

# Andrés Di Tella, el *self* público y un viaje al interior del documental latinoamericano

SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO

<https://orcid.org/0000-0001-6059-7409>

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i30.460](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i30.460)

*Hemos comprado esta casa hace poco y la hemos  
reconstruido por completo, en la medida en que se puede  
reconstruir una casa antigua con su estilo caprichoso.*

Franz Kafka (*El desaparecido* o *América*)

**P**aulo Antonio Paranaguá establece que hay una actitud diversa entre las generaciones de documentalistas latinoamericanos que iniciaron su oficio en torno de la Escuela Documental de Santa Fe, en Argentina, de la institucionalización de la Revolución cubana a fines de los años cincuenta (Sergio Bravo, Alfredo Guevara, Santiago Álvarez, Fernando Birri, Fernando Solanas, Geraldo Sarno, Vladimir Herzog, Raymundo Gleyzer, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Mario Handler, Benito Alarazki, etc.) y el grupo formado o nacido durante las últimas coyunturas de crisis de los gremios políticos de fines de los sesenta, los setenta y el decenio de la redemocratización, los ochenta (Eduardo Coutinho, Nicolás Echevarría, João Moreira Salles, Francisco Taboada, Juan Pablo Rulfo, Ignacio Agüero, Mariana Viñoles, Pablo Spátula, Pedro González Rubio, Betzabé García, Diana Bustamante, Nara Normande, etc.).

Esa transición deflagró la mutación de la militancia y su tótem/tabú, el imperialismo y sus hábitos, con el consecuente debate a propósito de la colonización/descolonización, del subdesarrollo/desarrollo, el nacionalismo/internacionalismo, entre otros. Operó, luego de la difícil desfiguración de la presencia paterna y represora del sustantivo *Imperio*, una voluntad de transgresión en la comunidad regional hablante del portugués o el español (y los idiomas hoy minoritarios). Rezagados por el aparato ideológico leviatánico que emanaba las condiciones sociológicas de dependencia imperial y acorde con los términos de los intelectuales orgánicos de la raza

y la geopolítica, todas las cifras de la imaginación latinoamericana universalizada sufrieron una transvaloración de mayoría. Disidentes antiguos (Jorge Prelorán, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez, Carlos Velo, Joaquim Pedro de Andrade), simpáticos a los referidos más jóvenes, metamorfosearon esa semiosis de agencias morales endógenas en las masas, en signos en apariencia más interiorizados y siempre autorreflexivos, asimismo evitando las vulgatas del individualismo metafísico o estetista. Entre ellos, el rol del cine y de los cineastas-productores-autores, si no se individualizó como alardea la crítica posmoderna, singularizó la interpretación en corporalidades extáticas; el esfuerzo de aparición del mundo interior en la experiencia exterior o viceversa (Bataille, 2021).

Si lo que se tildó de giro subjetivo (Sarlo, 2012) transpiró por la piel de la autobiografía (y de la autoficción, en fin, de la autoimagen), el conocimiento público, a través de la experiencia del yo y su lid con el inconsciente colectivo, se mantiene como protagonista del diálogo con la audiencia contemporánea, compartiendo convenciones con el lector o el espectador. Ocurre otra militancia, en maduración y pasible de liberar fantasías plenas (lo más propio del individuo), de síntesis ortopédicas del pasado de los Estados nacionales autoritarios que eufemísticamente se disponen, ora como oligárquicos, ora como populistas (de izquierda o de derecha), al menos cuando se mantienen los canales de debate político, y cuando son apodados meros tiranos totalitarios o tecnócratas.

Películas de Laura Bondarevsky (***Panzas, un documental sobre H.I.J.O.S.***, 1999) y de Diana Bustamante (***Nuestra película***, 2022) diseñan una modernizada tensión entre el ego y el llamado inconsciente colectivo. La económica incursión de la narradora en primera persona de ***Nuestra película*** conjetura con el extraño axioma de la sensibilidad militante inclinada a los grandes efectos, los grandes relatos, la autoridad, y la mantiene como *cosa mentale* del pasado al ascender sonoramente tropos mínimos, bisoños. La narradora reitera en *voice over*: “yo, yo no estoy en esta imagen, no soy una de esos niños... pero podría ser”, frente a la violencia espectacular de los noticieros de televisión colombianos de los ochenta (con archivos de Caracol Televisión), cuya transmisión iniciaba y finalizaba con un coro de infantes cantando el himno nacional. Para que se note el transporte de pasiones y humores colindantes, vuelvo a Paulo Antonio Paranaguá (2003) cuando detecta en los documentalistas de los últimos 40 años una gestualidad forajida de la “mera postura militante, típica de los tercermundistas años sesenta” (p. 15).

Ese nuevo orden documental tiene un *exemplum* regional en la figura humana y de realizador de Andrés Di Tella, con amistad nítida con Carmen Guarini y Marcelo Céspedes (directores y productores del proyecto *Cine Ojo*, en el cual Di Tella participó

en dos ocasiones: ***La televisión y yo*** (2003) y ***Fotografías*** (2007), quienes se proponen renovar el documental), y también con Pablo Spátula. A través de una posible colateralidad del grupo de hijos de desaparecidos, Bondarevsky en ***Panzas***. ***Un documental sobre H.I.J.O.S.***, también producido por *Cine Ojo*, recupera las energías políticas por vías de la ascensión del cumplimiento de derechos humanos hereditariamente que percibe un progreso, más allá de las medidas de clase, del mundo laboral.

El motivo de lo hereditario permea toda la obra de Di Tella, contrariando cualquier programa moralista, partidario, delatando una aversión. Quizá por ello el gran mote de su estilo responda a la ausencia de contradicciones o contrapunteos (que no de crítica), en tanto su Argentina particular se apega a una línea filiada a la microhistoria que, tratándose de un personaje (Andrés Di Tella), cuya familia tuvo centralidad en el desarrollo industrial, cultural y político de la nación, abarca una microhistoria de América Latina cuyos duelos no provienen de las secuelas de una tragedia monumental. Con él, se tiene la impresión de examinarse desde lejos, pero nítidamente, cierto laberinto político quizá propuesto por el sistema peronista de cooptación y, por osmosis, tornarlo un destino manifiesto de sociedades coloniales. Tal situación impone paradojas internas, aunque él las tangencia cerebralmente, en muda evaluación. Remueve recuerdos inventados de objetos, de artefactos, de fragmentos culturales, de cronotopos algo marginales en entidades históricas: Ricardo Piglia y su decadencia física antes de la muerte; Claudio Caldini y sus traumas; Marta Minujín y sus excentricidades; William Henry Hudson y su memoria auditiva extraordinaria en contra de su cientificidad como entomólogo; Felisberto Hernández y su pasión por la escritura o la lectura infinitas; el clan de los Yankelevich y el desconocimiento, conveniente o no, de uno de sus miembros; el joven Sebastián, de los negocios de Jaime Yankelevich, primer empresario de televisión en Argentina —previo dueño de la cadena Radio Belgrano—; Ana y su afirmación de vida luego de torturas y desapariciones experimentadas durante los años setenta; los compositores y músicos eruditos de Latinoamérica en residencia en el Instituto Torcuato Di Tella; su madre Kamala y el exotismo provinciano que generaba, anulado por su pulsión de vida.

Los puntos de interés de su obra son conjuntivas, solicitan un cómo, son como las articulaciones de *performances* miméticas que engendran melancolía, lo mismo en el joven Sebastián y su indiferencia por la vida de su bisabuelo, migrante búlgaro y forjador de la radio y la televisión argentinas (***La televisión y yo***), como en Ana y su vivencia desaventurada con los Montoneros (***Montoneros, una historia***, 1998). En el primer caso, hay un tono de suave olvido proporcionado tanto por el temperamento de Sebastián como por la propia técnica de los tempranos registros de

televisión y su reutilización continua por las emisoras (todos los registros del inicio de la televisión en el país fueron apagados por la ausencia de *videotape*, desaparecieron). El segundo está permeado por la desesperada acción guerrillera católica y su vértice mesiánico y materialista. Esta antinomia actúa como una reinterpretación del conflicto político original desde cualquier ángulo que se le observe, y el papel que Ana considera secundario en relación al del padre de su hija, el Negro Juan, quizá más comprometido. Esos son los hechos paradigmáticos de la mimesis que se performa como verosimilitud por el genio del realizador.

