

“El documental sirve para que el espectador haga su propio viaje emocional”. Entrevista a Andrés Di Tella. (Primera parte)

por Fabián Soberón*



Andrés Di Tella. Fotografía de Ary Kaplan Nakamura

El documental nació con apetito de objetividad. Desde *Nanook, el esquimal* los documentalistas se propusieron mostrar de manera fiel la realidad. Este apetito de objetividad se vio sin embargo obstaculizado por la naturaleza misma de la realización documental. Siempre hay un lugar desde el cual se coloca la cámara y, también, el punto de vista audiovisual condiciona la perspectiva narrativa de la obra.

Hace ya varios años se ha desarrollado una variante del documental que se distingue del documental realista. Es el documental en primera persona. Uno de los directores argentinos que se destaca en esta modalidad estética es Andrés Di Tella. En la entrevista, Di Tella aborda un análisis de sus películas. Habla de *Montoneros, una historia*, *La televisión y yo*, *Fotografías*, del vínculo estético con Piglia, de la relación con su padre, de los cruces entre documental

y no ficción, de las razones secretas y personales que lo llevaron a hacer cine. Di Tella piensa en su “oficio” y se ve a sí mismo menos como documentalista que como un escritor frustrado.

Fabián Soberón: ¿Por qué te dedicaste al documental?

Andrés Di Tella: Como todas las cosas importantes de la vida caí en el documental por casualidad. Me dejé atrapar por el mundo del documental. Me pareció increíble esa licencia para poder meterse en vidas ajenas, tener conversaciones increíblemente íntimas con personas que hace dos minutos no conocías, esa potencia de las historias verdaderas que ningún guionista podría haber inventado. Ni siquiera la historia de tu propia vida. Ni siquiera la historia de mi propia vida. Creo que antes de haber hecho mis films familiares, o autobiográficos, seguramente estaba funcionando eso, querer saber de los destinos de otros para indagar el propio destino, cómo es que uno llegó a ser quién es.

FS: ¿Vos eras un espectador de documentales? Es decir, antes de hacer documentales, ¿eras alguien que cultivaba el género o no?

ADT: No especialmente. Sí a partir de los 18, 19 años empecé a encontrar la patria del cine. Empecé a descubrir Godard (Jean-Luc Godard) que fue muy importante en ese momento. Yo creo que muchas de las películas de Godard de los años 60 y 70 tienen un enorme componente de documental. Si bien seguramente ninguna es un documental tradicional y él no querría escuchar ese término. Yo estudié en Inglaterra, en Oxford (donde era socio del cine-club). Ahí vi un ciclo bastante completo de Godard y fue una revelación, esa mezcla de registro que mezcla documental, poesía y panfleto. No es que yo estuviera especialmente metido en el cine documental. Pero sí me impactaron mucho ciertos documentales como *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán. Recuerdo haberlo visto en esa época. Eso me impactó mucho, esa crónica

épica y, a la vez, esa sensación de algo que está sucediendo “en este mismo momento”. Esa me parece que es una sensación que produce el buen documental en el espectador. “Esto está sucediendo ahora”. Siempre me interesó ese tipo de trabajo con historias reales. Quizá me viene por el lado de la literatura. Con los años me empezó a interesar mucho el género de la no-ficción.

FS: ¿Más o menos en la época en que empezaste a hacer los documentales, después o antes?

ADT: Antes. Para mí fueron muy importantes autores anglosajones, o de ese universo, como Bruce Chatwin o V. S. Naipaul, que es medio hindú.

FS: A mí lo que me impresiona (ahora que decís esto de la relación con la no-ficción) es que ahora entiendo la conexión con los guiones. Con ese narrador que habla, que la mayoría de las veces sos vos. Me impresiona porque la construcción de la línea, de la voz, tiene un toque literario. No sé si eso es buscado o no. Tiene un armado, un cuidado del lenguaje que también se percibe en *Hachazos* (el libro que escribiste), hay un trabajo con la palabra además del trabajo que hay (como tiene que haber en el documental) con las imágenes y los testimonios. Me parece que la relación que tenés como lector explica el cuidado que le das al lenguaje.

