

## Una mirada política que construye una estética. Entrevista con Alejandro Fernández Mouján

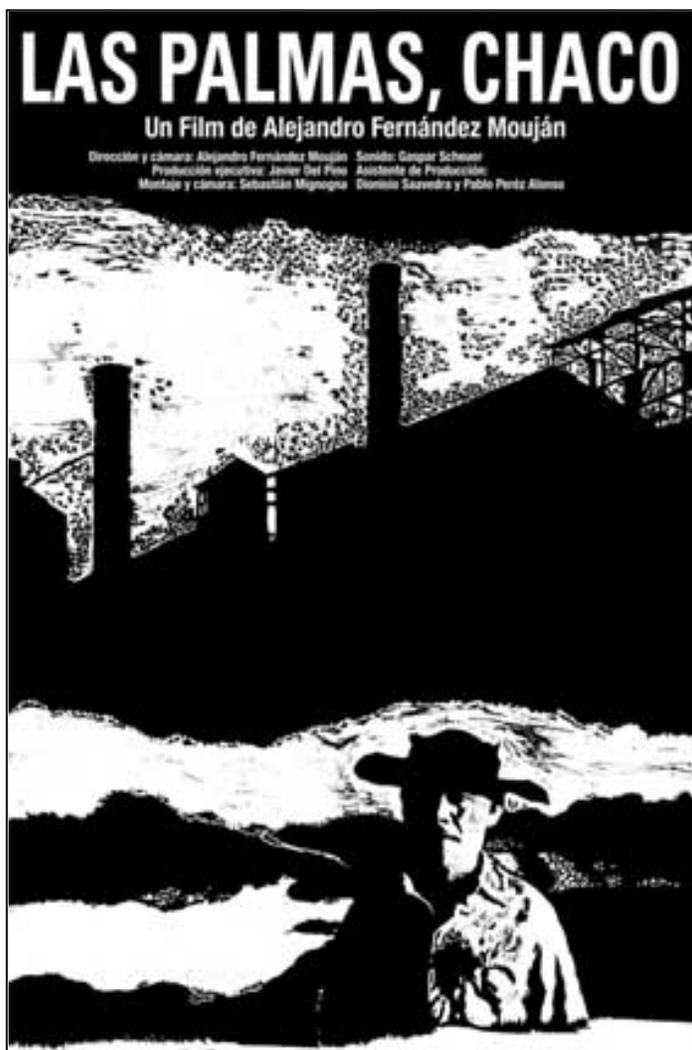
por Paola Margulis\*



Alejandro Fernández Mouján es director y productor de cine, y responsable del Área de Cine Ficción y Documental de la TV Pública. La entrevista que sigue fue realizada el 1ero de diciembre de 2009 en Canal 7, en el marco de una investigación académica orientada hacia la reconstrucción de la producción documental argentina durante la década del ochenta. En ella, el realizador aborda los orígenes de su carrera profesional como cineasta, describiendo en simultáneo el clima, las posibilidades y los límites que encontraba la producción documental argentina hacia el retorno democrático.

**Orígenes: artes y militancia**

**Paola Margulis: ¿Cómo caracterizarías tu formación? Tengo entendido que no estudiaste en una escuela de cine. Sin embargo, tenés una formación técnica muy sólida.**



Alejandro Fernández Mouján: Siempre tuve una atracción por la imagen: por la plástica, al principio, y después por la fotografía, y después, bueno, por meterme de alguna manera en el cine. Pero sí, viene un poco encadenada una cosa con la otra. Incluso en el medio, hace unos años, retomé un poco la plástica. Empecé a ir a un taller de grabado. Grabado, sobre metal y sobre madera. Estaba aprendiendo las distintas técnicas: aguafuerte, aguainta, xilografía. De hecho, el afiche de la

película *Las Palmas, Chaco* es una xilografía que hice yo. Es la silueta de un campesino y se ve un ingenio atrás. En esos años iba al taller de Alicia Díaz Rinaldi, que es una grabadora conocida y muy buena.

Entre el año 69 hasta el golpe del 76, milité en política. Fue un tiempo en el cual, a pesar de querer hacer algo con el cine y haber tenido ya contacto con grupos de cine de esa época como Cine Liberación o el grupo de Raymundo Gleyzer, me metí más de lleno en la política directa. Para mí fue muy importante ver *La hora de los hornos*. En esa época se veía en forma clandestina, en los años setenta al 72 aproximadamente. Me acuerdo de que por el 72 tuve un par de reuniones con Raymundo Gleyzer, lo veíamos con Rodolfo, un compañero con el cual teníamos ganas de hacer cine.

**PM: ¿Rodolfo?**

AFM: Rodolfo Casares. Está desaparecido. Con él en un momento hicimos un curso de cine, no sé si en el 70 o 71, debe haber sido en el 71, en la empresa Lowe. Un curso que daba Mario Soffici. No me acuerdo cuánto duró, unos meses, no sé si lo terminamos. Pero después no nos metimos en cine, porque nos estábamos metiendo cada vez más en la política y lo que hacíamos era militar todo el día.

**PM: ¿En qué militabas?**

AFM: En el PB (Peronismo de Base). Pensábamos que no podíamos mediatizar la lucha política a través del cine o a través del arte, queríamos hacer política a través del trabajo político.

**PM: En ese momento ni siquiera trabajabas como técnico, ¿no?**

AFM: No, en ese momento no trabajaba en cine. Teníamos un grupo de pibes, que militábamos en la política y buscábamos lugares donde se pudiese pasar *La hora de los hornos* porque nos gustaba a nosotros y, bueno, los llamábamos a los del Grupo Cine Liberación. No me acuerdo quién era el contacto.

Teníamos algún contacto y organizábamos funciones, así que venían ellos y daban la película.