Lecturas de Schiller (2002) y Coleridge (2014) barnizan bríos románticos a la obra del director argentino, deflagrando tesis, antítesis y síntesis independientes y volcadas, antes que por la factualidad o los sentidos, por un ideal de naturaleza humana sugerida por la historia nacional y por un entendimiento del yo encarnado en un sujeto enunciador sobredeterminado por la forma autobiográfica; esta por ende está exenta de la unidad óptica del prefijo *auto* y se transfiere conjuntivamente al *como si fuera*, es decir, se instala entre las consecuencias expectatoriales. La primera persona, promovida por fraseos condicionales, es, entre tanto, presentada sin condiciones, quizá por su operación en los meandros de la imaginación y la fantasía, que la lleva a exponer el sujeto enunciador a fin de encontrarse y esconderse entre la parte y el todo, o “*find himself in a series of beings*” (Coleridge, 2014, p. 32) y a promover menos una “estructura del sentimiento”, (*structure of feeling*, Williams, 2014, p. 612) que una “identidad de sentimientos” (*identity of feelings*, Schiller, 2002, p. 15). La secuencia en la que el personaje/informante Andrés Di Tella abre una caja con fotografías antiguas, acompañado por el personaje/informante de su hijo (Rocco) en **Fotografías** tiene connotaciones que soportan lo imposible de la centralidad del sujeto contemporáneo y consignan la naturaleza a la vez individualizada de la manifestación retórica, a despecho de la normatividad social del sistema expresivo. Confina sus asuntos a una tradición filosófica en que Schiller, Coleridge, Marx, Lenin, Gramsci, Williams y Sarlo fungen como agencias que describen esa división del trabajo intelectual y poético improductivo y resbaladizo del que todos ellos participan, como una comunidad espiritualizada, igualmente por Freud, Borges, la antipsiquiatría, el rock argentino, el racismo, Edgardo Cozarinsky, la acción directa, el cine super-8, consignan como “gobernar es poblar, civilización y/o barbarie”, el *Enclosure Act* en versión pampera, en fin, todo encadenado por un realismo ideal (Coleridge, 2014, p. 205), es decir, figuraciones que no terminan de cuadrar como trama o enredo, sino como soluciones éticas y poéticas puntuales y provisionales. El conjunto de sus filmes es como una única e infinita libreta, una agenda o un cuaderno que atestan las partes en el todo y viceversa (*Biographia Literaria*, autoetnografía, autoimagen), la reflexión y la autorreflexión que

el autor promueve en su soberanía representativa y autorrepresentativa, plasmadas en las grandezas de la *performance* absoluta (*absolute performance*), que suelen prometer sus piezas (Williams, 2014).

Al principio del 2024, finalmente nos vimos vía Google Meet y, antes de empezar a conversar respecto de sus ideas fílmicas, prologamos acerca de sus viajes a São Paulo, este año invitado al festival *É tudo verdade* y de la presentación de *Mixtape La Pampa* (2023) allí; también de que, luego de la extinción del Ministerio de Cultura durante los años de Jair Bolsonaro (2019-2022), las cuestiones del audiovisual se estancaron, tal como amenazaba hacerlo Javier Milei con las mismas expresiones. Mientras yo hablaba de nosotros los brasileños en pasado, de repente vislumbré en su semblante las presentes amenazas a los apoyos del Estado argentino a la gran voluntad audiovisual de su nación, anunciadas por su presidente con cortes a rubricas fundamentales. La televisión pública en Brasil sufrió en tiempos recientes los mismos males que suponemos que los argentinos buscan en este gobierno discutir y rediscutir a fin de evitarlos. Se me ocurrió entonces empezar la grabación de nuestro encuentro por la disyuntiva de que, si nuestras dudas aquí en Brasil siempre fueron de los destinos del concepto y de la sociabilidad de lo público: ¿para qué pueblo brasileño se hace audiovisual? y, al fin, ¿qué es lo público? Desde luego, para remediar las dudas, le dije, el hecho de tener una televisión pública es importante, aunque veamos muchas ambigüedades en su *performance*. A partir de ahí, le expresé mi curiosidad acerca de Argentina.



FIGURA 1.  
*Montoneros, una historia*  
(Andrés Di Tella, 1998).

## ENTREVISTA CON ANDRÉS DI TELLA

**Sebastião Guilherme Albano (SGA):** No puedo huir de la curiosidad de preguntarte qué te parecen las condiciones del Estado argentino en lo que concierne a los medios y a la cultura. Javier Milei trataba de hacer intervenciones a los medios en enero de 2024. ¿Cómo quedó esa intención?

**Andrés Di Tella (ADT):** En cuanto a los medios, no sé si es algo muy trascendente. En realidad, los medios públicos aquí siempre fueron partidarios del gobierno, sea el que sea. No cambia mucho; solamente las formas. Lo que hay detrás es una idea de privatizar los medios públicos, en particular la televisión pública. No sé si sería una pérdida tan grande, en lo concreto, salvo por uno o dos programas, como por ejemplo un programa excelente de cine, *Filmoteca*, que pasa películas clásicas que ningún canal comercial pasaría. En general es muy mala la televisión pública aquí, y muy oficialista. Hay otro canal, de cable, que pertenece al Ministerio de Educación, *Encuentro*. Tiene la virtud de producir bastantes documentales, pero, después de un comienzo más auspicioso hace 20 años, últimamente se volvió también muy propagandista del gobierno. Pero me parece que los cambios más trascendentes, y preocupantes, operados por el nuevo gobierno, están en el área de la cultura del Estado, a través de la *desfinanciación* de la cultura. Supongo que es como en Brasil: todo lo que es cine o teatro depende muchísimo del subsidio público, puesto que prácticamente no se puede hacer de otra manera, no hay demasiada financiación privada. Las posibilidades son en todo caso muy limitadas. Ahora te dicen que si tenés un buen proyecto, mejor andá a las plataformas, a Netflix, a Amazon. Pero llegan a concretarse muy pocos proyectos y solo de un determinado tipo, muy pautado, todo cortado con la misma tijera, con ciertos temas muy restringidos. En cuanto a la televisión, como decía, ya no produce películas, y cuando lo hacía se trataba solo de películas muy comerciales con estrellas de la televisión. También existe un sistema televisivo dependiente del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), que tiene su propio canal, Cine.Ar, donde pasan películas argentinas, y también su plataforma de *streaming* propia, que es muy importante. Creo que es el medio por donde mucha gente accede al cine argentino. Mis propias películas, por ejemplo, que llegan con suerte a unos 10 000 espectadores en las salas, cuando pasan en televisión abierta o *streaming*, en cambio, llegan a cientos de miles de espectadores. Hay rumores de que el gobierno de Milei quiere cerrar ese canal. Si eso se llegara a pasar, sería gravísimo. Sería una forma de cortar el vínculo de mucha gente con

«Construyo el personaje de modo que sea un vehículo para que el espectador pueda encontrar algo de él mismo en el personaje. Y de esa manera, iluminar aspectos de su vida. Con las películas autobiográficas, si se pueden llamar así, pasa algo parecido».

el cine nacional. Yo la verdad estoy bastante preocupado por la situación en general. Tengo dos proyectos y no sé aun qué va a pasar. Aunque casi siempre se trata de coproducciones con otros países, sin apoyo del INCAA no sé si serían viables.

**SGA:** Creo que todos perciben dos grandes intereses generales en tu obra: la biografía y la autobiografía. Si en la primera se encuadran los actores sociales que proyectas a la pantalla —Macedonio Fernández; Ricardo Piglia en *327 cuadernos* (2015); Claudio Caldini en *Hachazos* (2011)—, están tus películas de familia, de tu familia, las que considero naturalmente más autobiográficas —*¡Volveremos a las montañas!* (2019); *La televisión y yo*; *Fotografías*; *Ficción privada* (2019)—. ¿Esos ejes existen, cohabitan, son un mismo proyecto de entretreerte un poco con los sujetos que representas?

