

“El documental es pura investigación”. Entrevista a Andrés Di Tella (segunda parte)

por Fabián Soberón*



Andrés Di Tella habla de sus películas más recientes —*El ojo en el cielo* (2013) y *Máquina de sueños* (2013)— y se refiere a las formas de producir un documental en colaboración con Darío Schwarzstein. Las películas trabajan con el mundo del arte y con la difícil cuestión de los límites del arte contemporáneo. En esta entrevista, Di Tella reflexiona sobre el uso de la primera persona, la construcción del narrador, el escalonado proceso de escritura y el lugar de la investigación en la creación de un documental. Cuenta el inicio de filmación de una película sobre los “diarios” de Ricardo Piglia; explica los modos de producción de los artistas y discute, de alguna forma, qué es un documental en el marco de la pregunta por el arte en el contexto contemporáneo.

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.

F.S: Quisiera hablar de los últimos dos trabajos que hiciste: *El ojo en el cielo* y *Máquina de sueños*. Estas películas fueron realizadas en colaboración. Me gustaría que me cuentes cómo surge el proyecto de trabajar sobre el mundo del arte contemporáneo.



Maquina de sueños (2013)

A.D.T: Yo hace tiempo que tengo un interés cada vez mayor por el mundo del arte, por las llamadas... artes visuales, como se suele decir... No es casualidad que empiece a balbucear cuando empiezo a hablar de arte (risas) porque, realmente, hoy en día la pregunta acerca de qué es el arte, qué hacen los

artistas, dónde termina el arte, dónde empieza, qué es lo que hace concretamente un artista... se ha vuelto una especie de enigma. Algo que ya no sabemos muy bien cómo definir, cómo clasificar. Ya no es más el pintor con la boina y el caballete. O sea, el artista es el pintor también pero puede ser el que hace un video, o una instalación, o una *performance*, o inclusive una investigación, algo que tal vez hace un tiempo no hubiera sido considerado dentro del campo del arte. El mismo artista se ha vuelto mutante. En el caso de los artistas de *El ojo en el cielo* —son Tomás Saraceno, Nicolás Goldberg y Guillermo Faivovich— ellos son también investigadores. Faivovich y Goldberg hace unos siete años están investigando Campo del Cielo, la zona de la provincia del Chaco donde, hace miles de años, se produjo una lluvia de meteoritos, allí se encuentran algunos de los ejemplares más grandes del planeta. Ellos son investigadores que se han pasado horas y días en bibliotecas y en archivos, hablando con científicos, investigando, buscando viejos mapas, informes de expediciones científicas, crónicas... Sin embargo, ahí hay algo que los diferencia: no son científicos, son artistas. Entonces su interés pasa por otro lado, no es el de un investigador académico. Lo guía otro espíritu. Pero su actividad es difícil de definir, inclusive es difícil de definir cuál es la obra concretamente. Porque ¿cuál es la obra de esta investigación? O sea, la obra de pronto puede tener subproductos, pero ninguno de esos subproductos expresa cabalmente toda la dimensión de la obra. Entonces, sí puede haber una fotografía del meteorito, y esa es una obra que, de pronto, se vende. En *documenta*, la gran muestra que reúne lo mejor del arte contemporáneo cada cinco años en Kassel, en Alemania, Faivovich y Goldberg querían presentar un meteorito, uno de los más grandes de la tierra, que iban a trasladar desde el Chaco hasta Alemania. Al no poder llevar el meteorito hasta Kassel, por todos los problemas que surgieron, la oposición de parte de un grupo Mocoví, algunos antropólogos... Abandonaron el intento y decidieron hacer, en cambio, una obra que de alguna manera reemplazara conceptualmente al meteorito: un bloque macizo de hierro de no sé cuántas toneladas, que representa la diferencia entre dos pesajes históricos que se

hicieron del mismo meteorito; es decir, el meteorito del Chaco se pesó en dos momentos históricos distintos y hubo una diferencia tremenda entre un pesaje y otro, y no es que el meteorito sea más chico o más grande, sino que hubo un error técnico en algún punto pero no se sabe dónde... Pero la obra la constituye también todo el proceso, es decir, todo lo que intentaron hacer y no concretaron, todo lo que movió en la vida del Chaco ese intento de mover el meteorito, todas las tapas de los diarios que salieron, todas las movilizaciones de protesta que hubo, los debates y votaciones que se produjeron en la legislatura de la provincia... o sea todo lo que pasó es parte de la obra. Ellos lo reflejan, en alguna medida, en las publicaciones que sacaron pero sólo parcialmente. Entonces resulta muy interesante para mí porque plantea la cuestión de ¿dónde está la obra? Y la obra está en muchos lugares, está dispersa. Por eso me parece que son obras que se prestan especialmente para el cine documental. Porque el cine documental, de alguna manera, puede dar cuenta de la complejidad de esa obra, la evolución en el tiempo. Eso también es muy interesante, una obra que evoluciona en el tiempo, que todos estos siete años de investigación nunca se detiene, nunca se congela. Lo mismo se podría decir de Tomás Saraceno, el otro artista cuyo trabajo mostramos en *El ojo en el cielo*. También de los artistas mexicanos Carlos Amorales, Minerva Cuevas, o Pedro Reyes que integran *Máquina de sueños*. Entonces el interés tiene que ver en parte con eso, con que es un objeto escurridizo, mutante, movedizo y que por eso mismo me interesa. Y concretamente surgió también con charlas con Darío Schvarzstein, que es el codirector de ambas películas, y que tuvo mucho que ver con la gestación del proyecto; no es simplemente alguien que me acompañó a mí, de ninguna manera, sino que se trata de un trabajo plenamente compartido, donde él muchas veces tomó la delantera, otras veces yo. En eso también fue interesante como experiencia para mí. Y bueno, tuvimos la posibilidad de proponérselo al canal I-SAT, que es parte de Turner Networks. A ellos les interesaba una visión del arte que se saliera de los lugares comunes y que por otra parte tuvieran una dimensión tanto regional de América Latina como internacional. Es un canal regional, les interesaba algún

proyecto que no se limite solamente a un país. Y creo que les interesó esta pregunta, que parece tan simple: ¿qué es el arte? La respuesta: bueno, ¡lo que hacen los artistas! ¡Pero lo que hacen los artistas no es lo que usted se imagina! Algo así sería... (Risas)