**PM: ¿Y vos dónde viste por primera vez *La hora de los hornos*?**

AFM: En la casa de una familia. La dieron en la zona de Olivos, Vicente López, por ahí. Sí, ésa fue la primera vez.

**PM: ¿Cuándo empezaste a meterte en el cine, a trabajar como técnico?**

AFM: Y, bastante después. Si bien tuve algunas escaramuzas previas en que no tenía claro en qué rama del cine laburar empecé seriamente como ayudante de cámara en el año 80, más o menos. Empecé como meritorio, y después como segundo de cámara, y ahí empecé a laburar en la rama de cámara.

A partir del 75 ya el trabajo político en algunos frentes se empieza a hacer muy difícil, se empieza a producir una dispersión. Después con el golpe fue peor. Y yo ahí empecé a pensar en hacer algo a través de otros caminos que no había explorado, buscando ahora la mediación de lo artístico ya que el trabajo directamente político se puso casi imposible. Primero intenté hacer un ingreso en la Escuela de Bellas Artes, en la Pueyrredón, después empecé a estudiar fotografía y empecé a hacer laburitos de fotografía como para ir aprendiendo y ganarme unos pesos.

**PM: ¿Dónde estudiaste fotografía?**

AFM: Hice un curso en el Fotoclub Buenos Aires, como para conocer los rudimentos de la fotografía, no era un lugar muy importante. Era lo que podía en ese momento. Y después me compré una cámara, o me regalaron una cámara. También tuve un paso fugaz por la Escuela Panamericana de Arte en un curso de cine que no terminé.

Entre 1978 y 1980 no estuve en Argentina, me fui al exterior, estuve principalmente en Francia, trabajé algo en cine, muy poco y sin cobrar, hacía changas para sobrevivir, pintura de casas, pegar afiches, reparto de mercadería, cosecha de la uva, de todo un poco.

De regreso empecé a meterme más seriamente en el cine.



**PM:** ¿Cómo se dio ese pasaje?

AFM: Empecé a buscar laburo. En esa época te anotabas. Había una lista para meritorios en el sindicato del cine, te anotabas ahí y en algún momento por ahí te llamaban y empezabas a laburar. Yo no me acuerdo ahora con precisión cómo entré, pero empecé a conectarme de a poco y enganché una película y después otra. En un momento hubo un bache en el cine, porque en esa época

era muy irregular el trabajo. Por ahí trabajabas, enganchabas una película, y después te pasabas meses sin trabajar. En algún momento intenté, incluso, trabajar en televisión, pero nunca me salió.

**PM: ¿Te interesaba trabajar en televisión?**

AFM: Más que nada por tener laburo porque no conseguía películas o no había trabajo en cine directamente. En televisión nunca laburé. Trabajé en cine y así empecé a hacer la carrera de cámara.

**PM: ¿La televisión no te interesaba? Digo, documentales para televisión has hecho.**

AFM: No, bueno, pero eso es ahora. Anteriormente, no. Antes de entrar a trabajar acá en Canal 7, nunca había trabajado en televisión. Trabajé en algún momento para una empresa que alquilaba, daba servicios a canales de televisión, y trabajé, por ejemplo, iluminando y haciendo cámara en algunos programas de televisión que contrataban servicios afuera. Yo trabajaba para esa empresa, y a través de esa empresa también trabajé con corresponsalías de noticias, más que nada de noticias.

**PM: Siempre haciendo cámara.**

AFM: Sí, sí.

**PM: ¿Para qué países eran?**

AFM: Eran esporádicos, pero trabajé para alguien de Colombia, para alguien de Chile, para Prensa Latina, en algún momento. Canal 13 de Chile, Colombia.

**PM: La televisión en los ochenta, ¿ofrecía espacios para el documental?**

AFM: Sí, acá se hacía *Historias de la Argentina Secreta*, y esas cosas. Pero a mí no me atraían. No sé, nunca pensé, en realidad, en trabajar dentro de un canal de televisión. Tampoco había, salvo esos programas, una producción documental en la televisión.

Nunca se me ocurrió. En realidad, en esa época para mí el documental era el documental político. Hacer documental no era ir a filmar, qué sé yo, el documental de cualquier cosa. Para eso yo laburaba en cine profesionalmente. El documental tenía que ser algo que tuviera que ver con lo social, con lo político, algo que me preocupara realmente.

### Referentes

**PM: ¿Cuáles considerás que serían tus referentes? Por fuera de Pier Paolo Pasolini, y por supuesto también *La hora de los hornos*. Sé que también te interesó Leonardo Favio.**

AFM: Bueno, saliendo del cine, dentro de la pintura, a mí siempre me impactó mucho Goya. En el corto *Soy un alma sin ley en el mundo* hay una pintura de Goya. De muy chico, siempre esa pintura me fascinó. La pintura negra de Goya siempre fue para mí un viaje, algo que me podía quedar horas mirando. Siempre me atrajo muchísimo. En ese sentido, a ese nivel, sí, fue algo que me impactó mucho a nivel de la imagen.

**PM: Resulta sugerente que no tengas una formación académica, pero que te hayas interesado por la lectura de autores como Walter Benjamin, Jacques Rancière, Giorgio Agamben.**

AFM: Sí, me interesé teóricamente. Lo leo porque me interesa, me hace carburar, me hace pensar. Me interesa la concepción del mundo que ellos

expresan en muchas cosas: la concepción del arte. En eso sí, leo y sigo leyendo.

**PM: Por la mirada.**

AFM: Sí, sí. Yo sigo con esos libros. Sigo leyendo, relejendo. Me interesa mucho.