ADT: En algún punto yo trato de ser descuidado. Yo creo que tiene que ver con el lugar de dónde viene. Casi te diría que empecé a hacer documentales inspirado más por la literatura que por el cine. Obviamente cruzado por mi cinefilia, pero creo que en la matriz hay una cosa literaria. Tiene que ver con esta literatura de no-ficción que viene no sólo de los escritores anglosajones, también de Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, García Márquez con sus Crónicas. Eso lo tuve siempre muy presente y busqué en el documental hacer ese tipo de narraciones.

FS: Y hablando de literatura. ¿Por qué elegiste a Macedonio Fernández (de los muchos escritores argentinos) para hacer un documental? ¿Por qué él y no otro?

ADT: La respuesta no es muy buena. El que lo eligió fue Ricardo Piglia. En realidad yo apenas conocía a Macedonio en ese momento. Ricardo me convocó porque lo habían convocado a él para hacer un documental sobre algún escritor. Esto fue en 1995. Ahí yo conocía un poco a Ricardo. Me gustaba mucho su literatura. De hecho también podía citar como influencia literaria muy fuerte a Piglia, tanto la parte ensayística como de ficción.

FS: A mí me pareció un documental pigliano.

ADT: Vos decís pigliano porque es el mundo de Piglia. En parte yo aproveché a Macedonio para hacer un documental sesgado sobre Piglia. Me costó meterlo, pero es Macedonio visto por Piglia, o quizás Piglia visto a través de Macedonio. La idea que elaboramos en ese momento fue tener testimonios de personas, escritores, artistas que encarnaban de alguna manera hoy (en ese momento) el espíritu macedoniano. Los testimonios no son de expertos sino de creadores, que de alguna manera encarnan ese espíritu confabulador, juguetón, metafísico, especulativo, de meta-ficción, de Macedonio (que es el origen de Borges). Tenemos a Roberto Jacoby que es un artista conceptual, el maestro de las confabulaciones y de armar redes y centros invisibles de acción; y si pensás en Gerardo Gandini (que acaba de morir) también es un músico completamente atípico que hizo cosas muy raras. Haber tocado desde Piazzola hasta Fito Páez (un arco muy extraño) y un narrador que es una especie de intelectual. Todos los personajes que aparecen en la película son personajes por derecho propio. Y a la vez, todos los personajes pertenecen al universo de Piglia, son amigos o conocidos de él. Quisimos hablar también (yo hablé dos o tres veces) con Néstor Sánchez, que también iba a ser parte de la película,

pero en ese momento estaba muy mal. La última vez que hablamos me dijo que tenía que consultarlo con su mamá. Él ya no estaba bien. Pero también era parte de ese universo macedoniano.

FS: Yo también soy muy admirador de la obra de Piglia. Cuando vos decías que al hacer un documental sobre Macedonio hacías también un documental sobre Piglia me hizo pensar que casi todos tus trabajos hacen, por lo menos, dos cosas al mismo tiempo. Cuando hablás de tu papá, hablás de vos mismo y del país. Tus trabajos cuentan varias historias a la vez y eso los enriquece.

ADT: Siempre la historia individual implica una historia más grande. La historia privada implica una historia pública o política. Algo de mi propia constitución, de mi origen, que también es un origen de historias cruzadas, un poco inverosímil. El encuentro de mi viejo y mi vieja. Es como esa definición del surrealismo “bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas (Lautréamont)”, algo así. Siempre me llaman la atención los cruces, las historias cruzadas, una historia que está detrás de otra, una historia que esconde otra. La literatura quizás se presta más para eso que el cine, y ahí está el desafío de algunas de mis películas. *La televisión y yo* y *Fotografías*, que tienen esa multiplicidad de historias, tienen esos cruces que en el tipo de literatura que estamos hablando (ensayística, autobiográfica) está muy presente, en el cine eso es más difícil. En el cine generalmente se cuenta la historia de un personaje. Entonces quizás sea un problema que tengo al tratar de narrar la forma que tengo de ver el mundo. Me cuesta no hacerlo de esa manera, a través de historias cruzadas, y eso a veces se pelea con la forma cinematográfica que pide cierta simplificación. El nivel de información explícita que puede haber en una película, si vos contás la cantidad de palabras en relación a un texto literario es ínfima. En una película entera podrían ser cuatro páginas. En un libro hay cuatrocientas. Entonces requiere una cierta capacidad de síntesis, ahí está el desafío. También la destreza de

descubrir cómo ciertos momentos, ciertas imágenes, cierto clima, cierta luz, cierta música, cierto silencio, también pueden contar parte de la historia. Esas trescientas noventa y seis páginas que faltan. En definitiva el cine es más limitado que la literatura.