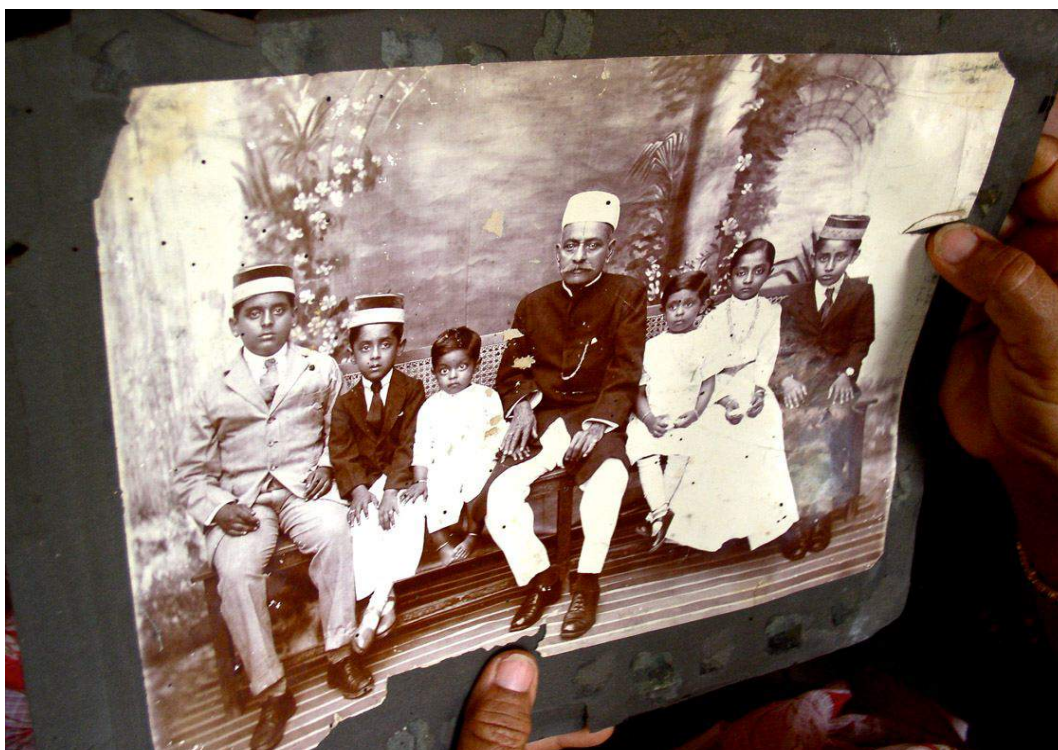
F.S: Cuando hablabas de la investigación y de lo que funciona en el tiempo, como esas obras que son fragmentos, que no se pueden ubicar fácilmente en un solo lugar, o en un solo componente, pensaba en tus películas anteriores, ya de hace muchos años atrás, *La televisión y yo* (2002) y *Fotografías* (2007). Cuando te pregunté por esas películas vos me dijiste que te interesaba en ellas una exploración personal pero también investigar, sondear algo que te llevaba a distintos lugares. Entonces yo pensaba, ¿Tendrán eso en común estas películas? ¿Cómo es que Andrés Di Tella llega a hacer estas películas que, aparentemente, son tan distintas...?

A.D.T: ¿Tan distintas te parecen?

F.S: Digo que son distintas en algunos aspectos. Por eso te pregunto: ¿será que tienen eso en común, la idea de la investigación? ¿La idea de la exploración que lleva a distintos lugares?

A.D.T: Sí, sin duda. Yo creo que el documental es pura investigación y yo lo que hago en algunas películas es mostrar esa investigación. A veces en el documental es como que se muestran solamente los “grandes éxitos” de una investigación. Es decir, lo que conseguí, el testimonio que conseguí, y a mí me interesa mostrar *todo* el proceso de investigación, o por lo menos dar “muestras” que le permitan al espectador imaginar todo ese proceso de investigación. Creo mucho inclusive en la elocuencia que tienen los fracasos de esa investigación, las puertas cerradas, lo que no se dijo, lo que no se termina de aclarar, lo que permanece en la oscuridad... Me parece que todo eso también forma parte de una investigación y echa luz sobre el objeto

documentado. Ahora, la gran diferencia, creo yo, entre las últimas películas que yo venía haciendo y estas dos películas, *El ojo en el cielo* y *Máquina de sueños*, tiene que ver en parte con el hecho de que las hice como *partner* con Darío Schvarzstein y, en parte, que estamos haciendo un material directamente para la televisión. Entonces, por ejemplo, no uso aquí el recurso de la primera persona. Esa creo que es una diferencia fundamental. La primera persona te permite otro tipo de involucramiento personal pero, a la vez, te obliga a hacerte cargo de ese personaje que narra, entonces se convierte en un personaje el narrador. Yo mismo, como narrador, me convierto en un personaje más de la película, entonces eso es un modo narrativo que funciona en algunos casos y en otros no. En mi trabajo hay trabajos con una dimensión más autobiográfica, como *La televisión y yo* o *Fotografías*, que vos mencionás, pero también otras donde aparece el narrador en primera persona pero es más un vehículo de la narración. Por ejemplo *El país del diablo* (2008), que hice inmediatamente después de *Fotografías* y que fue una especie de transición...



Fotografías (2007)

F.S: Yo te iba a preguntar si la transición estaba en *Hachazos*.