O sea, yo no soy capaz de producir material teórico. Tengo un hijo, por ejemplo, que estudia filosofía, y que ahora está estudiando justamente con Didi-Huberman,<sup>1</sup> por un convenio que hay entre la UBA y París 8, se fue a estudiar allá, a hacer unas materias. A él le interesa la filosofía de la imagen. O sea, él es un pibe que escribe, que puede producir. Yo no tengo esa capacidad, realmente no puedo producir teóricamente, pero puedo producir a través de las películas. El pensamiento con el cual yo formo algunas de las películas tiene que ver con concepciones relacionadas con eso. Pero leo en forma más caótica, a veces estoy leyendo dos libros a la vez. Nunca hice una carrera universitaria, entonces no tengo esa capacidad para sentarme y estudiar, sino que voy leyendo, y las cosas que me interesan las subrayo, las vuelvo a leer o las trabajo de alguna manera, me quedan como sedimento. Y después leo a otro tipo, y empiezo a encontrar relaciones, y me voy armando algo para mí, que a mí me sirve. Pero tiene mucho de caótico también, de intuitivo. Y además encuentro que algunas cosas que yo estuve tratando de pensar, bueno, “puta, este tipo la tiene re clara”, y bueno, engancho con eso. Pero no soy capaz de reproducir ese pensamiento y escribirlo.

**PM: No tendrías por qué hacerlo.**

AFM: No, está bien. Me gustaría, la verdad que me gustaría, pero no soy capaz de hacerlo.

---

<sup>1</sup> Se refiere a unos estudios que llevó adelante su hijo entre 2009 y 2011.

**PM: Escribís con la cámara.**

AFM: Claro. Pero sí absorber cosas. En *Pulqui* [*Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*] y en *Espejo* [*Espejo para cuando me pruebe el smoking*] hay mucho de lo que leí de Rancière. De hecho, lo conocí, fui a la casa, le llevé una copia de la película y el libro que habíamos hecho con la obra de Ricardo Longhini, el protagonista de *Espejo*. Me conseguí el mail, primero, después lo llamé, y me dijo “bueno, venga”, y fui. Yo había ido a un festival, y me senté a charlar un rato con él. Y lo de *Pulqui* tal vez tiene más que ver con algunas cosas que yo supongo, o que yo creo que son de Benjamin, pero no estoy seguro.



**Los comienzos: el colectivo cine ojo**

**PM: Tus primeras películas, sobre todo, están emplazadas alrededor de ciertos problemas del Chaco. Sin embargo, se apartan bastante de lo que**

**sería el documental etnográfico. Vos no vas a buscar la identidad o la otredad al Chaco, sino que vas a buscar por ahí un problema social que afecta a los trabajadores de la región.**

AFM: Sí, sí, no es que no me guste ese tipo de documental o que no me atraiga, porque por ahí me atrae y me parece interesante. Sí, cuando empecé a filmar en el Chaco -la primera vez fui en el año 87, cuando empecé con *Banderas de humo*-, yo había trabajado con Céspedes [Marcelo Céspedes] en una película que se llamaba *Buenos Aires, Crónicas villeras*. Y antes habíamos hecho otra sobre los presos políticos...

**PM: A los compañeros, la libertad.**

AFM: Ésa fue el origen de Cine Ojo, que después Cine Ojo derivó en otra cosa. Bueno, yo ya no soy parte de eso. En ese momento habíamos filmado algo cuando vino el Papa a la Argentina. La segunda vez que vino el Papa, nos salió un laburo, que era bastante buena guita y con eso nos compramos equipos, y filmamos esas dos películas. Yo me ocupaba de toda la parte de cámara, de imagen. Hice con Marcelo ésas dos: la de los presos y *Crónicas villeras* [*Buenos Aires, crónicas villeras*]. Y después yo me largué a hacer *Banderas de humo*, que en principio era un proyecto conjunto y después terminó siendo una película mía. En ese momento, se rompe la unión nuestra en eso que tratábamos de hacer que era Cine Ojo, que le habíamos puesto Colectivo Cine Ojo. Eso se rompe.

**PM: En los créditos iniciales de *Banderas de humo* aparece la placa del Colectivo Cine Ojo.**

AFM: Claro, aparece. Sí, porque en realidad el proyecto yo lo empiezo como parte del grupo, pero después... Incluso el sonidista que viene conmigo también formaba parte del grupo.

**PM: ¿Quiénes integraban el Colectivo Cine Ojo?**

AFM: Estaba Marcelo, estaba Gabriel, que era el que hacía sonido.

**PM: ¿Gabriel?**

AFM: Gabriel Coll, que después se fue a vivir a México. Y éramos nosotros tres. Después se incorporó Carmen [Guarini]. Y ésta fue la primera vez que yo me largué a hacer un proyecto propio. Primero dentro de Cine Ojo y después, bueno, al romperse la sociedad, por decirlo de alguna manera, o el grupo, yo quedé haciendo solo la película.

**PM: ¿Esta idea de Colectivo estaba pensada como una productora?**

AFM: No, no como una productora sino como un grupo de cine documental. No había una cuestión comercial de “ah, vamos a producir cosas para...”. No. Incluso no estaba planteado como una productora para entrar a buscar laburos para subsistir sino que era para hacer los proyectos que queríamos hacer. Por eso tenía ese nombre más ligado a la intención de hacer colectivo, cine documental de corte político, social.

**PM: El caso de Cine Ojo, en la década del ochenta, ilustraría esta suerte de pasaje, si se quiere, de una forma de producción colectiva -teniendo como referente a los grupos de intervención política de los sesenta y setenta- a la conformación de productoras especializadas, que comenzarán a aparecer más tarde. ¿Cómo funcionaba en los hechos el Colectivo Cine Ojo?**

AFM: El planteo era de horizontalidad: “bueno, vamos a hacer películas, somos todos iguales, no importa quién dirige: hoy dirijo yo, mañana dirigís vos y yo te hago la cámara, vos hacés el sonido”. Era una propuesta de horizontalidad, de

decir “bueno, somos todos iguales, acá el director no es la figura y el resto no pasa nada”, sino que era un trabajo colectivo.

