



Eduardo Tulio Baggio > **El misterio, documental como libertad y arte:
entrevista con Andrés Di Tella**

The mystery, documentary as freedom and art: interview with
Andrés Di Tella

Resumen

Entrevista con el documentalista Andrés Di Tella, quien habla sobre el papel del cine frente a los nuevos modos audiovisuales, señala sus intereses como cineasta y aspectos de su proceso creativo, habla del documental como cine de libertad y el conexión con lo real, discute el interés por el misterio y las posibilidades de la enseñanza del arte.

Palabras clave: Andrés Di Tella. Cine documental. Proceso creativo.

Abstract

Interview with documentary filmmaker Andrés Di Tella, who talks about the role of cinema in the face of new audiovisual modes, points out his interests as a filmmaker and aspects of his creative process, talks about the documentary as a cinema of freedom and the connection with the real, discusses the interest in mystery and the possibilities of teaching art.

Keywords: Andrés Di Tella. Documentary cinema. Creative process.

> É professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, ambos da Unesp (Universidade Estadual do Paraná). É doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese "Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico". É integrante do ST Teoria de Cineastas da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) do GT Teoria dos Cineastas da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento de Portugal). Tem textos resultados de suas pesquisas publicados em revistas como Cine Documental, Aniki, Doc Online, Galáxia e Cognitio Estudos. É um dos organizadores dos livros "Teoria dos cineastas, Vol.1 - Ver, ouvir e ler os cineastas", "Teoria dos cineastas, Vol.2 - Propostas para a teoria do cinema" e "Teoria dos cineastas, Vol. 3 - Revisitar a Teoria do Cinema". Atua ainda como cineasta documentarista, entre seus filmes destacam-se João e Maria (2016), Santa Teresa (2014) e Traço Concreto (2013).

Andrés Di Tella es un cineasta argentino dedicado principalmente al cine documental. Comenzó su carrera como videasta y desarrolló trabajos para canales de televisión ingleses, españoles y estadounidenses. Más tarde fue a largometrajes documentales, en los que, según Clara Kriger (2003, p.261), “opta por el cine documental porque piensa que ese terreno le proporciona una enorme libertad para dar rienda suelta a su ‘insaciable curiosidad por el mundo real de las personas y sus historias verdaderas.’”

Considerado uno de los documentalistas más importantes de América Latina, Di Tella tiene entre sus películas más destacadas: *Montoneros, una Historia* (1995), *La Televisión y Yo* (2002), *Fotografías* (2007), *El país del Diablo* (2008), *Hachazos* (2011) y *327 Cuadernos* (2015). Sus textos fueron publicados en libros como: *O Cinema do Real* (Cosac Naify, São Paulo, 2005), *Hacer Cine* (Paidós, Buenos Aires, 2008), *Después de lo Real* (Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2008), *Telling Ruins in Latin America* (Palgrave Macmillan, Nueva York, 2009) y *The Cinema of Me* (Wallflower Press, Londres, 2012). Tuvo una retrospectiva de su trabajo expuesta en el festival *É Tudo Verdade*, en 2012. Fundó y fue el primer director del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) y es profesor y director del Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella.

Andrés Di Tella estuvo en Curitiba en octubre de 2017 para participar en la proyección de su documental *327 Cuadernos*, en la apertura del FIDÉ Brasil (Festival Internacional de Documentales Estudiantiles). Esta entrevista se llevó a cabo durante el festival.

EDUARDO BAGGIO - Su carrera se inició en los años 90, en un período muy diferente. Eso me hace pensar en una pregunta: actualmente, con una expansión enorme televisiva y con la llegada del audiovisual on demand, ¿el cine todavía existe? ¿Y cuál es el lugar de ese cine, si todavía existe?

ANDRÉS DI TELLA - (*Risos*) No sé, porque para mí, quizás también generacionalmente, la experiencia del cine es la experiencia de la sala oscura. Casi diría que eso es la definición del cine es la sala oscura. Yo no siento nostalgia del celuloide, o del acetato... Formatos, quizás, que fueron perimidos... La gente dice “No, la esencia del cine es el fílmico” pero... Yo creo que la esencia del cine es la sala oscura. Y eso está amenazado. Pero tengo sensación que eso va seguir existiendo siempre. Porque es como un tipo de experiencia muy potente, inclusive colectiva, emocional, que obedece a la necesidad.

EB - Pero el cine está amenazado?

