana por muchos años. En esta modalidad de encuadre de las ruinas la dolorosa belleza que proyecta el verde de la frondosa vegetación que ha ido colonizando el espacio y los edificios, contrasta por el subido tono del óxido de los metales deteriorados y funciona como un parámetro visual que permite medir el paso de tiempo y el deterioro, mientras el extrabajador reflexiona: “pensar que esto fue un imperio”. Cerca del final de su recorrido el mismo obrero sostiene: “Bueno, si esto no podía funcionar más, bueno. Pero que haiga (sic) una fuente de trabajo, porque después vos venís al pueblo y no es la misma alegría que se veía cuando la gente tenía trabajo. Hoy todos te hablan con preocupación. Yo pienso que le quitaron el rostro, esto ya es un esqueleto no más”. Estas palabras, dichas con tristeza, podrían aludir tanto a las ruinas del edificio, el esqueleto del Ingenio expuesto sin carnadura a cielo abierto, como a las ruinas de la comunidad de Las Palmas, que fue despojada de su identidad históricamente vinculada al Ingenio, vaciada de su vitalidad, ahora sin recursos ni trabajo.

Más tarde en *Las Palmas, Chaco*, la producción del film facilitará a este mismo trabajador un archivo de audio correspondiente a *Banderas de humo* que contiene sus propias declaraciones durante el conflicto por el cierre del Ingenio, hacia fines de los 1980. Este fragmento nos recuerda el rol protagónico que habían

<sup>5</sup> En otros films de Fernández Mouján el montaje fragmentado y aditivo también aparece para señalar enfáticamente algún tipo de daño, como en *Caminos del Chaco* donde se utiliza para mostrar la tala indiscriminada de quebracho colorado.

tenido sus palabras, cuyas ideas dieron título a *Banderas de humo*, el primer film de Fernández Mouján:

Yo no creo que un gobierno no le guste (sic) que sus chimeneas de sus fábricas no sigan produciendo humo (sic), porque el **humo de las chimeneas nuestras es como si fueran banderas que están ondeando** y este año, lamentablemente, el **Gobierno nacional tuvo que arriar (...) la bandera porque en las chimeneas de Las Palmas no hubo humo.** [resaltado mío]

El hombre se emociona al escuchar el registro de sus viejas declaraciones y sostiene: “no sé, para mí es como si estuviera hablando hoy [a pesar de] que han transcurrido diez, doce años”. Las declaraciones de este trabajador reciben un tratamiento similar en uno y en otro film. Tanto en *Banderas de humo* como en *Las Palmas, Chaco* sus palabras son un elemento clave en la estructura de montaje que, como dijimos, tiende a destacar la organización popular a partir de la adición de distintas acciones de resistencia –movilizaciones, marchas, ollas populares, etc.– y en ambos casos involucra el corte de ruta como mayor símbolo de lucha popular. La diferencia en ambos films está dada por el cambio en el contexto, la fuerza de presión que fue perdiendo el pueblo con el Ingenio ya cerrado, y el crecimiento de la iniciativa de las mujeres, que son ahora quienes organizan y movilizan la acción. En ambos films el Estado aparece como garante de los intereses de los más poderosos y de un asistencialismo deficiente.

La recuperación de este fragmento de audio extracta, de algún modo, un mecanismo que veremos desplegado en extenso a lo largo de *Las Palmas, Chaco*: la utilización del archivo generado por *Banderas de humo* para elaborar una memoria del conflicto y para evaluar críticamente el presente de los extrabajadores del Ingenio como parte de ese devenir.

### El valor de documento

Como anticipamos, *Banderas de humo* funciona como film “cabecera” sobre problemáticas que aparecerán también en *Las Palmas, Chaco*. Este último film comienza con la imagen de rollos de cinta de audio manipulados en una grabadora de cinta abierta, mientras una voz *over* dice “esto es rollo número 1, 21 de octubre del 87’, Ingenio Las Palmas”. De inmediato, la cámara se concentra en otros registros documentales: fotografías de rodaje y un cassette de cinta electromagnética rotulado “*Banderas de humo*” que vemos introducirse en un reproductor. La consciencia sobre rol de archivo atribuido a *Banderas de humo* es desde el comienzo señalado.

Mientras la cámara recorre estos registros, la voz *over* del director explica: “Entre 1987 y 1988 filmamos *Banderas de humo*, documental acerca de la lucha de un pueblo por conservar su principal fuente de subsistencia, la compañía azucarera Las Palmas”. Mientras la voz *over* de Fernández Mouján explica que en 1987 filmaron la que sería la última zafra y contextualiza otros datos sobre el Ingenio, puede verse en pantalla el comienzo de *Banderas de humo*: aquel metraje de la salida de los obreros de la fábrica que esta vez aparece junto con otras imágenes de la última cosecha de caña y testimonios de los trabajadores rurales. Estos elementos le confieren un valor destacado a este registro como evento singular: la última zafra, algunas de las últimas imágenes del Ingenio aun funcionando. La contextualización y el registro del conflicto inicial en *Banderas de humo* también permiten organizar un archivo de la épica del conflicto en pleno desarrollo, un momento sobre el que no habrá retorno.