**ADT:** Sí, son dos facetas de lo mismo, en algún sentido. La creación de un personaje a partir de una persona real, como puede haber sido con Claudio Caldini o con Ricardo Piglia, en *Hachazos* o en *327 cuadernos*. Ese personaje tiene que tener un interés humano universal, más allá de la persona concreta. Yo infiero algo propio en ese retrato, encuentro algo mío en ellos. Construyo el personaje de modo que sea un vehículo para que el espectador pueda encontrar algo de él mismo en el personaje. Y de esa manera, iluminar aspectos de su vida. Con las películas autobiográficas, si se pueden llamar así, pasa algo parecido. Mi personaje, este narrador-protagonista que soy yo, pero que también es una construcción, hecha con mi tripa y sangre, pero una construcción que también funciona como vehículo para que el espectador pueda atravesar una experiencia. Y de ese modo encontrar en esa vida ajena cosas propias, o descubrir algo suyo que no sabía. Un ejemplo: en *Ficción privada*, basado en las cartas que se escribieron mis padres, lo que aparece en la película es una fracción ínfima de lo que fue esa correspondencia, para no hablar de la relación de mis padres, o de la vida entera

de ellos. De toda la extensa correspondencia entre mis padres, yo seleccioné apenas unas pocas palabras, muy pocas. Esas palabras no pueden nunca representar una vida entera. Es la famosa punta del iceberg, que tomo de la metáfora de Hemingway: lo más importantes de un cuento es lo que permanece afuera o bajo el agua, invisible. Y, entonces, del mismo modo, esos fragmentos de las cartas son como la punta del iceberg, que al espectador le permite imaginar la vida de mis padres, el gigantesco bloque de hielo invisible que está bajo el agua. ¿Y cómo hace el espectador para imaginar ese bloque de hielo bajo el agua? A partir de sus asociaciones personales, sus propias vivencias, sus propios padres. La película no es tanto sobre mí, o sobre mis padres, sino sobre... si tú eres el espectador, la película sería sobre tus padres, de tu relación con tus padres imaginarios.

**SGA:** Ocurre un poco de lo que se dice con la fotografía, los lineamientos básicos de tu presencias e historia se vuelven un índice que lleva a algo, lo puedes recrear, un tipo de vida que tú rehaces.

**ADT:** Yo armo un instrumental que hace que el espectador tenga que hacer este trabajo. Las emociones que trato que circulen en mis películas funcionan al activar esas asociaciones, pensamientos y experiencias del propio espectador.

**SGA:** ¿Haces un guion muy rígido y lo sigues o eso no es posible en tu caso? ¿Tienes una idea o un argumento básico, con las líneas generales de tu vida, y lo tratas de proyectar de otra manera, en que emociones circulen y se vuelvan empáticas, catárticas o proyectivas? ¿La cuestión del dogma de que el documental no exige un guion sirve para ti? ¿Cómo haces tus guiones?

**ADT:** Bueno. Yo creo que en realidad escribo y reescribo el guion todo el tiempo: antes de filmar, durante el rodaje y, después, en el largo proceso de montaje. No me acuerdo quién decía que la diferencia entre la ficción y el documental es que en ficción el guion se escribe antes de filmar y en el documental después de filmar. Eso es verdad en la medida en que nunca sabés lo qué va a suceder. Para mí, una regla del documental es que lo que sucede delante de la cámara tiene que estar vivo. Y eso es impredecible: nunca sabés cuándo va a pasar algo delante de la cámara. Por ejemplo, cuando alguien está diciendo algo que en principio es importante, pero te da la sensación de que lo está repitiendo, que ya contó lo mismo muchas veces, como si estuviera poniendo el mismo viejo vinilo. Entonces, por más importante que sea ese texto, no te sirve, porque no tiene vida, no

está comunicando nada. Es muy impredecible eso, nunca sabés de antemano cuándo algo que alguien dice va a tener vida, o cuándo una escena va a tener vida. Escribir un guion muy estricto es imposible en ese sentido. Lo que hago es escribir un proyecto con varios textos, que incluye un guion, pero un guion muy especulativo, que sé que se va a modificar sustancialmente. Ese proyecto también incluye un texto con las ideas acerca de cómo voy a tratar esa historia de vida, cuáles son mis intenciones, el tratamiento cinematográfico. Y ahí todo el tiempo hay una escritura “cinematográfica”, en el sentido de que trato de incorporar la dimensión visual, lo sensorial, lo sonoro, dentro de la escritura, para que quien lea eso se dé una idea de qué es lo que se va a filmar. Después, cuando llega el momento de filmar, lo mejor que te puede pasar es que se quemen esos papeles y que aparezca otra cosa. Se trata, pues, de empezar de vuelta.

Ahí es interesante el rol del montajista, porque aporta una mirada fresca sobre el material. Yo como director no puedo evitar querer ver en el material mis propias intenciones, lo que quería conseguir en determinada escena. Y, a la vez, tengo mucha información acerca de esos personajes, y de esas situaciones, que no necesariamente están en el material. Entonces, el montajista (o la montajista, que en las últimas películas fue Valeria Racioppi) cumple un rol fundamental en esa reescritura, que es el montaje. Entonces se podría decir que, en esa fase final, acontece la verdadera escritura, la definitiva. Lo que no quiere decir que no haya habido una escritura permanente, antes del rodaje, y durante el rodaje. Yo tengo siempre mis cuadernos, estoy escribiendo permanentemente. En el guion, puedo llegar a recuperar algo que escribí en mi cuaderno hace años. Durante el rodaje también trato de llevar un diario, a veces lo grabo en audio, porque son ideas que pueden servir. En ese sentido, estoy todo el tiempo escribiendo. Alguien me dice algo un día, yo lo anoto, y eso que anoté puede cambiar lo que iba a hacer al día siguiente. Siempre debo estar atento a lo que pasa, y tratar de transmitir la misma sensación en la película, la sensación de que algo está pasando de verdad, algo a veces inesperado, no algo “guionado”, como decimos, sino fuera de guion, fuera del plan. Y si en el rodaje llega a pasar algo totalmente inesperado, eso es para mí el mayor regalo de la vida. Eso es algo muy propio del documental.

En **Ficción privada**, que no por nada tiene la palabra *ficción* en el título, hay muchos elementos de ficción. ¡Hay actores! O sea, la definición de lo que es un documental o una ficción pasa por ahí: ¡en el documental no hay actores! Y, sin embargo, aunque Denise Groesman y Julián Larquier son actores profesionales, y mi propia hija, que también está actuando, aunque al mismo tiempo está tratando de disimularlo, la escena se vuelve una zona confusa de qué es lo real y

qué es ficción. Eso me interesa especialmente, no sé si del documental o del cine directamente: me interesa cuando no sabés exactamente qué está pasando. Para mí, en el documental, es fundamental hacer que el espectador se pregunte: “¿qué está pasando? No entiendo”. Me gusta cuando las escenas no se entienden del todo. Para mí, una película está viva cuando te genera esa inquietud: “¿qué carajo es esto?”.

**SGA:** Tú conoces la tradición del nuevo cine latinoamericano en que tu país se formó como el lugar de la primera institución de enseñanza de audiovisual de la región, la Escuela Documental de Santa Fe, además del Festival de Mar del Plata y los manifiestos “Hacia un tercer cine” de Solana y Getino. ¿Crees que los postulados políticos propuestos por ellos para el sistema filmico que abogaban, con la discusión de si la audiencia debía o no encerrarse como pueblo, una audiencia ideal o idealizada, y la renovación de los temas y las técnicas, aún funcionan hoy? ¿Cómo ves los movimientos de los piqueteros que desde inicios del 2000 actúan un poco anónimamente, pero en pro de una colectividad común?