ADT - Esta amenazado al mismo tiempo. El problema es el tipo de cine que hago yo, o que hacemos nosotros, si se puede hablar de un cierto colectivo, comunidad de autores que hemos en el cine, como una forma de comunicación autoral, una forma artística, como puede ser la literatura, el arte... Ese tipo de cine cada vez tiene menos lugar en la sala oscura. Y ese es el cine que más necesita la sala oscura. Porque las hablamos recién, las series de *Netflix*, o el tipo de cine que se emparenta con esa narrativa bastante

codificada e estandarizada de las series de *Netflix*, no necesitan la sala oscura. Porque justamente, lo narrativo es tan potente que no necesita toda la experiencia sensorial del cine. Por ejemplo, casi no hay silencio, y para mí el silencio es una parte constitutiva del cine. Yo no estoy despreciando las series, y de hecho, me gusta verlas y me gusta demasiado verlas! O sea, trato de no verlas porque son adictivas! De verdad!

EB - ¡Es verdad!

ADT - Entonces, me toman demasiado tiempo. Sale una temporada, dos, tres, siete temporadas, "no, tiene que ver esta otra porque..." Entonces, pero, creo que en casi todas hay una cierta normativa que es esta narración sin respiro. Creo que la única que ha salido de esa normativa fue *Twin Peaks*, la última temporada. No sé si la has visto... Bueno...

EB - ¡Yo también tengo el miedo de viciar!

ADT - Pero, bueno, es limitado, no?! Creo que eran 18 episodios... Fue la primera serie que volví a ver, así, cada domingo cuando fue emitida, como había visto *Twin Peaks*, la original. Ellos lo hicieron como una inversión de *branding*. Entiendes? Como que compraron la marca David Lynch y *Twin Peaks* para darle a su serial, un toque distinto. Y han conseguido muchas suscripciones. Muchísimas. No tanto de *rating*, la serie no fue tan bien de *rating*, porque es tan poco convencional que la gente empezó a darle después no la siguió viendo. Pero generó mucha prensa, generó que se hable de... Entonces, por eso decía un poco en broma que el *Netflix* es el enemigo del cine de autor porque toma ese lugar. Y creo que el público que se interesaba por ir a ver el cine de autor, un cine independiente, un cine alternativo, de alguna manera encuentra un equivalente mucho más fácil de consumir en casa. Entonces, por eso que este cine está amenazado. El cine de gran espectáculo de Hollywood creo que todavía tiene mucho público. De hecho la cifra de asistencia en Argentina por lo menos son altísimas, mas que nunca.

EB - ¿Y el cine documental? ¿Qué lugar tiene?

ADT - (*Risas*) Tiene muy poco lugar... De hecho, para mucha gente, el cine documental pertenece a la televisión, y nunca debería salir de allí. Yo no estoy de acuerdo. Si bien, todas mis películas se dan en la televisión y es un momento interesante, la emisión televisiva aparece muchísima *feedback*, no? Muchísima devolución, la gente escribe mensajes... Entonces, uno ves que tiene como una vida la emisión televisiva, que a veces no tiene las sesiones cinematográficas. Inclusive yo, este film que vimos ayer, *327 Cuadernos*, fue estrenado en simultaneo en un cine arte, que se encuentra en un museo de arte, el Malba, y en la televisión pública. Una televisión abierta, en un sábado por la noche. Entonces llegó a mucha gente. O sea, en Buenos Aires tuvo casi dos puntos de *rating* que son doscientas mil personas, que para una película de este tipo es mucho. Y después se repitió también muy bien... Dos veces se repitió. O sea que, me parece importante la televisión. Tampoco desprecio la televisión. Cuando hago cine, lo hago para la sala oscura.

Entonces, eso tiene que ver con los tiempos, tiene que ver con los silencios, tiene que ver con el sonido, la textura del imagen, los momentos, como se va administrando como un viaje emocional para el espectador que en la televisión funciona de otra manera. Es un poco más fría... Diría Marshall McLuhan. (*risas*).

EB - Yo leí, y también escuché, un comentario suyo que me llamó mucho la atención, que el cine documental de alguna forma es un cine de la libertad. ¿Cómo podemos entender esto, un cine de la libertad?

ADT - Para mi siempre fue así. Por eso, me interesó el documental. Porque el documental a veces no es un genero, si no un elemento, o una dirección, o un método de trabajo, también, no? Entonces, yo cuando era muy joven me acuerdo haber visto todo un ciclo de Godard, de los años 60 y 70... Godard no hacia documentales, pero un poquito tenia el espíritu del documental. Se le interesaba lo que estaba pasando, por ejemplo, esa película *La Chinoise*, que anticipa en 1967 lo que estaba pasando y iba explotar en el Marzo de 68 francés. Siempre hay el elemento de entrevista, a veces Godard mismo entrevistaba los actores como parte de la ficción. O sea, o parte de ese relato que no tenia en realidad ningún tipo de categorización fácil. Entonces, yo encuentro a veces el documental en lugares que no es necesariamente el genero documental. De hecho, un poco me aburren los documentales! (*risas*). Sinceramente, la mayoría de los documentales no me interesan. Entonces, me interesa ese lugar quizás a veces que está... Que el documental está peleando por su existencia con otros elementos. Cuando a veces nos preguntamos qué es lo que estamos viendo. Al mismo tiempo me interesa mucho el pacto que existe en el documental, que es, la gente va con una actitud como que eso es real. Aunque a veces uno se trampa, pero... (*risas*)