El país del diablo (2008)

A.D.T: No. *El país del diablo* es en primera persona, pero hay algo... no sé si menos personal, porque para mí es un tema, el del racismo, con el que me siento muy tocado personalmente. *El país del diablo* está narrada también en primera persona, si bien no es autobiográfica exactamente, pero yo ahí encontré un camino diferente... Cada tema tiene su razón de ser. Las decisiones formales tienen que ver con la historia que estás contando y tu relación con esa historia. En ese caso se trata de la historia de la conquista del desierto. Mejor dicho, el marco es la conquista del desierto. Yo reconstruyo el itinerario de un personaje muy significativo de esa época, Estanislao Zeballos. Él era un intelectual de fines del siglo XIX que después llegó a ser Canciller de la República Argentina. Pero en ese momento, en su juventud, era un periodista, escritor y al mismo tiempo, como buen hombre del siglo XIX, era un pseudocientífico y geógrafo. Fue muy amigo de Julio Argentino Roca, fue de hecho el que lo asesoró en la llamada Campaña del Desierto. Preparó el informe que presentó Roca en el Congreso para conseguir la financiación para

hacer la campaña al desierto. De alguna manera se trata del ideólogo de la Campaña del Desierto. La conquista del desierto fue básicamente el exterminio de las tribus indígenas de la Pampa y la Patagonia, pero hecho con una idea de progreso, hoy difícil de compartir. En esa época esas personas, como Roca o el propio Zeballos, se llamaban “progresistas”. También estaban contra la iglesia, por ejemplo, eran laicos, sostenían muchos ideales que eran realmente progresistas. A la vez, decidieron exterminar a los que entraban en su idea del progreso. Bueno, las cosas no son tan simples, es muy interesante ese momento histórico.

Esto todo fue un paréntesis largo, perdón. Lo que hice en esa película fue seguir la figura de Zeballos, un poco como si fuéramos tras los pasos de Zeballos, pisando las huellas que dejó Zeballos mientras estaba haciendo el primer mapa de la Pampa y el Sur, los territorios hasta entonces ocupados por las tribus indígenas. Apenas terminada la conquista del desierto, Zeballos salió a recorrer ese territorio, fue el primer civil que salió a recorrer durante meses ese territorio conquistado, apenas conquistado, para hacer el mapa. Entonces había un punto donde yo me identificaba con él, salvando las enormes distancias de todo tipo, yo estaba haciendo algo de alguna manera análogo. Él recorría el territorio conquistado para hacer un mapa, y de paso conoció a los sobrevivientes de la conquista del desierto. Y de alguna manera se convirtió en un documentalista. Lo que yo digo es que cualquiera que se meta con este tema, de la Pampa y los indios, en algún sentido, viene detrás de Zeballos. Y también compartimos con Zeballos alguna responsabilidad en el asunto, no estamos tan lejos como creemos de la idea de Zeballos y toda esa ideología que produjo el exterminio de los indios y la represión de su memoria. Porque lo curioso de Zeballos, su parábola increíble, es que pasó de ser el ideólogo de la conquista del desierto a constituirse casi en el primer antropólogo argentino. Fue uno de los primeros, o el primero literalmente, que escribió sobre las tradiciones de las tribus de la Pampa, hizo una serie de libros, donde realmente se convirtió en el primer antropólogo argentino y, en cierto punto, llegó a

arrepentirse de su rol en la conquista del desierto. Pero bueno, ya era tarde. En fin, eso es lo que me interesaba. Por eso se justificaba también en esa película el uso de la primera persona. En este caso de *El ojo en el cielo* y *Máquina de sueños* me parecía que no, en parte porque la estamos haciendo entre dos y realmente los dos somos los creadores.

F.S: Pero podrían haber creado un narrador.

A.D.T: Sí, podríamos haber creado un narrador. Era más difícil que crear a Andrés Di Tella que ya estaba creado pero lo podríamos haber hecho.

F.S: Digo, esto plantea un problema de semiótica del cine, o sea, quién es el que narra.

A.D.T: Sí. En el documental hay siempre detrás un director y existe entonces una presunción de parte del espectador de que es el director, la persona real del director, el que habla. Me parece que ese tipo de pacto con el espectador está bien mantenerlo. Entonces creo que esa es la principal diferencia. Hay dos, una es este tipo de narración, en términos de no usar la primera persona. Hay otros elementos de lenguaje cinematográfico, más sutiles quizás, que no sé si son parecidos o no, pero tienen que ver con mi forma de filmar. En ese sentido con Darío también compartimos muchas cosas, en buena medida, él ha trabajado conmigo en varias películas. De hecho en esta que te estoy contando, *El país del diablo*, él me acompañó como asistente, compartimos la investigación, también hizo cámara. En *Hachazos* fue asistente y participó en el guion, o sea que venimos compartiendo varias cosas, entonces hay mucho intercambio. Hicimos otra en la que también fue cameraman y productor, se llama *¡Volveremos a las montañas!* (2012), no sé si vos la viste. Están, muchas de ellas, disponibles en Vimeo, para ver *online*.

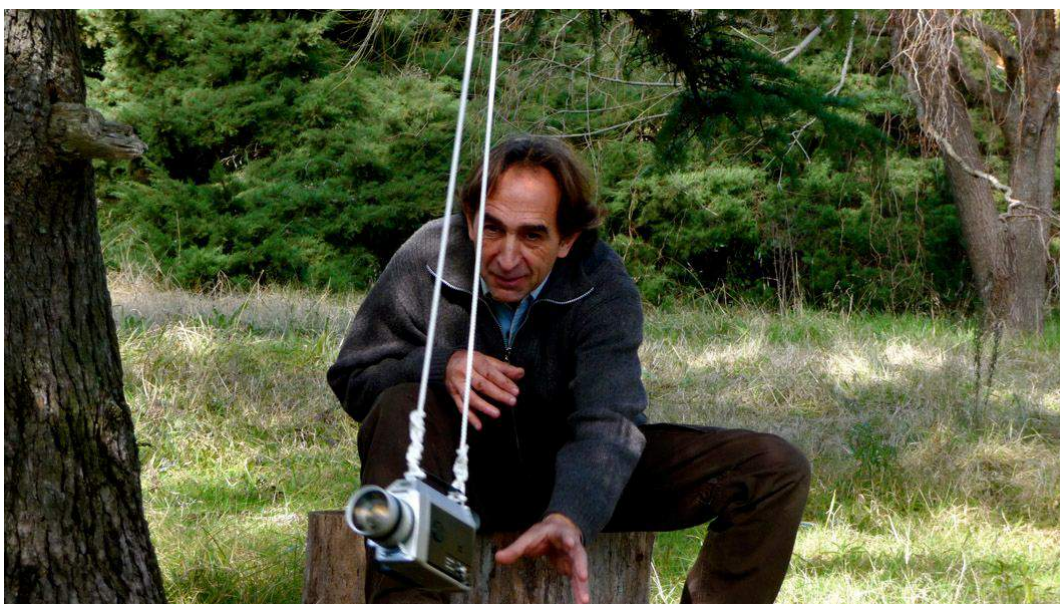
Bien, esa era una diferencia, y la otra importante diferencia entre estos proyectos hechos para la televisión y los proyectos más cinematográficos tiene