Montoneros, una historia (Andrés Di Tella, 1995),

FS: En este marco, hiciste *Macedonio Fernández* y también hiciste *Montoneros. Una historia*. A pesar de que esa es “una historia” con minúsculas, es un documental sobre un gran asunto. ¿Cómo trabajaste ese documental? ¿Cómo lo encaraste?

ADT: Ese trabajo yo tenía muchas ganas de hacerlo, desde un tiempo atrás. Yo venía de Estados Unidos, había estado trabajando un par de años en la televisión pública en Boston haciendo documentales (bastante convencionales)

sobre América Latina. Lo que me impactó en esa época en Estados Unidos es que descubrí dos cosas. Por un lado esta pasión narrativa americana que en ese momento apareció muy fuertemente en un documental que hizo época en la televisión que se llama *The Civil War* (La Guerra Civil, de Ken Burns) que narraba en trece capítulos la historia de la guerra civil, básicamente a través de las cartas de los combatientes y de fotografías y escenarios naturales. Está muy presente lo narrativo. Y por otro lado la percepción de que en Estados Unidos no había tema que no había sido de alguna manera documentado o al respecto del cual no se había hecho un documental. En esa época, principios de 1990, en Argentina había muy pocos documentales. Había muchos temas sobre los que nunca se había hecho nada. *Montoneros. Una historia* es una historia que yo tuve que contar porque nadie la estaba contando. Y quería que me la cuenten. Entonces fue un pretexto para meterme en ese mundo y conocer gente que me cuente sus experiencias. Era algo muy cercano, que yo había sentido como muy cercano, y sin embargo no sabía nada. Y no había ni siquiera literatura sobre el tema. Existía *Los soldados de Perón* (Richard Gillespie) y un libro que era como una especie de ajuste de cuentas interno de Gasparini (Juan Gasparini) que se llamaba *Montoneros: final de cuentas*. Un libro muy interesante, pero que pasó totalmente desapercibido porque está escrito muy para la interna. No había nada y era muy difícil. Y yo no conocía a ningún montonero. O eso creía, porque después me di cuenta de que algunas personas que yo conocía habían sido montoneros. Yo había hecho un primer documental, que hice de encargo para Amnistía Internacional y era parte de la campaña en contra del indulto de Menem, se llamó *Desaparición forzada de personas*. Ahí conocí a algunas personas que habían estado secuestradas en campos de concentración. En esa situación, yo me atreví a preguntar cuestiones muy íntimas y terribles de ciertas vivencias, pero no me atreví a preguntar en qué andaban los secuestrados, o por qué habían sido secuestrados, porque era un tabú absoluto el tema de la lucha armada. Es increíble pero era así. Fue muy difícil aproximarse a esas personas y ganar su confianza para que me cuenten sus historias. En muchos casos (casi todos)

era la primera vez que ellos contaban sus experiencias en la guerrilla a alguien que no hubiera estado ahí. Esos meses de investigación fueron sin grabador y sin cuaderno (porque era tan delicado, que quedaba en el reino de lo oral sin registro). Una vez nos encontramos con alguien una mañana y estuvimos todo el día escuchando, y nos contó toda su historia, desde las 10 hasta las 19 no paramos, ni para tomar un vaso de agua. Y al final no estuvo en la película. Fueron historias muy impactantes que tuve el privilegio de escuchar. Y en base a las impresiones de mi experiencia escuchando esas historias, construí la película. *Montoneros. Una historia* también fue pensada para la televisión, iba a ser el piloto de una serie. Entonces también la forma, tal vez menos experimental, tiene que ver con eso, con contar historias donde lo narrativo era lo fundamental. La literatura ahí también estaba presente. Estaba leyendo en ese momento *Los poseídos* (Fiódor Dostoievski) que trata de una especie de célula terrorista rusa del siglo XIX. De alguna manera esa fue mi guía espiritual literaria para encarar la investigación. Puedo decir que la literatura estaba presente como filtro de la realidad.