EB – Usted ha pronunciado una conferencia con el título *Documental y Yo*, publicada en Brasil en el libro *El Cine del Real*, organizado por Amir Labaki y Maria Dora Mourão. El final de la conferencia es muy interesante, no sé si usted se acuerda, hay una fábula india que usted cita de un hombre muy feo, increíblemente feo, que habría atravesado un desierto y al llegar al final de su travesía encuentra un pedazo de espejo y cuando mira a ese espejo, siendo que nunca había visto un espejo, dice “mira que algo más fea!” y arroja el espejo. Usted hablaba eso haciendo una metáfora, diciendo que el documental cuando se ve de hecho, percibe su feiura, sus problemas. Como eso fue hace muchos años, le preguntaría: ¿hoy el documental consigue mirar mejor al espejo, ver lo que es de hecho o aún tira fuera el espejo?

ADT - ¡No sé si es el documental que juega fuera el espejo o el espectador! (*risas*) No sé... Creo que el documental es más aceptado como código. Tiene mucho más libertad aún ahora que antes. Yo hablaba de ese impacto de las películas de Godard, esa sensación que tenía que el documental era el territorio... El territorio de la libertad! Pero, sin embargo, el documental también es un genero que estaba muy codificado... Hay ciertas cosas que se podían

hacer, otras que no. Habían ciertas reglas... Creo que eso explotó. Y eso creo que es muy bueno. Así que en este momento el documental casi no tenga reglas. Entonces, es un territorio realmente libre. Más que nunca. Yo encuentro por hay algunas de las cosas que yo hacia hace quince años, que encontraba más resistencia, ahora ya es como lo común. Por ejemplo, algo tan sencillo como hablar en primera persona. Eso es algo ya totalmente establecido, que se puede. Yo, de hecho, me gusta ese. Yo encuentro que es una herramienta que facilita la narración documental. Pero hay que usarlo bien, como cualquier cosa. Creo que el uso de la primera persona obliga a construir un personaje detrás de esa primera persona. Tiene que pasar algo a ese personaje y tiene que ofrecer algo, tiene que revelar algo.

EB - ¿Debe haber un intercambio?

ADT - Si... O sea, para justificarse tiene que ofrecer algo de si. Con el uso de la primera persona no siempre hay construcción de personaje o revelación... Pero, bueno, creo que sí es la edad de oro del documental. Sin duda. Si antes los documentales estaban prácticamente prohibidos en el cine. En los festivales no tomaban documentales. Mismo el festival de *Cannes* hace muy poco empezó a tomar documentales, y muy poco. En todos los demás, ya no hay diferencia casi. Inclusive es un fenómeno interesante, es que los festivales de documentales empiezan a tomar ficción. Ya a un punto extremo a veces. Por ejemplo, el festival de Marsella, o *FID Marseille*, ahora este año leí que hicieron una retrospectiva de Roger Corman, o sea... Son franceses! (*risas*)

EB - (*Risas*) Son franceses!

ADT - Ese auge en cosas de novismos, todo eso no tiene ningún sentido! Pero me pareció interesante abrir! O sea que sí, el documental puede haber... En un festival de documentales pueden entrar muchas cosas. Cuando está ese eje de la relación con lo real, digamos... Yo no sé. Roger Corman, cual es la relación con lo real... (*Risas*)

EB - Un gran salto, ¿no?

ADT - La relación de Corman con lo real era el dinero!

EB - En su trabajo cinematográfico existe una doble preocupación con el mundo que está representado de una forma más amplia, notadamente el contexto argentino, y también con el particular, con los individuos. En Reconstruyen Crimen de La Modelo, de 1990, ya era eso lo que estaba en juego? Es decir, algo muy particular pero que al mismo tiempo discutía una sociedad, una cosa más amplia?