que ver con el tiempo que le dedico. Una película como *Fotografías* me llevó cinco años. *Hachazos* me llevó como tres años, entre que escribí el libro, toda la relación con Caldini, las *performances* que hicimos juntos, después el rodaje de la película, el montaje, etc., fueron pasando tres años. Mientras que estos documentales tienen otro tiempo, habrán sido unos seis meses, más o menos, cada uno. Entonces eso es muy diferente, yo creo que ahí hay un límite autoimpuesto. Entonces eso también tiene que ver con la decisión de utilizar o no el narrador en primera persona. Creo que se justifica más cuando se trata de un proceso largo, donde también en ese tiempo le pasan cosas al realizador/narrador. Si es una experiencia más corta, no te pasan tantas cosas. Si bien para mí y, creo que para Darío también, fue una experiencia extraordinaria poder estar ahí como de infiltrado, de polizone, en estos barcos que son los estudios de los artistas. La verdad que fue *wow*, mirá lo que hacen, cómo se permiten esto, perder el tiempo —aparentemente— investigar, jugar, probar, romper, empezar de nuevo. Incluso hacer una película, en el caso de Carlos Amoraes, sin tener idea de cómo se hace una película, ni importarle. Era sorprendente ver cómo el tipo se pregunta: ¿cómo hago una película? ¿Cómo escribo un guion? No sé, a ver... ¿Qué pasa si empiezo a pegar imágenes en la pared y hago dibujos? ¡Qué sé yo! (risas). Después de todo ese proceso estrambótico queda muy poco por ahí en la película que él hace, pero casi como que el proceso le importa más que el resultado. Y eso le permite descubrir cosas inesperadas, hacer una película que no tiene nada que ver con lo que había pensado al principio. O en vez de hacer una película le sale una exposición de fotocopias, eso también es posible. Eso fue para mí muy inspirador, ver en acción a este tipo de artista contemporáneo, como son todos los que retratamos. El proceso es más importante que el resultado.

F.S: Vos dijiste en una entrevista que te hicieron en *Los siete locos*¹, a propósito de la película sobre Caldini, que mirar cómo hacía cine Caldini

¹Programa televisivo conducido por Cristina Mucci y emitido por la TV Pública (Argentina).

te había hecho tener otra perspectiva de tu propia manera de entender el cine, o sea de tu propia manera de “cómo hago yo mis películas, cómo venía haciendo yo mis películas, y cómo miro ahora el cine”. Mientras escuchabas hablar a los artistas visuales, ¿te pasó algo similar con estos artistas, es decir, repercutió o repercute de alguna manera en tu manera de entender el cine? ¿Crees que te abre otra manera de hacer cine?



Hachazos (2011)

A.D.T: Te vuelvo a decir: en primer lugar, por un lado fue un período mucho más breve para compartir con ellos. En México estuvimos más o menos un mes. Y con los artistas argentinos, en distintas instancias, habrá sido menos. Entonces no hubo ese grado de estar compartiendo y observando con alguien como fue por ejemplo con Claudio Caldini, donde la película es el resultado de una experiencia de tres años. Pero sí tiene que ver en el sentido de que quizás refuerza una dirección en la cual yo ya estaba yendo, pero uno a veces necesita como recordatorios de que estás en el buen camino o que es un camino que es tuyo. Cuando te reconocés en otros, esos otros por ahí te alientan tu propio camino. Quizás me pasó algo de eso. Entonces la gran

lección es esa: el proceso, en un punto, importa más que el resultado y estar abierto a que suceda lo que sea. Me parece que eso es lo más interesante, tratar de estar siempre abierto. Yo, ahora, creo, estoy poniendo en práctica algo así en mi nuevo proyecto, que es una película a partir de los cuadernos de Ricardo Piglia, que empezó a escribir en 1957. Realmente no tengo la menor idea de hacia dónde vamos a agarrar, es muy gracioso, tengo un montón de ideas, de hecho tuve que escribir guiones, ahora voy la semana que viene a Chile, a defender el proyecto ante un jurado para conseguir fondos, obviamente escribí un montón de cosas que pensábamos y elaborábamos, y tengo que tratar de hablar como si supiera, pero la verdad es que no sé para dónde puede ir la cosa. Tampoco depende sólo de mí.

F.S: Pero ¿no te pasó eso con *Fotografías*?

A.D.T: Sí, con *Fotografías* me pasó. Pero me pasó medio accidentalmente, es decir, en *La televisión y yo* fue la primera vez que me pasó realmente eso, en forma totalmente accidental. Yo tenía una idea mucho más modesta, de un documental que no pude hacer, era una idea y no la pude lograr....

F.S: O sea que es cierto lo que dijiste al comienzo de *La televisión y yo*: “yo quería hacer un documental sobre los años que había estado...”

A.D.T: Sí, sí, sí, todos esos fracasos son verdaderos. Entonces en un momento yo digo también “intenté hacer esto, fracasé. Intenté hacer tal cosa y no me salió, quise hacer esto otro, tampoco pude...” y eso fue real. De hecho, fue algo que pude reconstruir y poner en la narración de la propia película a partir de cierto momento porque realmente no sabía qué hacer. En *Fotografías*, creo que lo pasó fue más que tenía una idea que, entre la realidad del rodaje y del montaje, se fue para otro lado. *Fotografías* incluía un viaje a la India, por ahí tenía una idea pero también era muy difícil saber qué iba a pasar, viajaba a la India casi por primera vez —había estado una vez en la infancia— a encontrarme con mi familia, la familia de mi mamá, sin saber cómo me iban a

recibir y qué iba a pasar, qué iba a sentir yo en relación con ellos, en relación a la India, a sentirme parte de ese continente oscuro que es la India o qué me iba a pasar. Entonces lo que me pasó, me costó mucho después recomponer el material que filmé y armar un relato con eso. Y el relato apareció cuando pude pensar en lo que me pasó. Y pensar después: cómo puedo usar las imágenes que tengo, no en función de la idea previa que tenía sino en función de lo que me pasó. Te doy un ejemplo, creo es claro. Hay una escena de la película, no sé si vos la recordás. El cameraman de la película, Kino Gonzalez, deja sin querer la cámara encendida mientras la está limpiando. Hubo una tormenta y está secando la cámara, dentro de un *rickshaw*, que son esos taxi-motos que hay en la India. Y a la vez se está quejando, dice que no puede ser, que estamos en la India y el director llega dos horas tarde al rodaje. ¡El director era yo! Y a mí me pareció que esa queja del cameraman y esa cámara que se mueve y que te marea reflejaba algo muy vital de lo que fue mi experiencia en la India: perdido, insomne, mareado, no sabiendo quién era... (risas) Esa especie de pérdida de la identidad, y esa es una escena que en realidad la había descartado, pero al revisar todo el material crudo en función de la idea nueva, de tratar de encontrar en las imágenes, ecos de lo que me había pasado, ahí encontré algo.