**PM: ¿Cuánto tiempo duró ese grupo antes de ir mutando en lo que sería más tarde una productora?**

AFM: Del 84 al 87-88, habrá durado. Filmamos *A los compañeros, la libertad* en el 85 u 86, ya no me acuerdo exactamente. Porque los presos salieron en el 87 y nosotros la filmamos mientras ellos estaban presos.

**PM: La película es del 87.**

AFM: Yo creo que debemos haber empezado en el 85, calculo. Me acuerdo de que acompañamos a la madre de una de las presas a Ezeiza, a visitarla, con el hijo. Hacíamos ese tipo de cosas.

**PM: En relación con otros grupos, si bien no integraste el Grupo Cine Testimonio, ¿En ningún momento te vinculaste, de alguna forma, con ellos? ¿Colaboraste en algún proyecto del grupo?**

AFM: No, yo los conocí en esa época. Bueno, en esa misma época lo conocí a Tristán [Bauer], a Marcelo [Céspedes], a Víctor Benítez, Tito Giudice, Laura Búa. Pero yo no formé parte de Cine Testimonio.

Y después no me acuerdo bien cómo fue surgiendo esa alianza, ese grupo que armamos. Pero fue a partir de charlas y de que yo en un momento me ofrecí para laburar. Tenía cierta experiencia en cámara y me gustaba el laburo de cámara. Porque yo, en realidad, en ese momento en la industria todavía laburaba como asistente de cámara, no hacía cámara directamente. Pero, en el documental sí hacía cámara, hacía fotografía.

**PM: Entonces, vos te fuiste metiendo en el documental y al mismo tiempo ibas mechando trabajos como técnico.**

AFM: Sí.

**PM: ¿Cuándo comenzaste a entender el documental como tu trabajo principal?**

AFM: Lo que pasa es que fue un proceso bastante largo entre que yo pude decir “bueno, no necesito laburar más para la industria y me puedo dedicar al cine”. Fue un proceso bastante largo, que recién creo que pude concretar después de que hice *Las Palmas, Chaco*. Hasta ese momento, incluso hasta el 2002/04, estuve trabajando con Pino [Fernando “Pino” Solanas]. Uno de los últimos trabajos que le hice a Pino es la cámara de su última película. De *Memoria del saqueo* para acá, en todas, hay algún material que hice yo. Eso fue mi último trabajo para otra persona, digamos, en cámara. O sea que fue un período largo en el cual primero largué la publicidad, que era una cosa que no me gustaba, y después fui largando el largometraje y los trabajos para otros, y empecé a laburar más para mí, pero fue paulatino. Lo único que sí me acuerdo es que un día en publicidad estaba laburando, se me cayó una cámara al piso, y dije: “yo no tengo que laburar más en esto”. Ya estaba harto y dije “esto no se me cayó de casualidad, no laburo más”. Le dije a mi mujer: “no trabajo más en publicidad”, “¿y qué vas a hacer?”, “no sé, pero no quiero laburar más en publicidad”, y no laburé más. Lo vivía como una carga, te pagaban bien pero...

Empecé a considerar que podía dedicarme a esto en la medida que me presenté, con *Caminos del Chaco*, y gané el concurso del INCAA. Y después gané otra vez con *Las Palmas* otro concurso del INCAA. Recibí guita de Holanda, o sea, fue como una reafirmación. Pero la primera vez, que hice *Caminos del Chaco*, fue decir “yo puedo plantearme hacer un proyecto y hacerlo”.



### El documental en los ochenta

**PM:** Alguna vez te escuché decir que lo ideal, para vos, sería que la plata para financiar el documental saliese de bolsillos argentinos. Haciendo alusión a que durante mucho tiempo no hubo en Argentina dinero para financiar proyectos documentales.

AFM: Sí, hasta que no empezó a haber concursos del INCAA que creo que uno de los primeros concursos de documentales fue aquel de donde salió *Cazadores de utopías*. Yo me había presentado ahí ya con *Caminos del Chaco*, después me salió al año siguiente. Hasta ese momento prácticamente no había un espacio para el documental en el Instituto. Era muy difícil que sacaras guita del INCAA para hacer un documental. De hecho, *Banderas de humo* no tiene ni un peso del INCAA, es una película hecha con el material que

conseguí yo, algunas latas estaban vencidas, debemos haber comprado algo, una cámara que teníamos y un grabador que teníamos en este grupo, que habíamos comprado con esa película para el Papa.

**PM: ¿En qué consistía la película que hicieron para el Papa?**

AFM: No, hicimos una cosa para un grupo cristiano, no me acuerdo ni quiénes eran ni si la película tenía título. Es una película que la dirigió Marcelo Céspedes y que consiguió él, yo hacía la cámara, y estábamos muy cerca del Papa Juan Pablo II. Éramos casi los únicos que teníamos acceso

.  
Todo lo que sacamos de ahí lo invertimos, compramos una cámara Arri 16 y un grabador Nagra. Y por eso pude hacer *Banderas de humo*, porque teníamos la cámara, el grabador, y compramos algo de material. Durante este documental filmado íntegramente en Las Palmas, Chaco, viajábamos en colectivo y en el Chaco andábamos a pata, no teníamos un vehículo, nada, absolutamente nada. Era todo, así, bien a pulmón, y la cámara era pesadísima. Claro, porque las cámaras de antes eran cámaras blindadas, pesaban el doble.