ADT - Si es posible. Esta película se hizo en una circunstancia muy casual, que yo vi en ese momento en la televisión, estaban emitiendo esa reconstrucción de un crimen. Y estaba lloviendo, y a paraguas, y era de noche, sacaban fotos con *flash*... Entonces, me parecía una imagen fantástica! Pero, 1990, no tuve cómo grabar la televisión, entonces le pedí a un amigo, Fabian Hoffman, que terminó siendo el coautor de la pieza. Entonces el lo grabó, y me dice

“Pero no anda el sonido! No puedo grabar el sonido!” Entonces yo grabé el sonido con un grabador de periodista, yo también fui periodista. Entonces yo grabé, y el grabó, y luego tratamos de juntar mi audio con sus imágenes y no sincronizaban. Porque la velocidad de la cinta mía era diferente de la cinta de él. Entonces, eso ya fue un buen punto de partida, porque ya teníamos que trabajar el audio separado de la imagen, entonces nos dio como que libertad para realimentar la imagen, introducir otros elementos en el audio, y además la situación era tan como increíble, ese enigma, una reconstrucción de una reconstrucción. Empezaba a ser una cosa mucho más dentro del amarillismo, no? Y, con la presencia del periodista como buscando, así, muchas veces totalmente inventado, muy dramatizado. Hace poco pasamos de nuevo la película en un congreso, o *Visible Evidences*, que es un congreso de documentales que se hizo en Buenos Aires, y hay yo di una conferencia donde pasé eso porque estaba hablando de como utilizo material encontrado. Y eso para mí evocaba toda la época de los años 90 en Argentina que era del *menemismo*, como renacimiento del neoliberalismo por la mano del peronismo, o sea, una cosa muy rara. Y a la vez, muy apoyado también en los medios, también porque eran medios privatizados, canales de televisión que habían sido privatizados, entonces estaban un poco apoyando el gobierno en ese momento. Entonces era más un ejercicio, un poco más formal, de mostrar como la reconstrucción de la reconstrucción tenía mucho de ficción. Era decir que, como, para entender la realidad, se utiliza la ficción, el relato. Y una cosa que yo había puesto que nadie nunca entendió, que era que al principio del video aparece el presunto asesino, que lo sacan de un carro y lo vuelven a meter. Y no participa de la reconstrucción. Está ahí como una especie de testigo, pero no participa. Iba participar y no participa, no sé porque. Y eso me parecía interesante, también, como que la persona que participó del hecho, no participa de la reconstrucción. Esa era un poco mi idea, pero... Después las piezas se convierten en otra cosa. De verdad que eso lo creo. Los films, el autor a veces es el menos indicado, porque no sabes lo que existe. Primero porque no podés nunca ver su propio film. No lo podés ver. Porque lo ves como materiales y que trataste de armar, construyendo algo que esperas que sea un film, pero, el único que ve el film es el espectador. No? Eso es así, yo, de verdad, siento que puedo decir muchas cosas, que es lo que yo quería hacer, lo que siento que se logró, pero estoy seguro, porque, de verdad, es una paradoja... Nadie conoce mejor que yo mis propias películas, porque tuve conviviendo con ellas durante meses, y meses, y meses... Y cada fotograma es una decisión, y es un debate, y pruebas, y... Sin embargo, el resultado final, es de alguna manera invisible para mí. Es raro!

EB - Entonces voy a poner algunas de estas paradojas en juego, hablando de otras de sus películas. Pero, comprendo que las ideas que los cineastas colocan a menudo pertenecen a ellos pero no están en la película, o el diálogo que la película hace con el espectador es otro...

ADT - Si... Si... Tal vez están en el film, y son lo que le dan coherencia al film, estructura en el film, pero no necesariamente son

los significados, porque el significado va estar siempre del lado del espectador. No existe una lectura incorrecta en films.

EB – Perfecto ... Y, pensando en esa formación de cineasta, en el sentido de su carrera, el trabajo con video y con televisión fue importante? ¿De que forma? ¿Por qué, en su carrera ellos preceden al cine propiamente dicho, no?

ADT - Eso fue, más que nada, por una cuestión entre practica y laboral. Mucho de television fue mi trabajo. Y algunas cosas yo incluyo dentro de mi obra, la mayoría no, porque no había una presencia autoral. Pero, el video si fue muy importante, porque en el año 1990 hubo una gran crisis, una más en Argentina, y se hizo muy difícil hacer cine. Y yo en ese momento, no sé, sentía, yo venia muy afuera del mundo del cine, había venido trabajando como asistente y guionista de un director muy interesante que llama Alberto Fisherman y, que hacia cosas muy raras, hacia películas casi experimentales y comedias comerciales, al mismo tiempo. Pero, en un momento se hizo muy difícil, entonces, apareció el video como recurso para hacer cine por otros medios. A la vez había en este momento un discurso del videoarte, entonces, el video buscando igual que con el cine, la especificidad del medio. Era muy importante la especificidad. Cosa que yo nunca creí. O sea, la verdad es que si entendí que es importante saber con que material está trabajando, pero, la especificidad del cine no está en el soporte, esta en la sala, en sí. En video es mas raro con esa especificidad, no? De hecho, el videoarte con tal un poco murió, se convirtió en las instalaciones, me parece. Acá, todavía, creo que Brasil es el país donde resiste el videoarte. Tiene esa cosa, el *Video Brasil*, no?