Creo que en el caso de esta película que estoy haciendo ahora, estoy más abierto, más deliberadamente abierto, a que pase lo que pase y, es más, tomo con beneplácito cada contrariedad (risas). No puedo filmar con Ricardo (Piglia) porque viaja a España, ¡mejor! ¡Vamos a hacer otra cosa, vamos a filmar árboles! Y de pronto tenés imágenes hermosas de unos árboles que se sacuden en el viento que de otro modo no iban a estar en la película. Y eso estoy seguro que eso algo va a expresar... pero bueno, nos gustó filmar eso (risas). Ya veremos cómo lo usamos.

F.S: Ahora, en lo que vos narrás sobre de los distintos procesos para realizar distintas películas, hay un elemento que tiene que ver con el azar

o con la investigación que se dispara a distintos lugares. Pero cuando uno ve las películas, o sea cuando las ve terminadas, las películas tienen un orden, tienen una organización, tienen un diseño, hay un guion detrás. Me gustaría hablar de la cocina, del laboratorio, cómo trabajás esas dimensiones, o sea la dimensión de la investigación que luego se convierte en algo que funciona con ascensos, tensiones, caídas.

A.D.T: Sí, sí. Yo lo que hago en el fondo es como que escribo la película dos veces. Primero, la primera instancia de desarrollo, el guion, yo sé que ese guion se va a quemar, lo tengo que escribir también en parte para conseguir fondos, si no no sé si lo haría. Pero también me sirve a mí, como para ver qué película podría llegar a contar con estos materiales, o qué tipo de lenguaje... son por ahí cosas inconclusas, a medias, pero me sirven.

F.S: Los diarios....

A.D.T: No, no, me refiero al guion. Después están mis anotaciones, ideas sueltas, que a veces las incorporo a los guiones y otras veces no. De pronto encuentro una idea que había anotado en un cuaderno pero que nunca salió de ese cuaderno y la había olvidado. Pero de pronto vuelve, en otro momento, y se suma a otras ideas que no estaban antes. ¿Se entiende? Entonces después, cuando empiezo a filmar, las cosas van apareciendo, sobre todo si es un proceso más lento como fue el de *Hachazos*, o como va a ser este de los cuadernos de Piglia, que, también muy deliberadamente, voy a filmar durante un año. Entonces hay una segunda instancia, una vez que empezás a tener material filmado. Lo mismo mientras vas filmando, la película va mutando en mi cabeza y va empezando a cobrar otras direcciones, eso es inevitable, porque también se va modificando tu relación con la persona o las personas que están del otro lado de la cámara. Pero la verdadera escritura de la película recién sucede para mí una vez que me siento a compaginar. O sea, una vez que reúno los materiales y empiezo a armar algo. Y en función de lo que armo

también empiezo a escribir. Y ahí empieza a aparecer la película. De pronto, sí, me pongo a revisar los viejos cuadernos a ver si encuentro algo que me sirva. O en el mismo guion, que uno difícilmente vuelva a leer, pero a veces sucede porque, por ejemplo, tenés que hacer otra presentación a un fondo. Y te encontrás con algo que estaba en el guion pero habías abandonado y ahora resulta que te sirve. De hecho *Fotografías* la hice así. Yo había armado una primera versión de la película, siguiendo ciertas líneas que estaban planteadas en el guion, era un armado largo, de unas tres horas, y era un desastre la verdad, no iba ni para atrás ni para adelante. Después se interrumpió el trabajo, me fui un año a Estados Unidos, y durante ese tiempo que no edité la película, o sea no seguí trabajando formalmente en la película, me dediqué a escribir, a partir de los diarios que yo había ido escribiendo durante mis viajes a la India, que había escrito muy rápido en medio del rodaje. Y reescribí con mayor detalle algunos de los tramos más interesantes. En mis anotaciones me encontraba por ejemplo con algo así: “mi primo me cuenta una anécdota de la vez que hicieron una especie de magia negra en el jardín de su casa”. Eso era toda la anotación, un poco más, ponele, pero no mucho. Pero después yo hacía memoria, y me ponía a escribir el episodio exactamente como él me lo había contado o lo que yo recuerdo en ese momento de lo que me había contado. Bueno, eso hice durante todo un año, estuve escribiendo esas cosas, recuerdos, cosas que me pasaban, sin una orientación muy clara, pero de ahí finalmente salió la película. Entonces la idea después es buscar las imágenes, armar secuencias y escenas que me sirvieran para contar lo que estaba en realidad en esa especie de elaboración de los cuadernos.

En este caso no sé cómo hacer. Y eso es lo que tiene de interesante el documental de que uno sale a filmar y recién después escribe, entonces esa escritura va a tener que ver con la experiencia absolutamente singular de haber hecho esa película. Creo que la fuerza que tiene el género documental tiene que ver con eso. Si queremos simplificar, podríamos decir que la ficción se escribe *antes* del rodaje, después se filma lo que se escribió y después se

compagina lo que se filmó. En cambio en el documental se sale a filmar, obviamente algo tenés que escribir antes, pero básicamente primero se sale a filmar y se escribe recién después del rodaje. Esa escritura está ya informada por toda la experiencia del encuentro con lo real. Y eso es lo que le da a cada documental, o a los documentales buenos por lo menos, esa singularidad, esa fuerza, esa cosa *wow*, que por ahí en la ficción está más limitada a veces a la imaginación del guionista, o inclusive hasta ciertos tópicos de la narrativa. Creo que la ficción te lleva fácilmente a ciertos tópicos.