**ADT:** Sí, yo creo que sí, pero no es lo mismo, de 1968 a 2001, y 2002 y 2024 han cambiado muchas cosas. Las formas que alguna vez fueron novedosas y sorprendentes se vuelven anquilosadas y, por lo tanto, conservadoras. Lo que fue radical, hoy es conservador. Yo creo que, en el ámbito del cine, la innovación pasa por la forma: una forma que te haga pensar “¿qué es lo que estoy viendo?”. Eso es para mí una obligación. Que te preguntes también: “¿quién está hablando?, ¿por qué?, ¿cuál es la relación del que está delante de la cámara con el que está detrás?”. Buenas preguntas para hacerse frente a cualquier medio audiovisual, sea una película, sea la televisión. Aunque hoy el audiovisual estalló en mil pedazos, ya ni sé lo que es. Está en TikTok, en WhatsApp, en Instagram, qué sé yo, las formas de comunicación son otras. Entonces el cine se vuelve más una reflexión sobre el mismo medio audiovisual y las posibilidades de hacerse preguntas. Cuando una película apela a formas muy transitadas, sobre todo si, además, como decimos en Argentina, “baja línea”, donde hay una certeza de lo que se está diciendo, donde hay una intención didáctica. Yo veo que muchas películas con testimonios, de intención política, supuestamente progresista, muchas veces tienen algo de manipulación. Puede haber algo de empatía, pero también hay un elemento de ventriloquía: pongo frente a cámara a una persona para hablar, “le doy la palabra”, pero la combinación de testimonios termina diciendo lo que yo quería decir de antemano. Los testimonios simplemente ilustran mi idea previa. Estoy

FIGURA 2. *Ficción privada*  
(Andrés Di Tella, 2019).



usando a esas personas casi como marionetas. De esa manera, aunque la película sea muy de izquierda, termina siendo conservadora, inclusive explotativa. Quien hizo estallar ese tipo de documental, en su momento, fue Luis Ospina, con *Agarrando pueblo* (1977), un clásico que te hace cuestionar muchas cosas. En su momento, fue bastante incomprendida esa película, que es una sátira sobre lo que Ospina llama “porno-miseria”. Esa tradición del cine revolucionario latinoamericano está muy *museificada*. Me enoja un poco cuando los estudios académicos, hechos sobre ese cine, no reflexionan sobre ese problema. A veces no diferencian entre lo que significó la forma de una película en su momento y lo que esa misma forma significa hoy. Si te pones a ver *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Getino, 1968) y la comparas con *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1973, 1976, 1979), como hice en un seminario hace poco, ves que la primera tiene una narrativa en voz en *off* absolutamente autoritaria. No cabe la duda dentro de su planteo, incluso emana una especie de sorna autoritaria muy desagradable: “si no estás de acuerdo con nosotros, sos un fascista”.

Por cierto, hubo una autocrítica por parte de algunos documentalistas de esa época, cuestionando ese tipo de soberbia, cuestionando determinado tipo de relato, y en relación al uso y abuso del testimonio en particular. Para mí, en ese ámbito más crítico están Luis Ospina y Eduardo Coutinho, que son como referentes para mí. Si bien mi cine no tiene nada que ver con el de Coutinho, yo aprendí muchísimo de Coutinho. La idea esencial de que el cine documental es un encuentro entre quien está detrás de la cámara y quien está delante de ella, y lo que sucede en ese encuentro es un intercambio. Me impresionó mucho la película *Santo Forte* (1999), en la que Coutinho muestra como él le paga a las personas que dan testimonio. Me pareció impresionante algo tan básico y simple.

La gente está dedicando tiempo a participar de esta película: Coutinho dice: “si a mí y a los técnicos de la película nos pagan, yo también les voy a pagar a los testimoniantes”. Coutinho sabe también que él no está salvando la vida de nadie en sus *films*. Las relaciones que se establecen en ese momento, registradas por la cámara, son también simbólicas, son escenas de una película, hechas para un espectador. Él no mantenía relaciones posteriores con las personas entrevistadas, no había ninguna demagogia en ese sentido. Ese discurso de la bondad, del documentalista como una especie de buen samaritano... me parece que Coutinho rompe con eso. Pareciera que dijera: “Yo soy un cineasta que va a filmar una película, con estas personas que también, a su manera, están haciendo una película. El sentido de lo que hago, de lo que hacemos juntos, no lo decidimos nosotros, se va a resolver en la cabeza del espectador”.

Yo creo mucho en esta filosofía de Coutinho, por llamarlo de alguna manera. Toda esa escuela de ***La hora de los hornos***, en cambio, me parece que está llena de hipocresía y demagogia. La película en sí tiene un montón de cosas interesantes que yo rescato. En su momento la gente se preguntaba qué es eso, seguramente. Su forma era innovadora: mezclar el lenguaje de la publicidad con el del documental, *slogans* políticos como si fueran avisos publicitarios, pausas para que los espectadores discutan los que están viendo, todo eso debe haber sido impresionante. Pero hoy podemos ver también la semejanza de ***La hora de los hornos*** con una película de Leni Riefenstahl. La propaganda fascista y la propaganda de izquierda en un punto se hermanan. Entonces hay que tener cuidado.

**SGA:** Aventaste esas indagaciones acerca del público, por ejemplo, en ***Hachazos***, cuando extrañas la ausencia de público en las películas de Caldini y los demás *marginales*. Hay una secuencia en el *film* en la que tú proyectas la película de él y están solo los dos. ¿Es importante para ti saber quién es tu público... o para quién filmas...?

**ADT:** Bueno, son dos cosas distintas. Hago las películas pensando en los espectadores, están hechas en función de producir algo en el espectador. Hay muchísimo trabajo para crear una narrativa, un arco dramático, un viaje emocional. Pero eso es invisible, porque yo trabajo con la idea de crear un arco dramático en el que circulen esas emociones, pero que, al mismo tiempo, parezca un poco deshilachado, improvisado, sin terminar. Es lo que llamo “la estética del cuaderno de apuntes”. Parece que la película que estás viendo no es la película terminada, sino una especie de borrador. El espectador está asistiendo a una película incompleta,

que se está haciendo mientras la ves. O sea, que tú seas el que la completas en tu cabeza. Por eso hay en la película referencias al proceso mismo de hacer la película. Esa es una cosa: tener presente al espectador en la estructura narrativa, en el armado sensorial. Ahora, pensar en una comunidad concreta es más difícil. Mis películas cada vez mueven menos gente en el cine y, cada vez, más gente en la televisión o en las plataformas. Y ese es un público muy disperso y difícil de imaginar. Me sirve mucho cuando alguien me escribe de la nada, por las redes, y me comenta una película mía que pasó en la televisión o en plataformas. Pero no hay nada como estar en la sala oscura, asistiendo a la proyección de una película. Ahí sí, uno siente que hay una comunidad, aunque se trate de gente anónima en otro sentido. Pero el sector del público que se acerca a ver un documental de arte en una sala es ínfimo, cada vez más reducido. A partir de la sensación de que yo puedo tener en una sala, durante un *Q & A* después de una proyección, o con los mensajes que me llegan, puedo imaginar una comunidad, pero tengo que reconocer que se trata, un poco, de una fantasía en mi mente. Me interesan también esos mensajes que me llegan aislados, a lo largo del tiempo, quizás un año después, o diez años después, eso es muy interesante, comprobar cómo las películas sobreviven en el tiempo. Alguien que ve una película de hace quince años como algo nuevo. Recién estuve en México presentando una retrospectiva de casi todas mis películas en la Cineteca Nacional, y para la gente allá eran todas películas nuevas, se retroalimentaban entre sí, algo que vieron en una película reciente se “repite” para ellos en una de hace diez años. Las películas mutan, cambian de sentido, se transforman con el tiempo... Entonces, yo tengo una comunidad en mi cabeza, hecha a partir de todas esas experiencias, y es lo que le da sentido a lo que hago. Pero una comunidad, en el sentido más político, es más difícil de imaginar. Creo que el efecto concreto que una película puede tener sobre las personas hace que esos individuos sueltos hablen entre sí, y formen de alguna manera una comunidad alrededor de la película, pero también de forma independiente de la película. Para mí es una especie de fantasía, yo no sé qué ven las personas cuando ven mis películas, solo puedo saber algo cuando me cuentan. La persona que menos sabe lo que hizo es el cineasta. Es decir, dedicamos horas, meses, a veces años, en hacer una película, ¿no es cierto? Estamos atentos a cada detalle, con qué lente filmamos cada escena, somos conscientes de cosas que casi nadie sabe. Un plano debe terminar dos fotograma antes o tres fotograma después. Nos va la vida en esa decisión. Y, sin embargo, hay una paradoja: nunca podemos ver la película como espectadores, la vemos apenas como el resultado de un trabajo. Es muy interesante ver una película que hiciste hace veinte años,