EB - Creo que hay mucho de lo que fue, al menos en Brasil, lo que fue el videoarte brasileño de los años 90, por ejemplo, entró al cine, con artistas como Arthur Omar y Carlos Nader.

ADT - Si, claro, claro...

EB - Y ahí es donde quizás es parte del videoarte en las películas.

ADT - Si, claro, el cine también ha cambiado. Pero en esa época se decía que era lo especifico de cada arte. Entonces, lo especifico del video era algo, no sé, de la textura del video, el monitor... Y el cine era la sala oscura, si, pero también el celuloide, el proyector, no sé... Todo eso, como se lo llevo el viento, no...

EB - Recuerdo un libro de un autor llamado Roy Armes, que se llamaba On Video, que se esforzó mucho por encontrar la idea de los detalles del video, los detalles del arte del video, pero ...

ADT - Porque eso es una idea del modernismo, que viene de, como se llama? El teórico, Clement Greenberg, no? El teórico del modernismo, que el decía que la pintura, cuanto mas hablaba de si misma, más pintura era. Entonces, esa idea se tomó en todos lados. Pero bueno, es una idea que sirvió quizás en un momento.

EB - Andrés, Clara Krieger, quien escribió un capítulo sobre su trabajo, en el libro organizado por Paulo Paranaguá, dijo que, citando específicamente a *Prohibido y Montoneros*, su trabajo se distingue muy claramente entre los elementos de ficción y los elementos de la realidad.

ADT - En ese film, o...?

EB - En *Prohibido y Montoneros*. Pero ella dice que esta es una característica de su trabajo.

ADT - ¿Quién tiene una distinción o no?

EB - Eso tiene una distinción. Y la pregunta es, ¿piensas de esta manera? Piensas algo como: "Estoy lidiando con elementos de ficción, trabajaré de esta manera, cuánto trato con elementos de la realidad, trabajaré de otra manera", incluso dentro de la misma película.

ADT - No, hallo que... No sé que estaba pensando, era... Tal vez o filme *Prohibido* son testimonios sobre las experiencias de artistas intelectuales durante la dictadura militar. Mas hay una historia que un poco, como se dice, como, estructural, que es de un artista de la actualidad que busca a un fotógrafo que desapareció, pero no forma parte de los desaparecidos. Es como un caso particular. Entonces, quizás en la puesta-en-escena de esta historia dentro de la película que es bastante distinta por los testimonios de los otros intelectuales, quizás ella entendió que había ficción, claramente diferenciada, porque formalmente hay referencia... Está filmado como si fuera una ficción. Es como una búsqueda real, pero filmada como si dijéramos "la cámara sabe lo que va suceder". Esa es la definición casi de la ficción, no? Entonces, la cámara sabe que la persona va aparecer o que va abrir una puerta, esos tipos de acciones. En el documental se supone que la cámara no sabe lo que va suceder. Entonces tienes que *panear* o... Bueno, esto es relativo porque a veces son rasgos formales que parecen evocar eso de "la cámara no sabe lo que va ser", por un *panido* por ahí la cámara sabía que iba *panear*. Bueno, pero, yo creo que uno de los problemas actuales desde cierto tipo de documentales, es que la cámara sabe demasiado lo que los personajes van hacer. Es como que... Hay un cuidado quizás excesivo con el cuadro y la imagen y eso a veces hace que pierda la vitalidad que tiene el documental. A veces si la cámara hace un movimiento excesivamente deliberado, *suponte* desde ti al grabador, y después vuelve, eso es como un gesto quizás artificioso, aunque podría suceder tranquilamente en una situación real, de un documental, pero, hay algo, yo a veces digo que el documental tiene que cuidar las apariencias del documental. Entonces, a veces tiene que parecer un accidente, un poco, o sea, un poco como dicen en la mafia, no... Que parezca un accidente! Pero, perdón, me distraje un poco de... O sea, la pregunta iba?

EB - Al hacer películas, ¿te resulta clara esta distinción?