Y cuando digo escritura me refiero no sólo a la voz en *off*, sino a toda la escritura, el montaje, la elección de los planos, la música, el sonido, el clima que estás creando. Todo eso es la escritura cinematográfica.

F.S: Quiero hablar de un aspecto que a mí me llamó mucho la atención en todas tus películas, que es el aspecto político o la mirada social. Con la excepción de *Montoneros*, que trabaja con un asunto político explícitamente, en tus películas no hay una mirada explícita, ni política ni social, o por lo menos en lo que se ve. Eso no quiere decir que no haya reflexiones detrás. Y en la última película, de esta dupla de documentales sobre artistas contemporáneos, surge una cuestión que a mí me resultó llamativa, que es la pregunta acerca de la función social del arte, en el sentido de que ellos se comprometen con proyectos que inciden directamente en la realidad contemporánea y que llevan incluso a movimientos sociales o a disputas dentro de la comunidad. ¿Cómo te llevás vos con esa cuestión? Con la cuestión política, con la cuestión social, en relación con el documental. Y sobre todo considerando que hay una tradición importante en Argentina de documental social y político.

A.D.T: Qué sé yo, es difícil hacer generalizaciones de ese tipo, pero a mí me parece que si uno parte de una idea política, en general, eso aplanar tu visión de la realidad. Ahora, por otro lado, yo todavía creo que cualquier película de

alguna manera es política, en la medida que cualquier historia está inserta en la sociedad y plantea una relación con esa sociedad. Me parece que cuando se habla de cine político o de la política en el cine, me da la impresión de que a veces no se toma muy en cuenta algo esencial. Lo que yo recuerdo haber entendido del concepto de ideología, según Marx, por ahí puedo estar confundido. Pero lo que yo entiendo es que la ideología en realidad es lo que todas tus acciones expresan *a pesar tuyo*, puede ser todo lo contrario a lo que pensás explícitamente. No es lo que vos pensás, la ideología es lo que NO pensás. Es lo que hacés sin pensar, tus actitudes, eso es la ideología, me parece. Tu ideología no son tus opiniones políticas. Entonces, a veces, puede haber una película “política” que parece tener una ideología supuestamente de izquierda, o por lo menos parece expresar ideas de izquierda, pero finalmente, si te fijás bien, en el fondo vas a descubrir que la ideología real de la película es muy conservadora, o sea, no cuestionan nada, dan por sentado un montón de cosas, sin saberlo quizás están con el *status quo*. En su inconsciente cinematográfico, si cabe la expresión, son de derecha. También creo que hay otra cosa, y esto me lo enseñó el maestro Piglia: la política de un artista se define también, fundamentalmente, con cómo es tu relación con tu propio medio, es decir, qué hacés con las formas heredadas, qué hacés con lo que se supone que tenés que hacer, qué hacés con lo que se supone que es un documental. O sea, si vos aceptás simplemente que el documental se hace como se suelen hacer los documentales, eso es una política conservadora. Si vos, al contrario, trabajás dentro de esas formas pero las cuestionás, te animás a probar otras cosas, como hace Ricardo con el ensayo, que lo mete dentro de un cuento o con la forma de un diario o, al revés, un cuento dentro del ensayo. Me parece que ahí estás peleándote con los límites de lo que se supone que tenés que hacer. Y me parece también que la política pasa por ahí. También pasa, creo, por cómo es tu relación con tu campo específico, cómo te ubicás dentro de la industria, cómo es tu relación con el dinero, cómo son las relaciones con las personas que trabajan con vos, cuál es tu grado de colaboración con otros cineastas. En fin, en esas cosas también se define la

política de un cineasta. Y hay más de un cineasta de izquierda que, si lo analizás con esos parámetros, resulta que es de extrema derecha.

Por otro lado es inevitable, cuando hacés un documental, que aparezcan asuntos políticos. Estos dos documentales, a priori, no tienen nada que ver con la política porque son una manera de reflejar cómo trabajan los artistas, fue como acompañarlos en el proceso de creación de una obra. Pero fijate cómo aparecen en los dos inevitablemente la política, esto no fue algo premeditado pero se dio así, al final los dos documentales terminan con una fuertísima carga política. Y hay algo que dice Nicolás Goldberg, en *El ojo en el cielo*: “nosotros quisimos hacer un gesto poético y ese gesto poético se transformó en un gesto político”. No se está quejando, simplemente está describiendo lo que pasó. O sea, se tenía una idea poética, el meteorito, hacerlo viajar, e inevitablemente eso movió un montón de opiniones, intereses, valores, sentimientos, ideas e ideologías. Y creo que a nosotros nos pasa algo parecido ahora que lo pienso, quizás al trabajar con artistas que trabajan sobre la realidad, que se alimentan de la realidad... es inevitable que aparezca el tema de la violencia en México, por ejemplo, es inevitable. Aparece con fuerza en esa secuencia final de *Máquina de sueños*, donde Carlos Amoraes nos muestra esa especie de historieta que él hace, con los recortes de los diarios y revistas y de imágenes de internet, de los cadáveres, las víctimas de la guerra de los narcos en México. Y la puesta en escena que se ha hecho con esos cuerpos, aparece un cuerpo con 50 cuchillos clavados y lo dejan ahí en la calle, para que todo el mundo lo vea y le saquen fotos, o cuelgan a cuatro tipos del puente de la autopista de la entrada a México donde pasan por la mañana miles de personas. Esa es la realidad de México hoy y tenía que colarse, era inevitable.

Y en el caso de *El ojo en el cielo*, aparece toda esta conflictiva en torno al meteorito, entonces entendemos cómo un símbolo tiene una incidencia en la vida de la gente, y la gente se siente afectada por un meteorito, que al final es un cacho de piedra que está ahí perdido en el monte, que estuvo años ahí

perdido, abandonado, hay toda una serie de fotos que son muy elocuentes, cómo están graffiteados... De pronto alguien pone atención en esa piedra. Y empiezan a pasar muchas cosas. Eso también es muy interesante, el poder de lo simbólico, cómo afecta lo real. Y eso a mí me interesa especialmente, la relación de lo simbólico con lo real.