El uso consciente que *Las Palmas, Chaco* hará de estos materiales en tanto archivo se apoya en el estatuto de documento de este registro, el modo en que su dimensión indicial (el haber estado allí que todavía conservaba el material en fílmico) contribuye a reforzar su carácter probatorio –esos eventos han tenido lugar y el registro en 16 mm está allí para demostrarlo. Al igual que el pasaje mencionado, el film facilitará distintos registros fílmicos, fotográficos y de audio a otros personajes para evocar el cierre del Ingenio. Como en una red, los entrevistados irán identificando a otros extrabajadores para convocarlos a participar en este nuevo film. La postal que reconstruye la mayoría de estos testimonios sobre el presente resulta desoladora, dado que los hombres entrevistados se encuentran desocupados desde el cierre del Ingenio.

Por otra parte, junto con el carácter indicial de las imágenes, el carácter de documento también es destacado en *Las Palmas, Chaco* por la presencia o carencia de títulos de propiedad. Hacia el comienzo del film, la voz *over* de Fernández Mouján destaca que nadie en la zona tiene documentos que acrediten la propiedad de las tierras que habitan y parte del desarrollo de la película consiste en ir elaborando distintas estrategias (y documentos) para ayudar a algunos pobladores que se encuentran presionados para dejar sus viviendas. El film acompaña presentaciones legales, elaboración de escritos de denuncia por amenazas –acciones en las que se involucra directamente el director. El documento –en su doble modalidad de registro fílmico y de herramienta jurídica– es utilizado en *Las Palmas, Chaco* para cuestionar esa exclusión.

## El paisaje como archivo

Si *Banderas de humo*, *Las Palmas*, *Chaco* y *Soy un alma sin ley en el mundo* arman una serie temática en torno del trabajo en el Ingenio y en la zafra, *Caminos del Chaco* y *Solo se escucha el viento* –aun cuando comparten algunas de estas preocupaciones– centran su recorrido en la problemática del acceso a la tierra y en el irreparable daño en el medioambiente que genera la tala de árboles centenarios, la caza indiscriminada, la quema del monte para la mejora de pastos, etc.

*Caminos del Chaco* construye un relato en torno de dos líneas narrativas. La primera explora las tradiciones de la comunidad Toba a través de distintos testimonios, pero fundamentalmente el de Laurencio Rivero, un referente que asumió una voz política en representación de su comunidad. El film se detiene en el modo en que Rivero lega a su hijo tradiciones útiles para sobrevivir en el monte, recibidas a su vez de sus antepasados –como por ejemplo qué raíces comer en tiempos de hambre o de guerra o cómo trabajar la palma. Otros testimonios y experiencias también contribuyen a explicar el compenetrado vínculo que los Tobas guardan con la naturaleza. La segunda línea narrativa, que adquiere gran importancia en el film, se organiza en torno del retrato de Ramón “Moncho” Otazo, un personaje reconocido en la región por su amor por la naturaleza, sus navegaciones por el río Bermejo, Teuco y El Pintado, sus expediciones por el monte virgen y la organización en su casa de un muestrario de distintos elementos de la fauna y flora con fines didácticos entre la población local. El film comparte y expande el espíritu iluminista de Otazo quien a través de charlas y publicaciones promueve la difusión de los saberes que ha adquirido sobre la región y la necesidad de alertar sobre los peligros que la salvaje depredación del monte está ocasionando en el ambiente. La cámara acompañará a Otazo en una travesía río abajo desde El Pintado para acceder a monte virgen y se centra en los saberes que pone en práctica para sobrevivir allí y ayudar a rescatar especies en peligro.

En su diálogo, *Caminos del Chaco* y *Solo se escucha el viento* tienden a construir una perspectiva del paisaje como un archivo vivo, un reservorio de bienes naturales e históricos (Martin-Jones, 2013) que está siendo velozmente arrasado<sup>6</sup>. En el primer caso el monte se presenta como un espacio de preservación del vínculo entre los Tobas y el bosque, un archivo de saberes legados a través de generaciones.

<sup>6</sup> David Martin-Jones piensa el paisaje como archivo en el film *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010). Consideramos que varios de sus postulados resultan útiles para pensar el tratamiento del monte virgen en las piezas analizadas.