ADT - No. O sea, si está claro en el sentido que quiera que parezca un documental. Entonces, a veces que hago puestas-en-escena a veces ficción directamente, en el sentido que hay actores, o sea,

en mi película, *Fotografía* se ve una actriz, o sea, que está demarcada al principio, se sabe que es una actriz que va hacer ese papel, pero creo que progresivamente te vas olvidando que es una actriz, y encarna un personaje. Mismo *Hachazos* con Claudio Caldini, todo el tiempo es, hay puestas-en-escena, y además, si, hacemos reconstrucciones, como él filmó sus películas. Es una recreación, o sea, es una especie de ficción donde él actúa, lo mira a cámara. Entonces hay una conciencia pero básicamente es de preservar. Si me interesa preservar ese efecto documental. Me interesa.

EB - Leí por primera vez el nombre de Macedonio Fernández cuando era adolescente y tuve contacto con un libro de entrevistas con Jorge Luis Borges, transcripciones de entrevistas de radio de Osvaldo Ferrari. Y Borges habló del Macedonio con una doble característica, la primera de la devoción y la segunda del misterio. ¿Es el misterio lo que también te interesa? ¿Es tu última película, *327 Cuadernos*, una película sobre misterio?

ADT - Si. También. Si, y también de la leyenda. A mi me interesa la leyenda. Inclusive en ese sentido, es casi más mi visión de Macedonio que la de Ricardo. Si bien es Ricardo el que propone, el me propuso hacer la película, y es un poco su visión de Macedonio, pero uno de los argumentos de él, es que la gente debería leer más a Macedonio, y menos quedarse con la leyenda que inventó Borges. Pero a mi me interesa quizás más la leyenda que inventó Borges que Macedonio lo que escribía. Me parece que Borges, eso también es una idea que hablamos mucho con Ricardo... Borges toma muchísimo de Macedonio. Muchas ideas. Formales... La idea de hacer un comentario de un libro que no existe, la idea del relato hipotético, que sería bueno que alguien contara esta historia, por ejemplo, hay un cuento famoso de Borges que es *Tema del Traidor y Del Heroe*, que dice "Si tuviera más tiempo... Sería bueno que alguien con más tiempo escriba la historia... Podría ser... Tendría que suceder en una república, como, podría ser Irlanda... Digamos por comodidad narrativa que es Irlanda... Digamos el año 1848, digamos que el personaje se llama..." Pero, eso son hipótesis. Eso está tomado también. Pero Macedonio nunca terminó de redondear, porque Macedonio escribía, así, muy en los cuadernos y nunca, lo poco que publicó fue un libro, es un libro más bien de poesía, y después un libro raro de relatos... Y lo demás fue publicado póstumamente, un poco del hijo, que estaba, en fin lo editó. Inclusive el hijo me contó que en un momento cuando el transcribía los cuadernos, porque era el único que entendía la letra, y Macedonio escribía en la misma hoja del mismo cuaderno, escribía encima de lo que ya había escrito, con otro color, otra lapicera! Son increíbles los cuadernos de Macedonio. Y cuando no entendía, entonces, lo consultaba a Macedonio. Pero Macedonio estaba muerto!

EB - Entonces! Un misterio!

ADT - Lo consultaba... Vía... Mesa blanca... En serio... Bueno... Pero, entonces, a mi me interesa mucho la figura también de los artistas o de los escritores, en algunos casos como el caso de



Macedonio, lo que voy a decir es una herejía para los macedonios pero... Que pasa es que, lo que tenía Macedonio era como eso de, una *maquina-inspiración*. Y fue una *maquina-inspiración* para Borges. Pero Borges fue quien escribió los cuentos o los relatos o los textos que Macedonio no terminó de escribir.

EB - ¿Junto con Bioy Casares?

ADT - Bueno, hay quien dice que Borges escribió las mejores novelas de Bioy, no?! (*risas*)

EB - Esta conexión con la literatura que está en tus películas, con Piglia, con Macedonio y también con otras artes, como con otro cineasta, cuando haces Hachazos. ¿Es esto algo que te lleva muy conscientemente, "voy a interactuar con las otras artes, con las otras formas de arte en mis películas"?

ADT - Si... Quizás si... O sea, me interesa como ese proceso de creación y, sobretodo, me interesa la relación entre la vida y el arte. Eso es algo que me... Como aparece la vida en el arte y como el arte también influye sobre la vida, no, de esas personas... Si... No sé... También son formas de hablar de uno mismo, no?!

EB - Esta forma de hablar sobre ti me parece más evidente en *La Televisión y Yo* (2002), que vi en el festival de É Tudo Verdade, en 2003. Hubo una selección dentro del festival llamada *Imágenes de Subjetividad*. Y hubo películas de Péter Forgács, Carlos Nader y su película *La Televisión y Yo*. En *La Televisión y Yo* y en *Fotografías*, ¿llegas al extremo de la subjetividad en tus películas?