«La paradoja es que el cineasta es quien más conoce la película y sin embargo ella es inalcanzable para él, nunca la va a poder ver, nunca va a saber qué hizo».

por ejemplo, ya te olvidaste un poco, y te sorprende. Hace poco vi **Fotografía** en una sala y me sorprendió, había cosas que no recordaba, que no me imaginaba. Eso fue lo más cerca que estuve de ser un espectador de mis películas. Claro que se me disparaban también recuerdos del proceso, y reflexiones sobre cómo está hecha la película: “esa secuencia pasa demasiado rápido, esta escena la tendría que haber sacado”. Es inevitable esa mirada. El espectador no hace eso: simplemente ve la película, de una manera que tú nunca podrás hacer. La paradoja es que el cineasta es quien más conoce la película y sin embargo ella es inalcanzable para él, nunca la va a poder ver, nunca va a saber qué hizo. Tiene que ver con la idea –fundamental– de que finalmente la película es de los espectadores, se trata de qué hacen ellos con la película, también en el sentido político. Ese tipo de cine que pone en cuestión ciertas ideas del documental quizá hace que esos espectadores, la próxima vez que vean un documental, tengan una mirada distinta, quizás más crítica, con menos prejuicios.

**SGA:** Veo una tendencia en tu cámara de volverse una especie de aparato mítico que recupera o crea pasados, tu cámara tiene una mirada con historia y prisma. Lo noté bien en **Volveremos a las montañas**. Abarcas la cuestión de solidaridad política regional por intermedio de una institución privada, lo que es remarcado por un informante, como una posición de las contradicciones latinoamericanas, que yo situaría entre la metafísica jurídica del liberalismo y las utopías comunistas... ¿Te podrías extender sobre ello? Cuando un crítico lee una crítica de la época, muy ortodoxa, utiliza gruñidos, onomatopeyas, sonidos para criticar la música contemporánea. Creo que ese momento levanta signos políticos regionales en transición, junto con esa crítica novedosa hay alusiones al che y a los desaparecidos, aludiendo indirectamente a la solidaridad intercontinental. Curioso como en Latinoamérica, además, ser de vanguardia es hacer, crear o allegarte a una institución, y no salirte de una institución, como en Europa, las disidencias, etc.

**ADT:** Es un poco la paradoja de esta institución, casualmente, ligada a mi familia. En ese momento, sobre todo en los años sesenta, fue excepcional todo lo que pasó en el Instituto Di Tella, sobre todo para las artes visuales y la música erudita contemporánea. Tiene que ver con la singularidad. Bueno, me gusta la idea de que la cámara tiene memoria, de que es un repositorio de la memoria. Me provoca angustia la idea de la experiencia que se pierde, como si algo no dejara huella, como si no hubiera existido. Yo creo que eso, en el marco latinoamericano, es especialmente importante, incluso en términos políticos. Alguien que se dedicó a hacer esa música de vanguardia, que fue incomprendido en su momento, pero después, a través de los años, logró tener un tipo de reconocimiento. Ese reconocimiento hace que esa experiencia no se pierda del todo. No para ellos nada más, pero como ejemplo para los que vienen después. Ahí es donde aparece la responsabilidad política y humana del documental, la capacidad de recuperar esas experiencias que se hubieran perdido. Lo mismo pasa en *Ficción privada*. Esa experiencia de mis padres, el matrimonio “mixto”, de un hombre y una mujer de distinta “raza”, en una época en que era muy resistido, tenía una dimensión política en sí mismo. Y pudo ser transmitida en la película de forma emocional. Cuando el espectador hace propias las vivencias de ese músico de vanguardia chileno, o de una mujer hindú, mi madre... son experiencias que se hacen propias, como si ampliara su experiencia personal al conectarse con experiencias del pasado.

**SGA:** ¿Y esas ideas de la deconstrucción, construcción o reconstrucción de las experiencias son muy notadas por la gente, por los críticos en tus films, son importantes para ti? Como hay contrapuntos estéticos e ideológicos, podría ser más que una curiosidad...

**ADT:** *Hachazos*, por ejemplo, tiene, si se quiere, algo de película didáctica. Toma un formato didáctico. Por ejemplo: ¿cómo se hace una película de Claudio Caldini? Por si alguien lo quiere hacer en su casa... Antes, cuando te comprabas una cámara de *super-8*, en el estuche venía el manual de cómo usarla: cómo hacer foco, cómo filmar, cómo operar el diafragma, cómo no filmar contra el sol, etc. Entonces, la película tiene algo de esos viejos manuales. Pero, claro, quienes escribían esos manuales estaban pensando en *home movies*, no estaban pensando en hacer cine experimental. Entonces, ese “instructivo” para hacer una película de Claudio Caldini se vuelve conceptual. El cine de Caldini es conceptual y, en

ese marco, **Hachazos** también es conceptual. Te lleva a preguntarte cómo se hace esta misma película, incluso te puede hacer pensar qué cosa es el cine en sí mismo. Caldini y yo tenemos cosas en común y cosas absolutamente opuestas. Los dos hacemos cosas más o menos marginales, él es más extremo quizás. Pero hay una diferencia esencial en lo que hacemos: yo soy un narrador, y a él solo le importa la imagen, la propia estructura de la imagen cinematográfica. No le interesa la narración. Es más, está en contra de la narración. Yo escribí un libro sobre Caldini, e hicimos una serie de *performances* en vivo, que hicimos varias veces en Buenos Aires y una vez también en Curitiba. Entonces, sí hay algo de conceptual, la dimensión *meta*, como se dice ahora, una película que cuenta una historia y a la vez está contando cómo se hizo esa película. La historia va de la mano de la reflexión, narrativa y ensayo en un mismo movimiento.

**SGA:** En general, tensionas mucho los límites documentales. Usas testigos, *voice over*, *voice off*, explicas, narras con palabras, expedientes considerados conservadores por algunos documentalistas después del *cinema vérité* o del *direct cinema*, pero sigues con esas técnicas bajo el signo de la ironía. Impides la consecución del conocimiento público conforme las leyes de la intelección periodística, o ciudadana nada más, y la pasas por nuevos filtros. En **Hachazos** hay secuencias en que Claudio (o Eduardo) te pone en jaque precisamente acerca de tus métodos... de tu proyecto... logras todo con tus yuxtaposiciones discursivas, de voces, de protagonista y sujetos... pero él te dice un poco despectivamente: “Estamos haciendo una película para chicos”... Y en algún momento afirmas que él tiene razón... ¿lo admiras por su heroicidad austera... y sientes que algo de eso te falta...? ¿O no? Él atesta que no sabe contar historias... cuando habla de su *film El nuevo día*, un *film* político, eso es muy impactante...

**ADT:** Sí, la cosa didáctica, esa idea de películas para chicos. Por suerte, ahora, ese tipo de cine de Caldini se está recuperando. Creo que la película y el libro (*Hachazos*, Editorial Caja Negra, 2011) contribuyeron a que Caldini fuera más reconocido y que este tipo de cine fuera incorporado. Antes era como si no se le reconociera el estatus de cine. En los festivales de cine, por ejemplo, no se programaba cine experimental, aunque parezca mentira. Caldini, que para mí es uno de los grandes cineastas de la Argentina, ni figuraba en los libros de historia del cine argentino. Todo eso cambió muy rápido, por suerte. Hay en curso una recuperación del cine experimental, nombres como Claudio Caldini o Narcisa Hirsch ahora son tenidos en cuenta, vuelven a formar parte del cine argentino.

FIGURA 3. *Hachazos*  
(Andrés Di Tella, 2011).



**SGA:** Aquí en Brasil el llamado cine marginal siempre estuvo dentro de la historia, nunca se necesitó recuperar, hizo parte de una radicalización del *cinema novo*...