**PM: ¿Ustedes siempre filmaban en 16 mm?**

AFM: Sí, en 16 mm. En una ARRI BL, que es una cámara blindada, para poder hacer sonido directo. Además, *Banderas de humo* la terminé de armar porque amigos argentinos que viven en México me ofrecieron hacer la posproducción allá, y yo me fui un mes a México. Me pagué el pasaje, me fui un mes con todo el material, y la terminé de hacer allá. Acá no tenía posproducción ni tenía un peso para hacer nada, para pagar a nadie, y ellos me pusieron todo. Y fue una de las primeras películas, creo, o una de las pocas películas en ese momento, que se había filmado en 16 y se había pasado directamente de negativo de 16, que acá no se hacía y en México sí: pasar de negativo a video. Lo pasamos de 16 a betacam, e hicimos toda la posproducción en betacam. El master que

tengo yo es en betacam, no tengo copia en 16 de esa película. Y después tenía muchos problemas acá para pasarla porque casi no había proyectores de video, era muy caro alquilarlos, lo veíamos mayormente en televisores. Los amigos que me ayudaron en México son Nerio Barberis y Jorge Denti, ambos del Grupo Cine de la Base.

**PM: ¿Trabajaste por aquellos años en algún documental hecho en el marco de la industria?**

AFM: Yo laburé, no me acuerdo en qué año, debe haber sido el ochenta y pico, en la película de Jorge Zanada, *Tango, Bayle nuestro*, me acuerdo de haber hecho una parte de laburo de cámara. Pero no había mucho. En realidad mucha gente en alguna época se dedicó al documental como un paso previo al largometraje de ficción. Por eso siempre en el Instituto, incluso es la idea que subsistió hasta hace muy poco, te hablaban de corto y documental, como lo mismo. Era eso: el documental y el cortometraje eran como el paso previo a hacer una película, y hacer una película era hacer un largo de ficción.

**PM: Pero en esa época comienza a aparecer la necesidad de brindarle al documental una cierta legitimidad, una cierta identidad.**

AFM: Sí, sí, en realidad éramos como un núcleo duro del documental. No de “hacer documental porque quiero hacer otra cosa”. Ni Carlos [Echeverría], ni Marcelo [Céspedes], ni yo; bueno, a Tristán [Bauer] después se le dio por la ficción, pero nosotros éramos como documentalistas que queríamos hacer documentales. Creo que no se nos ocurría plantearnos “vamos a hacer una ficción”. A pesar de que yo he escrito ideas de ficción que en algún momento pensé hacer.

**PM: ¿En esa época?**

AFM: Sí, sí, porque eran historias que no veía y que me hubiera gustado hacer. Escribí un par de cosas.

**PM: Pero sin apoyo institucional, sin un núcleo fuerte, eran cineastas que se ponían su proyecto al hombro y avanzaban como podían.**

AFM: Claro.

**PM: De hecho, en todos los casos que mencionaste se trata de gente que tiene un fuerte compromiso con determinada problemática, con determinado tema, y que trata de darle un curso a esos proyectos.**

AFM: Sí, nosotros una vez, con Carlos Echeverría y con Tristán Bauer, cuando fue el levantamiento de La Tablada, nos fuimos los tres. Carlos tenía una Súper-VHS o una VHS. Tristán tenía una camioneta, pasó por casa y me dice: “che, vamos a ver qué pasa, vamos a ver qué pasa”. Lo pasamos a buscar a Carlos, que vivía en Constitución, y nos fuimos los tres ahí y nos metimos en el medio del quilombo con la cámara. Incluso después entramos en la morgue de los milicos, que era en un cuartel que hay ahí sobre la Autopista Ricchieri, al costado. Ahí habían instalado una morgue y nos metimos con la cámara, haciéndonos pasar por periodistas. No entendíamos un carajo. Y nos metimos ahí, e incluso entrevistamos a un carapintada que había ahí. Bueno, esa fue una cosa que hicimos. Creo que después Carlos hizo algo para los alemanes a partir de ese material. Eso fue en el año 89, todavía estaba Alfonsín.

**PM: Carlos me narró este mismo episodio. Fue un intento de hacer algo en forma grupal.**

AFM: Sí, en realidad fue ir a meternos a ver qué era eso, porque no lo podíamos creer. Pensábamos que era un levantamiento militar y queríamos filmarlo. Después, cuando llegamos ahí, los canas empezaron a hablar: “no,

son los subversivos, son los montoneros”. Nosotros decíamos, “¿qué van a hacer los montoneros, si los montoneros no existen más?” Y eran los del MTP. Y nos dimos cuenta ahí de cómo era la cosa, porque no teníamos ni idea. Pero en realidad fuimos, no pensando en hacer una película, sino en registrar algo. Nos parecía que estaba pasando algo importante y, bueno, fuimos a ver qué era.

### **Tecnologías**

**PM: Por lo que describís, en los ochenta el espacio de producción documental era en verdad pequeño. Era como un núcleo muy chico de gente que se conocía entre sí.**

AFM: Sí, en general nos conocíamos.

**PM: Y casi todos siguen filmando hoy.**

AFM: Sí, todos, prácticamente. De hecho Carlos está trabajando con nosotros acá en esta serie que estamos haciendo [en Canal 7]. Sí, nos seguimos viendo y compartiendo cosas durante mucho tiempo. Bueno, Tristán también tenía una formación en cámara, él hacía cámara en sus películas, tenía una cierta formación en eso. Marcelo [Céspedes] por ahí no, Marcelo es un tipo que no se metió en la cuestión técnica, digamos, ni de sonido, ni de cámara, ni nada de eso.