ADT - Si, tal vez... Hallo que cuando hice ese otro film que hablábamos antes, *Prohibido*, me di cuenta que era mas interesante lo que yo contaba de como hice el film, que el film en si mismo. Entonces, porque habían pasado muchas cosas, por ejemplo, que no se podía hablar todavía, muchos años después de ciertos aspectos de lo que sucedió en la dictadura, como esa zona gris del colaboracionismo, que no di cuenta que era útil en un documental también mostrar como el detrás de escena. Entonces, quien estaba detrás de escena estaba yo. Entonces, eso fue un poco el primer paso. Yo en realidad en *La Televisión y Yo*, quería contar la historia de este empresario Jaime Yankelevich que fue el que introdujo la televisión en Argentina, de la mano de Perón. Pero esta figura me hacía pensar mucho en mi propio abuelo, que también fue un empresario inmigrante como Yankelevich y también una relación con la política parecida, como de amor y odio con Perón, y de necesidad y prescindencia... Y entonces en vez de simplemente pensar eso, lo incorporé en la película. Entonces, la asociación que yo hacia la incluí. As veces uno cuenta una historia porque tiene una resonancia personal, esa es la motivación en general para contar una historia. Esa historia no significa algo, entonces, lo que hice fue, di un paso más y incluí esa asociación. Entonces eran dos historias. La historia de mi abuelo y la historia de ese otro... abuelo! (*Risos*) Ese fue el primer paso y después, bueno, el otro ya fue mas deliber... Eso fue otro, también, una película muy accidentada que casi abandono y también descubrí la idea de incorporar ese fracaso, mostrar

la investigación, mostrar las paredes a veces, lo descubrimientos... Me acordó una de las cosas que más fue como un descubrimiento para mi fue la entrevista que hice con la hija de Jaime Yankelovich, que me costó mucho que ella me accediera la entrevista, como, ellos tenían muchos secretos, no? Y finalmente no me contó casi nada. Y en un momento dice "Yo sé muchas cosas, muchas cosas terribles pasaron en esta familia, pero son cosas más y no te las voy a contar". Eso quedó en la película. Y ahí descubrí... Eso que fue un fracaso! En este momento era como... Después ella me conto mas... En *off*. Pero en frente de la camara no quería decir... Y ahí me di cuenta también que eso era mas potente ahí, el negando en contar algo, era mas potente que si lo contase... Entonces, se hizo una cosa progresiva de descubrimiento de ciertos problemas y como resolverlos. No es que en un momento dije "voy hablar de mi mismo" o sea, y hablar de mi mismo fue un recurso. Un recurso también narrativo. Que alguien lo dijo muy bien ayer en la, en la charla... Cuando hizimos la pregunta si no había preguntas y respuestas, y ese muchacho dijo algo, como que pensaba que era una forma que yo encontraba para lidiar con las dificultades. Es eso, hablar en primera persona es también un vehículo para permitir la entrada del espectador. Entonces para eso se construye un personaje que es el narrador, con quien el espectador un poco puede empatizar y entrar a la película dese modo, como una vía de acceso a la historia. Entonces, no es que quiero contar mi vida, si no que uso mi vida para contar una historia.

EB - Hay un punto al comienzo de la película que me llama la atención, que es cuando le dices a Rocco que "te gustaría decirle a Rocco algo sobre India", que es el país de origen de tu madre, pero dices quien se avergüenza de no saber nada. ¿Es esa la forma de acercarse al espectador, es decir, como si dijera: "Bueno, tal vez el espectador no sabe nada de la India, así que vamos a saber"?

ADT - Sí, o tal vez tu espectador no sabe nada sobre tu abuela o madre. O, creo que no sabemos nada sobre nuestros padres. Creemos, porque estamos tan próximos todo el tiempo, que creemos que no tienen secretos. Y cuando se mueren nos damos cuenta que tenían muchísimos secretos. Y a veces uno se queda con la sensación "Ay... Porque no hablé..." pero quizás sea imposible, no? Entonces, si, yo creo mucho en el misterio, ese, para mi es la esencia del arte, no? Abordar el misterio. Reconocer su existencia y tratar de arañarlo, y... No sé, pero saber que esta ahí.

EB - Este misterio en *La Televisión y Yo y Fotografías se engendra de alguna manera en su propia vida. Ya en Hachazos y 327 Cuadernos, ¿mirarás el misterio del otro?*

ADT - Sí. Sí. Pero que son artistas entonces ahí también funciona como decíamos antes, como un poco espejo para mi mismo.

EB - Muy bien. Quiero hacer una última pregunta, porque ya me he extendido demasiado aquí, y esta es una pregunta que me atormenta mucho, y es una pregunta para un profesor de cine, usted es un profesor de cine.

ADT - Si, Me gusta.