**ADT:** Claro, lo que pasa es que el *Cinema Novo* ya era bastante experimental, Glauber Rocha, por ejemplo. Me acuerdo de la sorpresa que me causó *A idade da terra* (1980) de Glauber Rocha, un film bastante “experimental” si se quiere. En el cine argentino quizá no hubo tanta experimentación, en todo caso no llegó al cine más *mainstream* o a los autores más reconocidos. Hubo excepciones, por supuesto. Edgardo Cozarinsky hizo una película que no vio nadie, llamada “...” [puntos suspensivos] (1971), Alberto Fischerman hizo otra llamada *The Players vs. Angeles Caídos* (1969). O sea, hubo dos o tres cineastas que hacían películas de 35 mm, largometrajes, pero de carácter experimental, pero muy pocos. No había dónde ver esas películas.

**SGA:** Por eso esa insistencia en el caso de Caldini en la relación entre vida y *film*, vivir es hacer *films*, etc. Bueno, noto que en tus películas logras una espacialidad que se sostiene por una nueva urbanidad, ahora de tipo audiovisual, con deseo y gramática disponibles. Las coordenadas de los archivos, datos, clasificaciones, catálogos, dependientes de máquinas de memorias que alimentan diversas instituciones, fundaciones, empresas privadas, bibliotecas públicas, televisión, lugares de registros, formalizan o figuran un modelo de sociedad desnaturalizado. Todas tus películas son de ambientes clasificatorios, tienes como una especie de obsesión con los archivos. ¿Cómo ves ese dato?

**ADT:** Los archivos son una extensión de la memoria, de la recuperación de la experiencia, una forma de darle vida a aquel pasado. Te doy el ejemplo de **327 cuadernos**, sobre los diarios de Ricardo Piglia. Piglia estaba en ese momento pasando en limpio, reescribiendo lo que encontraba, o escribiendo algo nuevo a partir de lo que estaba anotado en los cuadernos. La primera vez que Ricardo me mostró uno de sus cuadernos, justo cuando me lo dio en las manos, se cayeron del cuaderno un montón de papelitos que estaban guardados en el cuaderno. Son esos papelitos que aparecen al final: una foto, un pasaje de avión, un programa de box, un programa de cine, una carta. Cuando se cayeron y los recogía, pensé que el “material de archivo” de la película podrían ser exclusivamente esos papelitos. Ricardo me dijo: yo los guardo porque cada uno de ellos dispara algo en mí, un recuerdo, una persona, una situación. Lo mismo le pasaba con algunas anotaciones muy breves en los cuadernos. Cuando trabajaba, por ejemplo, en una novela, agarraba al azar un cuaderno viejo, y lo que aparecía allí le traía un recuerdo, quizá a veces la historia de una persona, pero sobre todo le despertaba una emoción: entonces usaba esa emoción para la novela que estaba escribiendo. Yo quise hacer algo parecido, usar solo los recuerdos de los papelitos, pero al final me di cuenta de que iba a ser muy pobre visualmente. Busqué entonces analogías, como hacen todos los cineastas; analogías visuales de los papelitos. Una línea aparece a través de este personaje que colecciona películas caseras y familiares, generalmente anónimas, lo que se llama a veces “películas huérfanas”. Es un personaje basado en la persona que hizo la investigación de archivo de la película, Andrés Levinson. Una analogía evidente para el diario son las películas familiares, los *home movies*. Si bien son muy formalizadas, remiten un poco a la vida cotidiana, al menos de la familia. En eso guardan un paralelo posible con los diarios.

Creo que la primera imagen de archivo, en **327 cuadernos**, es la imagen de una mudanza en los años cincuenta. En la voz en *off* sobre esas imágenes, Ricardo justo está comentando la mudanza que hizo con la familia cuando tenía 17 años, que fue un poquito el origen de su vida como escritor. El material muestra una mudanza de la misma época, podía ser la mudanza de la familia Piglia, pero la familia Piglia no tenía ningún material filmado. Entonces se trata de algo especulativo. Podrían ser imágenes de la mudanza de la familia Piglia en los años cincuenta. Al principio, en la primera parte de la película, el material de archivo aparece bastante pegado a lo que Ricardo está contando. Después, se van distanciando, cada vez más, empiezan a ser imágenes más metafóricas. Al final, cuando Ricardo está enfrentando la enfermedad y posiblemente la muerte, aparecen esas

imágenes casi surrealistas de los perros cayendo en paracaídas en la Antártida. Y ya es algo que no tiene nada que ver con la vida de Ricardo en sentido literal. Es una imagen más metafórica. El espacio de la Antártida, sin horizontes, todo cubierto de hielo, todo blanco, la caída de los perros, todo es simbólico. Creo que es posible asociarlo con la enfermedad, con la inminencia de la muerte. Al menos crea un clima en ese sentido. Entonces, está por un lado ese uso de las películas familiares.

Otra analogía que encontré... y son casualidades, cosas que pasan que son casi mágicas y producen encuentros. Justo en ese momento que empezamos a buscar material de archivo, casi como por obra de magia, encontraron en la calle un volquete (contenedor de basura) lleno de latas. Alguien avisó y los del Museo del Cine fueron a ver de qué se trataba. Eran latas de un noticiero, que las estaban tirando de un canal de televisión cuando se vendió. Eran en realidad los descartes del noticiero. Hasta 1982 las notas en exteriores de los noticieros se filmaban en 16 mm. Se traían al estudio, se procesaban a toda velocidad, se seleccionaban unos planos, se montaban y se transmitían esa misma noche para ilustrar la noticia. Lo demás, lo que no se usó, se guardaba en las latas. Hasta que alguien decidió tirar todo. Esos descartes, rescatados por Andrés Levinson y la gente del Museo de Cine, son la otra línea de materiales de archivo de la película. La analogía en este caso es como si el cuaderno del escritor fuera el descarte, lo que no entra en la novela, el material en bruto, lo que no ha sido editado.

Esos fueron dos criterios para trabajar con archivo. Y siempre la idea de que los materiales, tanto de archivo como los que yo filmo, tienen un sentido narrativo. Por ejemplo, cuando Ricardo está hablando de lo que significó para él la muerte del Che Guevara, aparece ese fragmento increíble de material de archivo sobre el Che Guevara. En realidad, se trata del hermano del Che Guevara, que hace un viaje a Bolivia cuando se entera de la muerte de su hermano. Es un material descartado posiblemente por razones técnicas, porque está muy oscuro, y el hermano en rigor no dice nada. Pero bueno, como sabemos quién fue el Che, cobra todo un sentido, narrativo y de tonalidad, como si fuera una tonalidad musical. Hay ciertos momentos en que el material de archivo tiene un impacto emocional. Hay imágenes cuyo sentido por ahí se vuelve misterioso con el paso del tiempo, como esa costumbre de fin de año que había en Argentina de tirar por la ventana de las oficinas todos los papeles que se habían archivado en las instituciones públicas. Y eso ilustra, también de una manera metafórica o analógica, la idea de la publicación. Cuando un escritor publica algo, por ejemplo, los diarios basados en sus cuadernos personales, es como que hay en ese gesto algo

de tirar por la ventana, de soltar, de dar. Nos remite también a una época que no existe más, pues ya no hay papeles en las oficinas, pero de nuevo se vuelve una metáfora, también del paso del tiempo, del pasado mismo. Esa es la búsqueda formal con el material de archivo.

**SGA:** La música y el *soundtrack* de tus filmes son muy cuidados y con grandeza propia, ¿cierto? ¿Siempre confieres relevancia a ese seguimiento? ***Montoneros, una historia*** es un *film* como ***Hachazos*** en que la música o el *soundtrack* no tiene la relevancia monumental de otras, por ejemplo, es más diegética, ambiental o experimental, como ***¡Volveremos a las montañas!***, ***Ficción privada*** o ***327 cuadernos***. ¿Tienes una serie *De vuelta a la montaña* acerca de la música? ¿No?