FS: Para cerrar con *Montoneros*, ¿vos entendés que ahí hay algún trabajo con la primera persona, como un documental subjetivo?

ADT: Es una visión subjetiva, como la mayoría de los documentales (aunque algunos no lo digan). Es una revelación a través de los testimonios que grabé, de lo que fue mi experiencia investigando el tema y conociendo a todas estas personas. Es una recreación a través de los testimonios de lo que fue la experiencia de investigación y esa recreación está atravesada por ese filtro literario de experiencias extremas. En el fondo no se trata sólo de los montoneros ni de los años setenta, sino de lo que le pasa al ser humano en situaciones extremas.

FS: “Me pregunto si un hijo puede conocer a un padre”, dice la voz en off de *La televisión y yo*. Pareciera que estás diciendo, al modo de los

sofistas griegos, que sólo tenemos conocimiento parcial de nuestros padres. En este sentido, ¿qué función tiene un documental? ¿Para qué sirve? Si es que sirve para algo.



La televisión y yo (Andrés Di Tella, 2003)

ADT: Yo creo que sirve para que el espectador haga su propio viaje emocional, y a partir de ese viaje emocional tenga alguna influencia en su forma de ver su propia vida. Que de alguna manera las luces de la pantalla, también las oscuridades, las voces, los silencios, reflejen algo de su propia intimidad, de su propia historia, de su propia vida. Creo que el espectador recrea esa historia en su cabeza o en su corazón. Y yendo más adelante, en *Fotografías* se ve más claro que de alguna manera es una película sobre mi madre, pero en realidad la información que doy sobre mi madre es mínima. Es más, en el montaje hubo un trabajo de depuración, de reducir esa figura de mi madre al mínimo en cuanto a información. Alguna amiga de mi madre me dijo: “pero no contás esto, no contás esto otro, no contás nada. No le hace justicia a tu mamá”. Yo creo que seguramente no, no le hace justicia, pero se trata un poco de mi madre, o de La Madre. Es la idea de la punta del iceberg, de la cual habla Hemingway.

Lo que aparece de mi madre en *Fotografías* es la punta del iceberg y uno se tiene que imaginar el gigantesco bloque de hielo que está invisible, sumergido debajo del agua. Y cómo se imagina el espectador eso, se lo imagina con sus propias experiencias, sus propias emociones, en algún sentido su propia madre. De alguna manera me consta porque cuando se estrenó *Fotografías*, o cada vez que la pasan, me escriben un montón de personas contando la historia de sus propios padres, de sus madres, me han mandado fotografías. Tendría que hacer una recopilación de esas cartas, algunas son muy largas y muy emotivas, y eso dispara las propias historias emocionales de los espectadores.

FS: Comparaste de alguna manera al documental con los cuentos de Hemingway. Pensaba que hablabas del documental como una forma de arte (como un cuento de Hemingway) lejos de la visión de que el documental es un registro de testimonios.

ADT: Por eso a veces me peleo con la palabra documental, porque remite algo que no me interesa en absoluto. El documental, tal como yo lo imagino, es el enemigo del periodismo. O el periodismo es el enemigo del cine documental. (Y yo que fui periodista). Es un peso que me tuve que sacar de encima. Ese afán de informar que veo en cierto modo del cine documental. En realidad el cine a secas lo que propone al espectador es un viaje emocional, una experiencia que lo conmueva, que lo haga reflexionar. Que uno salga de ahí un poquito transformado. El periodismo se supone que informa (por supuesto que existen otras cosas). Pero me parece que sí hay algo de cierta acepción del documental que a mí no me interesa en absoluto.

FS: *La televisión y yo* tiene un subtítulo: “Notas en una libreta”. Esa es una forma de quitarle peso y solemnidad al documental. Sobre todo si uno piensa en los años 70, 80. Se trata de notas y por lo tanto no de la verdad. El documental como doxa, como opinión, y no como

descubrimiento. ¿Por qué te interesa el género de notas en una libreta? Porque de alguna manera todos tus documentales son notas en una libreta.