**PM: De ese momento a hoy, los cambios tecnológicos afectaron la forma en que se organiza y se filma un documental.**

AFM: Sí, cambió mucho. Y mucho más a partir de la aparición de lo digital. El acceso a formas de trabajo que antes eran impensadas. Porque antes tenías que pensar que había que comprar material de 16 mm, laboratorio, revelado,

tener un montajista con una moviola. Todo un proceso muy engorroso. Después, cuando apareció el tema de la digitalización, empezaron a aparecer los AVID, por ejemplo. Tristán fue el que se compró el primero. Y después las cámaras más livianas, donde ya podías grabar mucho material, donde ya no era un costo importante el material y podías terminarla por ahí en video. Comenzaron a aparecer proyectores, todo. Se abrió un mundo mucho más accesible y mucho más para pensar. Y creo que también cambiaron las formas de trabajar. O sea, cuando vos filmabas en 16 tenías que pensar muy bien si una toma la hacías o no, dónde ponías la cámara. Cuando yo fui a filmar *Banderas de humo*, no tenía material para gastar. No sé si habremos filmado 2 a 1 o 3 a 1. No teníamos mucho material, teniendo en cuenta que algunas latas estaban vencidas y algún material no sirvió. Tenías que saber muy bien lo que ibas a filmar. Y con el video empezó una libertad como para decir “bueno, yo filmo lo que creo que puede servir, después veo, incluso puedo hacer tomas más largas, dejar que la realidad se desarrolle mucho más, esperar a que las cosas pasen grabando el momento”.

**PM: ¿En la actualidad trabajás solo en digital? ¿No volvés al fílmico?**

AFM: Sí, no sé, en el proyecto nuevo que estoy por hacer,<sup>2</sup> el otro día estaba reunido con un productor francés, y me dijo “¿vas a filmar en Súper 16, en video?”. No sé, creo que va a ser en video, o por ahí, como hice con *Las Palmas*, una mezcla. Como tengo que filmar en lugares muy difíciles, el digital a veces es muy delicado. Por ahí una parte la filme en Súper 16, pero la verdad que no puedo decirlo ahora porque no lo sé.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Se refiere a una tragedia ambientada en el contexto de destrucción del Chaco.

<sup>3</sup> El lapso temporal transcurrido entre 2009 (momento en que fue realizada la entrevista), y el presente de esta publicación, marcan un giro en la posición de Alejandro Fernández Mouján sobre este tema. En la actualidad, el realizador organiza su trabajo íntegramente en digital, dejando de lado el fílmico.

**PM: Hacia fines de los ochenta, uno de los problemas que aparecen, fundamentalmente ante la búsqueda de financiamiento europeo, es el tema de la brecha tecnológica con Europa y la imposibilidad de ubicar trabajos de ustedes allá, básicamente por ese tema. ¿Cómo considerás que funciona la brecha en la actualidad?**

AFM: No, ahora está como más parejo. Digamos, si bien ellos siempre te levantan el nivel y te dicen “si no es HD, no”. Cosa que es relativa, porque grabás en otro formato, hay gente que lo ha hecho, y lo levanta a HD. Bueno, y en un documental, en la medida que vos uses material que está grabado antes, un material de archivo, por ejemplo, lo usás en el formato que está. Si el material es valioso, no te van a poner peros. Pero sí, la fuente de financiación tiene que ver con la televisión en Europa, y la televisión marca ciertos estándares de calidad y no podés ir más abajo.

**PM: En el mismo momento (fines de los ochenta), también se discutía el tema de la calidad del documental argentino.**

AFM: Lo que pasa es que los europeos tienen una tradición mucho más extendida que la nuestra. Siempre han tenido más posibilidades y tal vez una estabilidad mayor. Acá, durante muchos años, sobre todo en la dictadura, se cortó mucho todo el documental. Porque el documental acá siempre estuvo muy relacionado a lo político, a lo social, y la posibilidad de hacer documentales estaba prácticamente vedada a ciertos tipos de documentales durante la dictadura. Nosotros no teníamos una tradición. Ellos tienen una tradición desde los inicios hasta ahora, casi ininterrumpida, con escuelas muy fuertes, con tipos muy fuertes dentro del documental. Vos te vas nutriendo de los que vienen antes. Y nosotros, además, uno de los problemas que teníamos, por lo menos para mí en esa época, era que casi no veías material extranjero, era muy difícil conseguirte un documental extranjero para ver.

**PM: Te referís a los ochenta.**

AFM: Era difícil, no circulaba tanto como ahora el documental. Y por ahí tenías que ir a una proyección que organizaba el Goethe, pero traían películas en 16; ¿vos te ibas a comprar una copia en 16 o conseguírtela en 16 para vértela tranquilo? No existía. Tenías que ir a una proyección y verla, y si tenías la suerte, como por ahí tenía Marcelo Céspedes, que tenía algunas películas y lo invitaban a algún festival, podías ver materiales de otros. Pero acá no tenías muchas posibilidades, salvo que lo trajera el Goethe o la embajada de Francia, alguna vez. Pero si ellos no traían documentales, era muy difícil ver material de afuera.

**PM: O sea que vos considerás que la influencia que tenían los documentalistas era básicamente la que tenían acá.**

AFM: Sí, era básicamente la de acá, y algunos que podían ver cosas afuera. Después se empezó a abrir y uno empezó a darse cuenta de que había otras formas de filmar. Nosotros, creo, en algún sentido éramos bastante esquemáticos en cuanto a nuestra forma de hacer las películas. Habíamos visto *La hora de los hornos*, las películas de Gleyzer, algunas cosas más y pará de contar, lo que circulaba por acá. Yo nunca había visto una película de Chris Marker, ni de tantos alemanes que hacían documentales, ni de Robert Kramer. De Joris Ivens, en esa época por ahí podías ver algo, pero yo lo descubrí medio tarde. Bueno, y después te vas dando cuenta de que es todo un mundo mucho más grande, y además con tipos que trabajan con estilos muy distintos. Yo pienso que una de las cosas más interesantes para mí es haber visto materiales de otra gente. Para aprender, más que una escuela, hay que ver películas de otros. Hay tipos que te sorprenden por cómo resuelven determinada cosa. Pienso que ahora, por el peso de la televisión, hay como una especie de vuelta a lo temático. Cuando, en realidad, en todo momento hubo un camino en el que lo más interesante era la mirada de cada uno, la