En el segundo, la travesía de Otazo permite apreciar la fauna y la flora en terrenos no penetrados por el hombre. Estas dos instancias en las que se muestra con mayor fuerza el potencial del paisaje como archivo son también aquellos dos tramos que retornan en films posteriores como archivo audiovisual, como vemos en *Solo se escucha el viento*. La crisis ambiental muestra que, ante la falta de políticas de protección, el paisaje como archivo (reservorio natural) es dañado y pierde su potencial de resguardo, de esta forma solamente es conservado (y tiene posibilidad de retorno) como archivo audiovisual (reservorio fílmico).

### Entre el documental sobre la naturaleza y el cine social

Si *Banderas de humo* había registrado un momento excepcional (la última zafra, las luchas por evitar el cierre definitivo del Ingenio), la dimensión excepcional en *Caminos del Chaco* (y como veremos también en *Solo se escucha el viento*) radica en el encuentro entre la cámara y el monte virgen, un espacio de difícil acceso que atesora aquello que se encuentra en peligro. Volviendo a la observación sobre el encuadre, notamos cómo en *Caminos del Chaco* el atractivo del encuentro con la vida del monte y las especies que lo habitan genera una nueva conciencia del dispositivo de construcción de la imagen, aunque esta vez no para mostrar las ruinas sino para advertir sobre el peligro.

Tanto en *Caminos del Chaco* como en *Solo se escucha el viento* al acercarse al monte estos films adoptan, por momentos acotados, la fascinación habitual en los “documentales de naturaleza” (León Bienvenido, 1999), los planos generales que exhiben la vegetación virgen, los acercamientos para mostrar la fauna autóctona –la mirada aguda del yaguararé, el desplazamiento de los osos hormigueros, las actividades de los carpinchos, etc. A diferencia de las entrevistas establecidas con base en planos fijos, la puesta de cámara frente al paisaje subraya el movimiento, a través de planos aéreos circulares que exhiben la tala, *travellings* desde automóviles que muestran cómo el monte se ha convertido en pampa cultivada y también paneos que buscan la altura entre las sombras que producen los árboles centenarios que pronto podrían ser derribados. A través del movimiento continuo la cámara enfatiza la acción de mostrar, la búsqueda por retener esa naturaleza que se escapa.

Este tipo de imágenes adquiere en *Solo se escucha el viento* una profundización dramática, puesto que la situación ambiental ha empeorado notablemente en los casi nueve años que separan la producción de uno y otro film. Este cortometraje realiza una actualización de las problemáticas abordadas en *Caminos del Chaco* y recupera para ello metraje de ese film. Ambas piezas recurren a placas de texto –recurso

habitual en los documentales informativos, y por demás frecuente en aquellos que tratan sobre el medioambiente– alertando sobre la situación de Chaco<sup>7</sup>. Esta contextualización permite luego reponer, mediante entrevistas e imágenes de registro (nuevas y de archivo), el modo en que sigue avanzando la depredación de bosques nativos. Los entrevistados, muchos de ellos pequeños productores, enfatizan el daño ambiental observable en el corto plazo, como las inundaciones.

En algunas localidades el daño también está presente mediante la descuidada dispersión de partículas de parateón, un veneno guardado irresponsablemente en depósitos ubicados en medio de poblaciones, que el viento hace migrar hacia el agua. Hacia el final, una coda de 2007 muestra una feroz tormenta de viento que arrastra un caudal de arena que cubre la totalidad de la superficie visible, como en un desierto –otro fenómeno inédito, consecuencia del desmonte– que vuelve irreconocible el paisaje. En esta perspectiva sensorial que da nombre al film (*Solo se escucha el viento*), el campo visual queda vedado y la arena despoja al paisaje de ese caudal de archivo y de recursos que observábamos en *Caminos del Chaco*, convirtiéndolo en un espacio totalmente irreconocible (ilegible). La puesta en diálogo de estos dos films evidencia el modo en que algunos pasajes de *Caminos del Chaco* han pasado a ser registro sin referente actual (archivo audiovisual de un sitio que ya no existe, al menos no del modo en que había sido registrado en metraje previo de Fernández Mouján).

## Reflexiones finales

El recorrido realizado permite construir una panorámica de las problemáticas que afectan a la región chaqueña desde la perspectiva de Alejandro Fernández Mouján. Su mirada denuncia la desigualdad y lo hace desde un encuadre que coincide con la tradición del documental social. El director se interesa por la tala del quebracho colorado, pero lo hace deteniéndose en las condiciones de trabajo de la región y en el acceso a la tierra. Se interesa en la preservación del monte, pero también explicita los intereses económicos que mueven su explotación. Le interesa el vínculo con la tierra, pero la encuadra en el conflicto del cierre del Ingenio Las Palmas y la expulsión de comunidades originarias.