**ADT:** Yo diría que la banda sonora es muy importante. Yo incluyo ahí, en la misma dimensión, la música y los sonidos. Los sonidos, ruidos, voces, ambientes, todo eso es una música. De hecho, yo considero que esos ruidos, voces, etc., constituyen la verdadera música de la película, como el tono de voz de la persona. En ese sentido, el sonido de una película siempre debe ser considerado como algo musical, aun cuando no hay música en el sentido literal. Para mí, montar una película es un ejercicio de composición musical, en todos los sentidos. Ahora más fuerte, ahora más bajo, el tema del principio vuelve al final, repeticiones y variaciones. Hay un clima musical que se genera, una atmósfera, aun cuando no hay música. El sonido en su totalidad es más importante que la música en sí. La música sirve a veces para compensar al espectador, para refrendar la emoción que está sintiendo, no para generarla, sino lo contrario: permitir la salida de la emoción. Sucede algo, alguien cuenta algo, que produce una emoción. Entonces la música legitima ese sentimiento, ayuda a descargar la emoción contenida. Hay toda una dinámica de la música, entre las imágenes y los sonidos, que es muy delicada. Una música mal usada, en un solo momento, puede arruinar toda una película.

**SGA:** En ***Ficción privada*** eso es muy presente. Hay un momento en que los actores jóvenes (Julián Larquier y Denise Groesman) leen líneas de un guion, o de una carta, y luego esas líneas se vuelven un compás de rap o algo semejante...

**ADT:** Sí, en realidad es trap. Eso fue una improvisación. Julián Larquier es trapero, hace música trap, y su show aparece en un momento en la película. En un momento en que estábamos arreglando las luces o algo, él empieza a cantar, un poco en broma, un poco por aburrimiento. Yo dije: “háganlo de nuevo, háganlo

FIGURA 4. *Hachazos*  
(Andrés Di Tella, 2011).



juntos, improvisen, pero traten de tirar líneas de las cartas”. Salió algo muy interesante y que es propio de ellos, de su universo, no del mío. Yo no escucho esta música, ni es una música que a priori hubiera incluido en la película. Pero lo traje el personaje. Ellos tenían que tener su mundo propio. Denise es actriz, pero también pintora, la vemos pintar, la vemos en el museo estudiando cuadros. Esa escena fue algo que surgió de ellos. Como son muy jóvenes, cuando empezaron a leer las cartas, directamente no las entendían. Literalmente. Yo les tenía que explicar casi línea por línea. O sea, lo que para mí era perfectamente comprensible, para ellos era todo un misterio. En el proceso de trabajo, de la filmación, yo quise capturar cómo ellos llegaban a entender las cartas, desde la incompreensión a la comprensión. Y ese momento del trap representa el momento de la comprensión. Ellos entienden las cartas al hacerlas suyas, al expresarlas, por así decir, en su propio lenguaje. Ellos mismos se sorprenden.

Volviendo a lo del uso de la música y el sonido: yo doy clases y les prohíbo a los alumnos usar música en las películas que hacen. Es para que presten atención a la creación de un ambiente, una atmósfera, a través del sonido, de los ruidos y las voces, sin música. Hay una tendencia a creer que la música hace que todo funcione. Pero es un funcionamiento muy engañoso.

**SGA:** En *Hachazos*, tú escribes como anuncios de lo que harás: *Reconstrucción 1, 2, 3 y 4...* ¿Por qué? ¿Tratas de hacer lo que aquí se dice una *sueca*, un *remake* de las escenas antológicas de los filmes de Claudio Caldini? Pero tienes consciencia de los ecos semánticos que abarcas, ¿cierto? Te aproximas desde la etnografía y la idea de reconstrucción, deconstrucción. Las energías marginales domesticadas...

**ADT:** Sí, fue una propuesta que yo le hice, porque en ese momento, cuando filmamos la película, el cine de Claudio Caldini estaba un poco en el pasado.

En ese momento, de hecho, estaba volviendo a filmar. Entonces: ¿cómo hacemos para evocar algo vivencial? Se me ocurrió esa idea, de tomar sus películas y que él tratara de hacerlas de vuelta, como una especie de *remake*. A él le gustó la idea. También porque era algo divertido de hacer. Tuvimos una diferencia en una cuestión que me pareció, más allá de una preferencia personal, algo más conceptual, ligado a los modos de representación. Algo que sucedió una vez, que yo observé, pero no filmé. Yo le pido que reinterprete eso que pasó, que haga, digamos, una especie de *reenactment*. Es lo que estábamos haciendo con sus películas: hacíamos una reconstrucción, un *reenactment*, de cómo las filmó. En este caso, Caldini había llevado todas sus películas en una maleta, en el tren. Yo lo vi, estaba con él. Sucedió de verdad. Él me dijo: “Pero eso sucedió solo una vez. No es lo normal que yo lleve todas las películas en la valija. No sería real”. Y yo le dije: “¡Pero fue real!”. Repetir esa acción sería falso porque sucedió una sola vez, fue una excepción. Me parece que ahí aparece algo interesante del documental, de la representación documental. Hay algo en el documental que es así. El documental tiende a ser representativo. Si llevara siempre las películas en la valija, sería real. Pero si fue una excepción, no es representativo. Es decir, no es verdad, o es menos verdad. Y en algún sentido, tenía razón. Si no, vamos a creer que él siempre hace eso, de llevar todas sus películas en una valija. Y eso no es verdad. Me parece que ahí se dio una discusión interesante acerca de lo que estábamos haciendo. Si pasa algo una sola vez, ¿no es verdad? Es una cuestión interesante: qué es la verdad, qué es un retrato, qué es un documental...

**SGA:** Voy a pasar a indagarte más asertivamente acerca de tus películas puntuales. Comenzaste tus indagaciones entre memoria, historia y moral con **Montoneros, una historia**, en que tratas del tema del grupo armado del peronismo a partir de testimonios sobre todo de una mujer, Ana, y por la forma en que armaste parece que la cinta nace de una pequeña duda de su hija Paula y de tus famosas coincidencias: en este caso, Paula había recibido una llamada de alguien que pensaba muerto y prójimo al padre de su hija. ¿Ese trazo de tu interés de investigar tu historia y tu memoria en un cruce con la historia y la memoria de Argentina, tuvo inicio ahí? Es algo muy presente en, por ejemplo, **Hachazos**, o **La televisión y yo**, o **Fotografías**, por ejemplo, pero en **Montoneros** mantienes una distancia casi científica, diferente de la que adoptas después a partir de **La Televisión y yo**, más próximos de los del *cinema verité* (**Hachazos**, **Fotografías** y **Ficción privada**, etc.).

**ADT:** Sí, me interesa mucho la experiencia personal como forma de narrar lo social y lo político. Lo social cobra sentido para el espectador a través de la experiencia singular, individual, personal. Me han cuestionado por qué es Ana Testa la protagonista de la película. Como si no mereciera ser protagonista porque, en la organización, ella no era nadie. Ella misma dice que es una *perejila*, un término que significa alguien insignificante. Pero en algún sentido podría haber sido yo, o tú, o cualquiera. Ana es como si fuera representante del espectador. Yo la elegí porque tenía esa capacidad expresiva para conectar con el espectador, de hablar sin superyó, sin filtro, sin cuidar lo que está diciendo. A muchos militantes que yo me he encontrado, que tenían quizás historias más interesantes que Ana, les costaba mucho salir de una idea previa de lo que debían decir. Ella tenía una actitud más abierta, y más conectada a priori con la idea de transmitir la experiencia. Entonces, a través de la historia sentimental de una chica de pueblo, que se enamora de un chico un poco más grande, y de pronto se ve involucrada en algo grande... Seguramente no fue tan así, había algo más deliberado de su parte. Era verdad que tenía 18 años, qué sé yo, y mi propia hija acaba de cumplir 18 años, ¿cuánta idea tiene de la vida? Igual, ¿cuánta idea tengo yo...? Y fue una película que pegó mucho entre los jóvenes, muchos hijos de activistas o de militantes o guerrilleros por primera vez escuchaban hablar de esa historia que sus propios padres no les contaban. Después alguna gente más militante criticó la película por una aparente falta de un posicionamiento político. Pero yo creo que el posicionamiento político es eso: frente a los discursos, elegir la experiencia. La práctica, no la teoría. Yo veía en muchos exguerrilleros una dicotomía total. Hablé con muchas personas, y cuando hablaban sin la cámara te contaban una cosa, pero después con la cámara te contaban algo distinto. O al final decían “esto no te lo puedo contar en la película”. La verdad, nada menos.