Andrés Di Tella durante el rodaje de *La televisión y yo*

ADT: Siempre tuve debilidad por el proceso, siempre me interesó mucho el proceso artístico. Me acuerdo cuando estudiaba literatura y había leído *Los monederos falsos* (André Gide) y había un libro que se llamaba Diario (o Cuaderno) de *Los monederos falsos* que era una especie de “making of”. Me interesó más eso que la novela. Siempre me interesó el proceso, siempre me gustó mucho eso de para-literatura, los diarios, las correspondencias, las biografías. Es parte del intento, el proceso es una forma de transmitirle al espectador esa sensación de que esta historia no es algo que ya sé y la estoy

contando, sino que la estoy descubriendo al mismo tiempo que la estoy contando. Y el cuento de cómo lo estoy descubriendo es parte del cuento. Ahora estoy haciendo un taller que empecé el año pasado en Florencia, cuando me invitaron a presentar una retrospectiva me propusieron hacer un workshop, y sugerí hacer algo con el cuaderno de apuntes. Pedí que la gente traiga sus cuadernos, sus bocetos, esbozos, fotografías, y a partir de ahí hablar del boceto como forma. Siempre trato de incluir en mis películas el concepto de boceto. Algo no terminado, no definido, en proceso, modificable. El extremo de esto (o de alguna manera el modelo) es lo que hizo Pier Paolo Pasolini. A principios de los años 70, hizo un par de películas que se llamaban *Apuntes para un film sobre la India*, y *Apuntes para una Orestíada Africana*. Él dice: “esto no es ni un film, ni un documental, son apuntes para un film”. Son como investigaciones, exploraciones, entre lo documental y la idea incipiente de una ficción; y después la película no existe. Me interesa mucho el boceto como forma, dejar rastros del proceso, permitiendo lo inconcluso. Dentro del género del documental eso tiene un peso casi político.

FS: ¿Te sentís un escritor que hace películas o un director de cine que escribe libros? Eso se cruza permanentemente y más si pienso en la publicación de tu libro *Hachazos*.

ADT: En algún sentido yo soy un escritor frustrado. Con *Hachazos* empecé a eliminar esa frustración. Me parece que siempre es interesante cuando en un medio se toman cosas de otro medio, enriqueciendo o complicando. Hablaba antes de la dificultad de hacer películas con historias entrecruzadas o documentales, porque ya en el documental es muy difícil organizar todo el material, desorganizado por naturaleza, de lo real. Darle un orden narrativo, eso es una proeza. Después mezclar eso con otras historias y desordenarlo es un desafío. A mí me interesa mucho mantener al espectador interesado en lo que va a seguir. No tengo eso que a veces tienen otros cineastas más

experimentales o más radicales que no les importa el espectador. Yo, en cada milímetro de película, pienso muchísimo en el espectador.

Andrés Di Tella dirigió las películas *Montoneros, una historia* (1995), *Macedonio Fernández* (1995), *Prohibido* (1997), *La televisión y yo* (2003), *Fotografías* (2007), *El país del diablo* (2008) y *Hachazos* (2011), entre otras. Realizó la instalación *La televisión y yo* (2010) y la performance *Hachazos* (2010). Recibió la Beca Guggenheim. Fue el fundador y primer Director del BAFICI en 1999. Desde 2002 dirige el Princeton Documentary Festival en la Universidad de Princeton, EE.UU., donde también ha sido Visiting Professor. Su primer libro, *Hachazos*, se publicó en 2011.

* Fabián Soberón es escritor, profesor universitario y periodista cultural. Nació en J. B. Alberdi, Tucumán, Argentina, en 1973. Ha publicado la novela *La conferencia de Einstein* (1era. edición UNT, 2006; 2da ed. UNT, 2013), los libros de relatos *Vidas breves* (Simurg, 2007) y *El instante* (Ed. Raíz de dos, 2011), la crónica *Mamá. Vida breve de Soledad H. Rodríguez* (Ed. Culiquitaca, 2013) y ensayos sobre literatura, arte, música, filosofía y cine en revistas nacionales e internacionales. El Fondo Nacional de las Artes publicó textos suyos en la Antología de la Poesía Joven del Noroeste (Fondo Nacional de las Artes, 2008). Es Licenciado en Artes plásticas y Técnico en Sonorización. Fue docente de Historia de la Música en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente se desempeña como profesor en Teoría y Estética del Cine (Escuela Universitaria de Cine), Comunicación Audiovisual y Comunicación Visual Gráfica (Facultad de Filosofía y Letras) de la UNT.