forma particular de encontrar cómo contar la historia. Y ahora son todas cuestiones temáticas, todo es explicación sobre un tema. Creo que está muy influenciado por la televisión, sobre todo la televisión europea, porque es la que compra y produce documentales. Entonces hay todavía algunos espacios, pero quedan pocos, para cosas más jugadas desde otro lado. Lo temático siempre está, pero no es lo definitorio. Ahí se cuentan otras cosas también. Pero la televisión, me parece, es poco adicta al riesgo y a la experimentación, va al espectador, a lo seguro, a lo que a la gente le gusta ver: “nuestro público ve tal cosa”, “a nuestro público no le gusta esto”. Muchas de estas propuestas apuntan a formatear y a tratar de lograr un tipo de documental que a ellos les resulta más conveniente, y es muy difícil romper o entrar con un proyecto distinto, encontrar un productor que se juegue a hacer algo diferente. No es fácil.

### **La identidad del documental**

#### **PM: ¿Cómo fue la producción de *Banderas de humo*?**

AFM: Yo filmé en el 87 y en el 88. Dos años tuve que esperar, digamos, para rearmar la producción. Se hacía muy a pulmón. Nadie te daba la plata para hacer una película, entonces filmabas, parabas, después filmabas de nuevo, parabas. No era que: “bueno, me voy a ir esta semana a filmar al Chaco”, como haría ahora, por ejemplo. No, por ahí tenía una guita e ibas, después a los dos meses ibas de nuevo. Y depende del clima, si me convenía o no. Y por ahí estabas haciendo una película, filmando durante dos años, filmando puchitos de cada parte, y creo que todo el mundo laboraba más o menos así.

#### **PM: Cortabas para hacer laburos para vivir.**

AFM: Sí, no tenía un mango. No, incluso mi mujer siempre se acuerda porque cuando me fui a hacer esa película en el 87 yo tenía dos hijos: el más chico

tenía un año y pico, y la más grande tenía cinco años. Y me fui y no tenía un mango, me fui a hacer la película. Hacíamos como podíamos. Era difícil, y tenía un costo alto desde todo punto de vista. Creo que todo el mundo más o menos hacía así.

**PM: En los ochenta no había un campo muy amplio del documental. Sí había algunos que le ponían muchísimo empeño y hacían documentales, pero en determinado momento, bastante más tarde, el documental comienza a profesionalizarse. Una de las primeras productoras de cine documental -Cine Ojo-, nace ya en 1986. ¿Cuándo notás vos que se da este punto de giro donde se empieza a profesionalizar la actividad del documentalista?**

AFM: Y, yo pienso que a partir de que se empiezan a abrir puertas a través del INCAA, se empieza a ver la posibilidad de que uno pueda hacer documentales. O sea, están por un lado los documentales, si querés, profesionalizados, los documentales industriales, por encargo de empresas, de organismos, que son otra cosa (seguimientos de obras nacionales, qué sé yo, por ejemplo Yacyretá). Pero no eran, por decirlo de alguna manera, documentales de autor. A mí me parece que a partir de que empieza a aparecer el apoyo del Estado, que te da la posibilidad de profesionalizarte, y que por lo menos en el momento en que vos conseguías fondos para hacer un documental, podías dedicarte a realizar ese documental y no tenías que ir a laburar de otra cosa.

**PM: ¿Cómo ves el peso de las escuelas de cine en este proceso?**

AFM: En las escuelas de cine había gente que quería ser director de ficción. Me parece que el documental entró más tarde. Incluso ahora es medio con fórceps, también, por lo que te cuentan algunos que están en algunas escuelas. Es difícil encontrar el documental como objetivo de una escuela. El

documental es una materia que tienen que conocer y la tienen que hacer casi obligatoriamente para poder aprobar el resto de la carrera.

**PM: O sea que lo ves como algo vocacional, no como algo que se aprende en la escuela.**

AFM: Sí, creo que se aprende más haciéndolo.

**PM: Obviamente mucha gente te ha preguntado ya por qué optaste por el documental. En algún lado decías algo así como que te funcionaba como forma de pensar y como proyecto político.**

AFM: Sí, el origen de varios tiene que ver con una mezcla entre lo político, y si querés llamarle, una forma de expresión, o una forma estética. Son las dos cosas, al principio. Yo creo que lo político es muy fuerte y hay una orientación hacia el tema de la imagen, a trabajar con imágenes. Y el documental lo que tiene es que, para mí por lo menos, lo que te da es un campo de experimentación tal vez más amplio que la ficción, o sea, un campo de libertad, me parece, un poco más amplio que lo que puede ser la ficción. Con la ficción, en general, hay determinadas condiciones de producción que tenés que respetar, determinado guión que tenés que respetar, determinada forma. Es muy difícil que alguien se largue a hacer una ficción, por ejemplo, con una cámara y un personaje sin saber qué va a pasar, y en el documental sí, todo el tiempo pasa. Yo lo hice por lo menos con *Pulqui* y con *Espejo*. Fui con una cámara y con un personaje a ver, y la película va naciendo ahí. Con una consigna, digamos, “quiero hablar de cómo es el proceso artístico de generar una obra a partir de un hecho político”. *Espejo*, por ejemplo, cuando nació era una idea, pero no era más que eso, y lo conocí a Ricardo [Longhini]. Y en la ficción es muy difícil que alguien se largue a ese nivel de experimentación. No sé, puede existir, pero -y a mí me parece que cada vez más-, las fronteras entre uno y otro... bah, a mí ya no me interesa mucho hablar de ficción y de

documental. Y tampoco me interesa mucho que me digan que hago documental o que soy documentalista o no.