F.S: Vos me dijiste en algún momento de la otra entrevista que te molestaba o fastidiaba que se asocie al documental con el periodismo. En el sentido de que se lo asociaba como si el documental tuviera la función de transmitir información, de solamente transmitir información. Hoy vos hablaste mucho del documental en relación con el arte. ¿El documental está entre el periodismo y el arte? Es decir ¿esos son los extremos y hay una tensión ahí? ¿Cuál es tu manera de entender el documental?

A.D.T: (risas) Cada vez me cuesta más saber cuál es mi manera de entender el documental. Iba a decir recién que, antes que nada, el documental es cine para mí. Es, fundamentalmente, cine. Es hacer cine con elementos de la realidad. O cine sin actores profesionales... no sé. Pero quizás no, porque de hecho quizás lo que me atrae del documental es el carácter híbrido que tiene, que no es ni chicha ni limonada. Puede tender hacia el periodismo, puede tender hacia el arte en el sentido de la abstracción, lo formal. Y de pronto puede mezclar un género policial, de investigación. Y yo creo que me metí en parte en el documental por esa sensación de que, digamos, se podía hacer cualquier cosa. Inclusive esto, de filmar una película sin saber qué estás filmando, es un lujo que en la ficción es un poco más difícil, hay cineastas que lo hacen, pero es más difícil porque tenés actores, tenés un equipo en general más voluminoso, o porque necesitas más técnicos. Filmar una ficción en general es un poco más complicado, mientras que el documental uno solo lo puede hacer, en el límite. Está bien, por ahí son dos o tres los que hacen un documental, de la forma que trabajo yo. Pero poder salir así sin saber qué vas a hacer, simplemente estar en actitud de estar cazando imágenes y después veremos. Pero al mismo

tiempo que digo esto... por ahí mi pensamiento es un poco contradictorio, porque específicamente yo cuando estoy filmando, mentalmente estoy editando al mismo tiempo. O sea, supongamos que te tuviera que filmar a vos, esta situación, mientras filmo estaría ya pensando en el montaje. Después por ahí el montaje real, que viene más adelante, no tiene nada que ver con lo que yo imaginé en el momento. Pero yo pienso en planos que comienzan y terminan. Y bueno, pienso por ejemplo: me gustaría tener este plano del farol que se mece en el viento, o el de la moza distraída, qué sé yo, empezás a pensar en los planos. No sabés lo que estás haciendo, pero es como si fueras un primer espectador imaginario de una película que por ahí se transforma en otra cosa.

F.S: Sí, esa sensación tuve yo, o tengo, con tus películas; de algo cinematográfico cuando por ejemplo veo los planos que dan inicio a la película *Maquina de sueños*, aparece ahí un señor que está tocando un acordeón. O *El ojo en el cielo*, aparece el cielo, el avión, porque en principio uno siente que está por pasar algo, o sea que esas imágenes contienen acciones en sí mismas que luego te conducen a otro lado. Eso es algo que me impacta y que te lo quería decir, es como si las imágenes tuvieran una microhistoria adentro, de alguna manera, porque el plano no es un plano azaroso o caprichoso, sino que algo está armando, tiene un suspenso, algo me impacta.

A.D.T: Las imágenes son extraordinarias, las hizo Darío, la verdad que es un gran fotógrafo. Pero sí, buscamos todo el tiempo imágenes que no sean evidentes y que de pronto puedan tener esa especie de carga simbólica, que es algo de lo real pero que inevitablemente tiene una carga simbólica. Entonces aparece el acordeonista. En realidad íbamos caminando una noche por el D.F. y habíamos visto a un tipo absolutamente solo tocando el acordeón en una esquina, realmente no había nadie, era tarde y nosotros éramos casi los únicos transeúntes, y ahí estaba el tipo tocando su acordeón en medio de la noche y nos pareció increíblemente evocativa la escena. Nos pareció que

hablaba de lo que hacía un artista, un artista pobretón tal vez pero artista al fin, en esa ciudad. Entonces, le pedimos el teléfono y después al final lo fuimos a buscar al tipo, pero no lo encontramos...

F.S: ¿Lo fueron a buscar después?

A.D.T: Sí, pero no lo encontramos más. Después, bueno, buscamos a otro que fuera más o menos parecido. Y fue esa situación, que aparece en la película, y además tiene una actitud un poco extraña como que mira a cámara, y eso nos gustó mucho. O sea, es un tipo común, me parece que te ubica en un lugar, aunque es mínimo, es la punta del iceberg, no es que vemos planos de México, pero es un tipo que tiene una cara particular, está en un ámbito que no se termina de ver, pero se ve que hay como una cosa que venden tacos o algo en la calle. Es decir, algo del ambiente está, el carácter de la música, y a la vez es algo un poco inesperado. Teniendo en cuenta que es una película de arte contemporáneo y aparece este tipo, te sorprende, además la duración del plano también es importante, es un plano largo que dura un tiempo y hay que esperar que el tipo termine de tocar, inclusive en un momento se va, vuelve, y ahí termina. Y eso me parece que genera una cierta expectativa, como vos decís, porque no sabés por qué estás viendo eso. Eso es una pregunta interesante, porque es jugar un poquitito al borde del abismo y plantear un espectador que se pregunte por qué estoy viendo eso. ¿Qué es esto? O sea, si va en una sola dirección el espectador pierde interés; pero hacerle preguntar todo el tiempo ¿qué es esto?, ¿qué es esto?, ¿qué es esto?, bueno, ahí te caes del borde la mesa y también perdés el interés. Pero un poquito de no saber, de querer saber, de mostrar a medias, creo que eso es parte del lenguaje cinematográfico. Plantear como si fueran pequeños enigmas. Que cada plano tenga algo de enigma. Que ayude justamente a que quieras ver el próximo plano, a ver si entonces ahí resuelve algo, pero también plantea otra cosa nueva, y así vamos de plano en plano. Bueno, en *El ojo en el cielo*, el título mismo plantea cierto enigma, bueno, se lo robamos a Philip K. Dick, un autor

de ciencia ficción, pero porque todo tenía algo que ver con la ciencia ficción. Y empieza con el cielo. ¿Qué es esto? Bueno, después de alguna manera se resuelve, pero creo que plantea una imagen un poco metafórica de entrada. El cielo, después las telarañas, los meteoritos, también el hecho de que son artistas medio viajeros, entonces algo del viaje, que está implícito en ese cielo del comienzo, o sea que el cielo que ves también es un avión, también entendés que la imagen del cielo y las nubes es la imagen de un avión. En *Máquina de sueños*, no sé si te acordás, también hay un avión.