EB – ¿Es posible enseñar arte?

ADT - Si, claro! Si! Si no seria todo una estafa! Quizás lo sea, pero yo creo que lo que se puede enseñar, como, a veces a sacar limitaciones, como, yo por lo menos en los talleres que yo hago, se trata de eso, de que la gente vea, cualquiera vea, si tiene algo, alguna sensibilidad, alguna experiencia, que realmente no es difícil de hacer una película. Que hay como leyes escritas de antemano de que es lo que puede ser una película o que no. Yo por ejemplo tenia ganas de mostrar que, me parece ese otro tema, pero, a veces lo he mostrado eso, un corto que hizo una alumna mía, ese año pasado creo, que es una serie de mensajes de texto que le manda la abuela a ella. Entonces, eso tenia, esta es poeta también, esta chica. Entonces ella tenia idea de hacer como un texto con eso, y quizás, su idea era combinarlo con imágenes de la abuela, entonces estaba filmando esas imágenes y tenia este texto, y hay el texto solo, que son simplemente mensajes de texto de una abuela descubriendo un poco el mensaje de texto, que es anterior a esto, no... Por eso lo fue recompilando durante bastante tiempo. Era muy bueno, muy divertido, yo dije "esto es una película ya", porque es una cosa narrativa, bueno, son planos, con texto y nada mas. Pero, tenia una cierta estética porque lo hizo blanco y puso el texto como negro y, es descubrir como, que se puede hacer cualquier cosa con las imágenes en una sala, digamos... Entonces, mucho se trata de eso, de encontrar y como una película también se puede construir de pedazos, empezando por cualquier parte, no hay que tener de antemano una historia para contar, eso es un prejuicio que, muy de la escuela, si, ciertas escuelas de cine, proponer en la escritura de guiones. Por ahí no, yo no escribí después, pero, se puede empezar "ok, vamos a filmar un plano de una chica que escribe en su computadora y después vemos, a ver que mas podemos filmar", no, podemos empezar a filmar cosas de acá y ya se empieza a construir una escena, y el espectador va empezar a imaginar a quien esta escribiendo, o, no sé... Y es muy bueno eso de filmar, editar, ver, volver a filmar, editar... Entonces, creo que se puede enseñar el arte, o sea, tiene que haber una sensibilidad del otro lado, no? Pero mucho es... Yo, por ejemplo, ahora estoy hablando todo el tiempo, y no parece creíble, pero, en las clases yo trato de no hablar, en serio, yo hago una especie del voto de silencio porque creo mucho en la fuerza del vacío. Es decir... O sea, los alumnos vienen como consumidores, quieren que les de cosas, les muestras películas, clips, les de referencias, lecturas, y eso puede llevar a un lugar muy pasivo. En cambio, si vos no decís nada, solo por ejemplo, la mecánica, hacemos... Son grupos y hacen una película por semana por grupo. Así, lo que pueda, no? Pero es solamente este plano, la película. Y se van turnando. Cada uno tiene que dirigir una semana uno, otra semana otro. Entonces, mostramos los materiales filmados y yo no hablo. No hablo. Primero hacemos un sistema que es escribir. O sea, vemos la película y escribimos algo. Un momento para pensar. Y después hablan ellos. Yo, si no hablan ellos, no hablo. Al final, puedo decir algo... Entonces eso da también un compromiso de los otros, se enseñan entre ellos. Entonces a veces el que enseña lo que tienes



que hacer es administrar esa micro comunidad que se forma de los alumnos. Yo también tengo la suerte de que en mis talleres en general puedo elegir bastante los alumnos. Se a presentan mucha gente... Y trato de elegir grupos muy mezclados. Un escritor, un actor, una pintora, una fotógrafa... Así, son... Deliberadamente son muy mezclados. Entonces, es interesante escuchar a una pintora hablar de cine, porque ciertas, viene con otras referencias, otra forma de pensar... Por ejemplo, los artistas suelen ser mucho más interpretativos que los cineastas. Los cineastas somos mucho más... Mira, se lo pone esto acá, en vez de acá, va tener un efecto mejor, no? Además, de ayudar en lo concreto. Y en los artistas le vemos como, espacio interpretativo, es como, el vaso con un poco de agua, me evoca la sed como metáfora del conocimiento... No sé! (*risos*) Es así! En fin, pero es interesante la mescla! Así que, no sé, la respuesta larga es esa y la respuesta corta es si! (*risas*)

EB - Si! (*risas*) Muy bien, muchas gracias!

ADT - Bueno! Genial!

Referencias

KRIGER, Clara. Andrés Di Tella. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). **Cine Documental en América Latina**. Madrid: Catedra, 2003.