<sup>7</sup> *Caminos del Chaco* concluía diciendo: “Desde 1914 la Argentina perdió el 60% de su capital forestal, de continuar el ritmo actual de corte, calculado en 850.000 hectáreas por año, se estima que en el año 2036, el país se quedará sin bosques nativos”. Por su parte, *Solo se escucha el viento* comienza con información sobre el bosque: “El Gran Chaco Americano es la región boscosa más extensa de América del Sur, después del Amazonas. La mitad de su superficie se encuentra en Argentina”.



Si por momentos esta serie de documentales adopta la fascinación por el paisaje –acercándose a las formas del “documental sobre la naturaleza”–, lo hace desde una perspectiva general en la que prima siempre la recuperación de la organización popular como protagonista del conflicto, el trabajo sobre testimonios y la mirada crítica sobre el mundo del trabajo, característicos de la tradición del documental social y político latinoamericano –una perspectiva que en Argentina se reactiva luego de la última dictadura militar. Al igual que otros discursos en el contexto de la postdictadura, estos films están atravesados por la “retórica de los derechos” que en América Latina se relacionan con el derecho a la tierra, al cuidado del medioambiente, etc.– y que remiten a una actualización del discurso de los derechos humanos construido en respuesta a los regímenes dictatoriales de los años 1970 (Fernández Bouzo, 2016).

El análisis de estos films, entendiéndolos como una serie, ha intentado mostrar cómo ciertos motivos y operaciones recurrentes en el cine –la imagen de los obreros saliendo de la fábrica, el encuadre de las ruinas y la construcción de un archivo documental– organizan un diálogo singular en este grupo de películas sobre una problemática regional. La dimensión dialógica que se dibuja entre estas películas expone el seguimiento en el tiempo de ciertas problemáticas, un vínculo que no se diluye con la finalización de cada rodaje. El dialogismo que mantienen entre sí estas obras –el modo en que vuelven unas sobre otras– traduce al lenguaje audiovisual el sostenido compromiso de Fernández Mouján con estas problemáticas y con las comunidades que su cine pone en escena.

### Referencias bibliográficas

ANDERMANN, J. Paisaje: imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, Buenos Aires, v. 13, n. 14, 2008.

BAJTÍN, M. M. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina, 2005.

BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York: Schocken, 1968.

FAROCKI, H. Trabajadores saliendo de la fábrica. In: *Crítica de la mirada: Textos de Harun Farocki*. Buenos Aires: Buenos Aires V Festival de Cine Independiente, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2003. p. 33-40.

FERNÁNDEZ BOUZO, S. *Escenas de la cuestión ambiental en Argentina: El proceso de producción, circulación y uso de documentales ambientales y su impacto en la construcción socio-política del ambiente (2007-2014)*. Tesis (Doctorado) – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016.

LAZZARA, M. Pinochet's Cadaver as Ruin and Palimpsest. In: LAZZARA, M.; UNRUH, V. (eds.). *Telling Ruins in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 121-134.

LAZZARA, M.; UNRUH, V. Introduction: Telling Ruins. In: LAZZARA, M.; UNRUH, V. (eds.). *Telling Ruins in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 1-9.

BIENVENIDO LEÓN. *El Documental de Divulgación Científica*. Barcelona: Paidós, 1999.

MARGULIS, P. Between the Long Sixties and the Short Eighties: An Analysis of Jorge Denti's Film *Malvinas, historia de traiciones*. *Journal of Latin American Cultural Studies*, London, v. 32, n. 3, 2023.

MARTIN-JONES, D. Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory'. *Third Text*, London, v. 27, n. 6, p. 707-722, 2013.

MASIELLO, F. Scribbling on the Wreck. In: LAZZARA, M.; UNRUH, V. (eds.). *Telling Ruins in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 27-38.

### Referencias audiovisuales

BANDERAS de humo. Alejandro Fernández Mouján, Argentina-Alemania, 1989.

BUENOS Aires, crónicas villeras. Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, Argentina, 1988.

CAMINOS del Chaco. Alejandro Fernández Mouján, Argentina, 1998.

LA SORTIE des usines Lumière à Lyon (*La salida de la fábrica Lumière en Lyon*). Louis y Auguste Lumière, Francia, 1985.

LAS PALMAS, Chaco. Alejandro Fernández Mouján, Argentina, 2002.

MALVINAS, historia de traiciones. Jorge Denti, Argentina-México-Reino Unido, 1983.

NO AL PUNTO Final. Jorge Denti, México, 1986.

SOLO se escucha el viento. Alejandro Fernández Mouján, Argentina, 2004-2007.

SOY un alma sin ley en el mundo. Alejandro Fernández Mouján, Argentina, 2008.

submetido em: 22 abr. 2024 | aprovado em: 19 jun. 2024