**PM:** Hoy, yo coincido en que esa pregunta no tiene sentido, pero en los ochenta era como una defensa, la expresión de una búsqueda de especificidad.

AFM: Sí, igual todavía hay gente que sigue prendida. Qué sé yo, DOCA por ejemplo es el caso tal vez más esquemático: “El documental”, “somos documentalistas”, “el documental es esto, el documental no es esto”, “el documental es así”. A mí eso me parece a esta altura que ya es absurdo. Aunque nosotros también en la DAC (Asociación de Directores) tenemos lo que se llama DOCUDAC donde nos nucleamos los de DAC que somos “documentalistas”. Yo ya no comparto esta división, aunque lo usemos como

una forma que sirve para definir cuestiones que tienen que ver más con la financiación, el mercado.

Pero sí, en un momento la profesión, ser documentalista, era como una identidad, y era marcar específicamente qué es documental y qué no es documental. Pero, bueno, los documentales van cambiando, las películas van cambiando. Para mí, por lo menos, el cambio es más bien teórico, viene del lado de la práctica de hacer documentales y de ir reflexionando sobre lo que vas haciendo, más que de una concepción.



Cuando hice *Banderas de humo* era muy esquemático, y ahora para mí el documental es distinto. El documental o el hacer cine es otra cosa. No sé, por ejemplo, una película como *Los resistentes*, si la hubiera hecho en esa época sería otra cosa: sería una película mucho más dura, más orientada a tratar que un discurso llevara toda la película y tratar de mostrar que la resistencia fue esto, y lo otro, y lo otro, y buscar la gente que me diga algo que se ajustara a lo que yo ya tenía definido como Resistencia peronista. Antes era como que en el documental construías un discurso y después buscabas la forma de darle

forma a ese discurso que tenías. Que es lo que siguen haciendo ciertos grupos o realizadores y que a mí no me interesa para nada. O sea, para mí ya eso no me despierta ningún interés y no lo haría ni loco. Para eso no hago cine. Pero en ese momento, sí. Si yo hubiera hecho esa película en otra época, hubiera sido mucho más esquemático y hubiera respondido mucho más a conceptos políticos ya formateados que tenía que respetar. Obviamente es una película política, pero es en otro sentido, y rescata otras cosas.

**PM: En tu cine está muy presente la idea de proceso, dejar que se desenvuelva frente a cámara. ¿Cómo ves esa tendencia relativamente reciente en el documental de exponer la misma estructura del film? ¿Cómo te ubicás frente a esa tendencia?**

AFM: A mí me parece que no es que yo pienso directamente en mostrar, en hacer tal cosa para mostrar cómo se hace. Yo lo hago con mucha libertad en el momento de hacerlo, y todo lo que pasa para mí es válido. En algún sentido, tiene alguna validez. Y después cuando hago el montaje lo incorporo de una manera u otra, o trato de incorporarlo, pero no está pensado: “bueno, voy a hacer esto para que se vea tal cosa”, sino que para mí es más algo que tiene que ver con la construcción después, en el montaje. Que empieza a cobrar importancia, a convertirse en parte del mismo relato, y entonces lo incorporo. Pero no es que filmé algo para ponerlo como tal cosa. Por ejemplo, lo que filmé con Pino en la película *Memorias del saqueo*, él se introduce en el documental conscientemente de una manera, y lo filmamos así para que aparezca, para que sea así. Y yo me lo tomo de otra manera, tal vez con más libertad, si aparece y sirve después, está bien, pero no pienso: “bueno, me voy a meter para ver el rol del documentalista en la acción”.

**PM: Tu voz a veces aparece a modo de guía de la narración y también en las entrevistas. Y lo que aparece muy fuerte es tu corporalidad (a través de la cámara). Lográs inscribirte y también lográs una empatía muy fuerte**

**con aquello o aquellos a quienes filmás. Te incluyen incluso en diálogos, en conversaciones. Da la sensación que tu cuerpo-cámara está muy presente dentro en el fluir de la narración, con mucha naturalidad.**

AFM: Sí, sí. No es planificado, pero sí es algo querido, digamos. A mí lo que no me gusta es forzar situaciones: si no se dan, no se dan. Entonces, con la gente que voy a trabajar, me gusta entablar una relación de cierto afecto, de cierta cercanía. Primero por ahí llego y no lo conozco, pero, por ahí me gusta sentarme con la cámara apagada, esperar un rato, conversar de otra cosa, y después prenderla, o decirle “mirá, yo voy a estar con la cámara prendida”. Me gusta que la gente sepa, además, qué es lo que hago y lo que no hago, y decirles, o ser bastante directo en qué es lo que quiero hacer, y decirles “bueno, por ahí esta parte no va a quedar”. A veces es feo cuando la gente cree que todo lo que dice o todo lo que hace va a estar en una película y después la ve y no se ve en la película. Me ha pasado con algunos. Y el cine tiene esa cosa que te deja en deuda, por ahí, porque es cierto que después, cuando armás la película, hay cosas que no van, y la película te dice “no, no, no”, y no van. Y a veces te cuesta, porque hay gente que pone esperanzas en eso. A mí me cuesta eso. Cuando tengo que armar una película, hay compañeros que son como mucho más: “bueno, la película es esto, esto, tac, tac, tac”, cortás y te chupa un huevo. A mí todavía me cuesta decidir a veces.

**PM: Es una negociación.**

AFM: Sí, sí, es una negociación. Y, bueno, todo esto es una gran manipulación: encuadrás. O sea, cuando montás una película, es una gran manipulación.

---

\* Paola Margulis: Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora del Conicet y co-coordinadora del Área de estudios sobre Comunicación y Documental Audiovisual, correspondiente a la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Docente de la materia Historia de los Medios de Comunicación, en la misma casa de estudios. Forma parte del grupo editor de la Red de Historia de los Medios (ReHiMe).