F.S: sí, sí me acuerdo perfectamente. El avión se eleva y sale del cuadro...

A.D.T: Sí, eso era simplemente porque donde estábamos parando nosotros, en un apartamento que alquilamos, se veía todo el tiempo eso, se ve que estábamos en el camino de los aviones, así que filmamos eso y está buenísimo, pero sugiere algo más. Es una imagen simple, es un avión pero que es muy misterioso también. Supongo que todas esas imágenes, no es que el espectador dice “ah, el cielo tal cosa, avión, viaje” me parece que eso es lo que tiene lo simbólico, hay connotaciones que contribuyen a crear un sentido. Entonces el sentido no es solamente lo que se dice, sino que es una acumulación de la carga simbólica de cada uno de los planos.

F.S: Uds. apuestan a eso, digamos...

A.D.T: Sí, yo creo que en una película hecha para televisión se tiene que buscar un equilibrio donde realmente nunca pierdas por demasiado tiempo al espectador. Por ahí en una película destinada al cine podés jugar un poco más en esa dirección del misterio, podés confiar que el espectador de cine te va a bancar más que el de la televisión. Entonces acá hay una especie de equilibrio en ese sentido, o lo intentamos al menos. Pero bueno, qué sé yo, juego mucho con eso, generar misterio para que quieras seguir viendo, y eso te empieza a resolver cosas pero el misterio persiste.

F.S: A mí particularmente me impactó mucho ese primer plano de *Máquina de sueños*. Porque te descoloca al principio y empezás a buscarle sentido, ¿por qué está esto acá?, ¿qué quieren decirme los que hicieron la película?, ¿quieren hablar de México, esto es una síntesis de México?

A.D.T: Claro, claro, claro. Sí, después otros la interpretaron como de alguien que está mirando a cámara, entonces es una interpretación de la mirada, se fueron por el lado de la mirada. Si es una mirada sobre nuestros artistas... eso también es lo interesante de lo simbólico, que uno no lo controla, yo no puedo controlar lo que significa un símbolo. Y eso es lo que tiene de bueno el símbolo, que es incontrolable. No es algo como: ¡Ah, un chancho! ¡Ah, entonces eso representa a la burguesía, ah entiendo, es una crítica a la burguesía! (risas)

F.S: Ahora, volviendo a *Hachazos*. Después de leer el libro y ver la película, me quedó una impresión sobre la influencia del video-arte en tu cine. Te quería preguntar sobre lo que hacía Caldini, el grupo de Caldini, los primeros video-artistas de esa época...

A.D.T: No le digas nunca video-artista a Caldini, te mata, saca el cuchillo y te mata...

F.S: Bien. Me quedó la impresión de que el cine que hacía Caldini produjo en vos una especie de revolución copernicana.

A.D.T: No. Yo lo que sí puedo decir es que cuando tenía esa edad, terminando el secundario, como que fui expuesto a ese cine, llamado experimental, porque, qué sé yo, mi mamá era muy amiga de Marta Minujín que hacía películas experimentales y *performances*; después también fui alguna vez al Instituto Goethe donde pasaban esas películas y ahí lo conocí a Caldini, siendo yo muy chico. A través de ella también conocí a Ken Jacobs, un cineasta experimental americano importante. Entonces, Marta Minujín, Caldini, el cine experimental,

es un mundo que tiene que ver también con el universo de mi mamá, aunque ella no era artista, era psicoanalista. De eso yo me doy cuenta ahora.



Hachazos (2011). Fotografía de Nicole Lima

F.S: Sí, te interrumpo, vos dijiste que lo habías filmado a Caldini o pensabas filmar a Caldini para incluirlo en *Fotografías*.

A.D.T: Sí, claro. Porque él había estado en la India, había tenido una experiencia medio limítrofe...

F.S: ¿O sea que de alguna manera se desprende de ahí *Hachazos*?

A.D.T: Bueno, puede ser, yo creo que sí, no lo había pensado así pero sí, en algún sentido sí, porque de hecho yo, en *Fotografías*, una de las tantas ideas que tenía era la de retratar a un amigo de mi mamá, había pensado en eso pero se murió. Era un amigo de ella, un tipo muy interesante, brillante, que era

una especie de artista sin obra. Un tipo muy genial, con distintos proyectos artísticos, también quería hacer películas, sabía mucho de cine, pero yo creo que nunca terminó de hacer nada muy concreto. También era un tipo que estaba tal vez al límite de la locura. Yo en cierto momento hablé mucho con él, también fue alguien que me dijo que viera algunas películas, me habló de Andy Warhol, me acuerdo que me regaló un libro de Gillo Dorfles sobre el *kitsch*, que fue un libro importante, que me abrió los ojos sobre lo que era el arte contemporáneo. Es decir, mi mamá sin ser artista estaba en un ambiente muy de artistas y de bohemios y de gente que hacía, no cine experimental, pero vida experimental, ¿no? (risas). Entre ellos, el famoso gurú de la antipsiquiatría Ronald Laing. Entonces, yo creo que tenía esa idea de hacer un retrato, es más, fue un intento fallido que llegué a filmar unas escenas con un actor que hacía ese personaje, pero después lo eliminé, no salió bien. Ahora mismo pienso que podría volver sobre eso. Entonces quizás lo de Caldini tiene que ver con ese universo que yo mamé cuando era chico, adolescente, el universo de mi mamá que por ahí nunca terminé de asimilar, que quedó ahí, ejerciendo algún tipo de fascinación, los artistas o bohemios, la gente que hacía una vida experimental. Y me parece que Caldini también es eso, además de hacer cine experimental, su vida también era experimental, se jugaba a todo o nada. Eso era sin duda parte de lo que me atrajo de él y que quise contar. Entonces, Caldini en la película es también un símbolo, como el acordeonista, o el avión. Caldini es Caldini pero también es un símbolo del artista o de alguna otra cosa que ni yo sé muy bien qué es. Y no podría ser de otra manera.

* 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), las crónicas *Mamá. Vida breve de Soledad H. Rodríguez* (Ed. Culiquitaca, 2013) y *Ciudades escritas* (Ed. Eduvim, 2015) 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.