**SGA:** ¿Siempre partes de una pregunta, una duda? ¿Hay alguna intención filosófica o científica allí? En *Fotografías* pasa lo mismo, en *La televisión y yo*, *Ficción privada*, *327 cuadernos* también. Lo curioso es que nunca hay la solución dialéctica debido quizá a función del autor del cual te invistes siempre. ¿Puedes desarrollar esa hipótesis?

**ADT:** Mi objetivo es, más bien, terminar con una pregunta. Mi objetivo es llegar a una pregunta, que el espectador llegue a una pregunta. No sé si te acuerdas, pero la película termina con Ana, que sale liberada del campo de concentración.

«Soy buen lector y ese aspecto de mis películas refleja quien soy. Encuentro más inspiración en la literatura para hacer cine que en el mismo cine. Me da otra libertad».

En ese momento, el compañero de Ana todavía estaba libre, y con vida. Pero no la quiere ver porque teme que Ana, por haber pasado por el campo de concentración, ya no fuera la misma persona, la Ana que él conocía, sino una traidora. Y las últimas palabras que ella pronuncia son: “¿quién es Ana?”, y ahí me di cuenta de que esa era la pregunta a la que yo quería llegar. Lo descubrí en ese momento, en que ella dijo “¿quién es Ana?”, y a continuación hizo un silencio. Ahí descubrí que esa era la pregunta a la que quería llegar, sin saberlo. Y no podía creer que ella hubiera dicho eso. Había otro final, que filmé, pero esa pregunta de Ana, y luego el corte a negro, hace que el espectador se pregunte: “¿Quién soy yo? ¿Qué hubiera hecho yo?”.

**SGA:** Sí, son muchos dilemas que se forman. La cuestión del catolicismo, o de la acción propiamente de tomar en armas. La película está envuelta de ello y Ana es una especie de pivot que irradia esa problemática. Y la película comienza con una pregunta de su hija...

**ADT:** Comienza en realidad a partir de esa pregunta de la hija: “¿quiénes era los Montoneros?”, que se une al final con la pregunta de Ana. Las personas que vieron la película, especialmente los hijos y las hijas de los exmilitantes, terminaron haciéndole a sus padres la misma pregunta. La película se vio por la televisión. Tuvo un impacto tremendo en esa época, la vieron un millón y medio de personas, y después estuvo dos años en un cine. Tuvo un impacto muy fuerte. Ninguna otra película mía tuvo un impacto así.

**SGA:** Percibí que tus *films* confrontan literatura y medios técnicos. Pareciera que hubiera un guion literario. Siempre hay un libro al que, si no aludes en el cuerpo del *film*, por lo menos, el espectador puede activarlo por analogía. En **Montoneros**, quizá ecoe (*sic*) *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh. Seguro me perdí algo de tu inspiración para el *film*, pero ¿habría un relato literario sobre el cual desarrollaste la película? En **Fotografías** hablas mucho de *Don Segundo Sombra* (Ricardo Güiraldes, 1926), en **327 cuadernos...** los diarios de Emilio

Renzi, *La novela de la eterna* en **Macedonio Fernández** (1995). ¿Siempre hay estos espejos...?

**ADT:** Soy buen lector y ese aspecto de mis películas refleja quien soy. Encuentro más inspiración en la literatura para hacer cine que en el mismo cine. Me da otra libertad. En **Hachazos**, la referencia de Chuang Tzu que hace Claudio Caldini y muchos la encuentran. Yo la veo como una película totalmente *sebaldiana* (W. G. Sebald). Yo leía y releía a Sebald obsesivamente en esa época. Y Caldini es un personaje netamente *sebaldiano*. Se trata quizás de una especie de adaptación literaria secreta. En ese caso, Caldini podría integrar un capítulo de *Los emigrados*, la novela de Sebald. En fin, los procedimientos de la literatura me interesan mucho, me sirven de inspiración.

**SGA:** **La televisión y yo** puede leerse como un testimonio en primera persona acerca de las fortunas de dos *self made man* (tu abuelo y el de Sebastián) y el entretenimiento, por lo tanto, hay desde luego algo de irónico por acercar dos campos de la vida social de una nación como Argentina de manera familiar. Tus documentales suelen hacerlo. Hay una *performance* del yo como una individualidad, privada, que invierte en un doble que porta conocimiento público por medio de tu cuerpo, tus familiares etc. **Ficción privada, Fotografías, 327 cuadernos...** Incluso en **Ficción privada** te haces la pregunta de si es correcta tu exposición y la de tu familia. ¿Nos podrías explicar cómo lo logras?

**ADT:** La historia...

**SGA:** Sí, la nueva historia, la microhistoria o algo...

**ADT:** Es como un episodio de la historia. En el caso de **La televisión y yo**, la idea fue de recuperar esa prehistoria de la televisión en Argentina, que yo estaba investigando, y asociarla a mis recuerdos generacionales, los primeros recuerdos de la televisión argentina, en los años sesenta. Ese era el proyecto en sus inicios. Cuando empecé a estudiar más a fondo la historia de Yankelevich, y conocí a Sebastián, su nieto, descubrí que él sabía muy poco de su propia historia familiar. En eso nos parecíamos. Me gustó tener como “testigo” a alguien que no sabe casi nada de una historia en la que está involucrado, por razones familiares y también imaginarias. Los dos, en ese momento, él y yo, estábamos ahí a la deriva como naufragos, algo patéticos, sin saber bien de qué hablábamos. En la familia

también pasa eso. Si uno piensa en la propia familia, sabe de la familia como nadie, y a la vez siempre está lleno de preguntas sin respuestas. Yo no sabía muy bien cómo era la historia de mi abuelo, su relación con Perón, por ejemplo. Yo no estaba haciendo la historia de mi abuelo, sino la de Yankelevich, pero pensaba en él todo el tiempo. Inconscientemente o conscientemente. En un momento, me di cuenta de que mi abuelo tenía que entrar en la película. Fue una película que dejé interrumpida durante mucho tiempo, sin terminar, no supe cómo hacerla. Después descubrí que la solución pasaba justamente por hablar de las dificultades para hacerla. En ese momento Ricardo Piglia me pasó un texto de Bertolt Brecht, “Cinco dificultades para contar la verdad”, un texto bastante breve. Me sirvió la idea de las dificultades. Algo que tenía sentido en sí mismo. Mis dificultades para contar esa historia, mis asociaciones imposibles. Si juntaba la historia de Yankelevich con la de mi abuelo, eso podía ser una solución, pero al mismo tiempo abría un nuevo problema, difícilísimo. Era un problema y una solución, y un nuevo problema. Se me ocurrió entonces contar la verdad: el fracaso de mi proyecto documental. En ese sentido, me parecía honesto. Hay voz en *off*, pero es una voz sin autoridad, de alguien que no sabe, no es lo mismo que la “Voz de Dios” de los documentales tradicionales. Casi diría que es todo lo contrario. Fue así que apareció la dimensión literaria, *meta*. Si me interesa la historia de Yankelevich es porque es una forma de hablar de la historia de mi abuelo. Y da la casualidad que todo eso tiene que ver con la historia argentina. Algo parecido pasa también en **327 cuadernos**. La historia personal de un individuo, en este caso Ricardo Piglia, llega a conectar con la Historia con H mayúscula. Es como si alguien abriera la ventana y entrara el aire de la Historia, como un viento que mueve todo, se caen las cosas, hace un revuelo. Me gusta eso, estar en la intimidad de una persona, como si se tratara de música de cámara, y de repente se abre la ventana y entra ese aire de la Historia, como si fuera una sinfonía que está sonando en la calle.

**SGA:** La ausencia de memoria técnica de los primeros diez años de la televisión en Argentina, en ese caso una fuente primaria perdida por un voluntarismo o por la ausencia de tecnología... Había menos oportunidad de que lo asincrónico se colara por lo sincrónico. Los programas de televisión eran casi una *performance*, un *happening*. Lo curioso es el paralelo que haces entre los siete años que *perdiste* de televisión en tu país y la historia de tu país... ¿No? Como si ya no fuera posible recuperar el tiempo perdido sin la memoria técnica, electrónica o cibernética, siquiera la tuya. Se parece algo al *1984* de George Orwell, un *remapeamento* de la

memoria. Además, ese periodo que se perdió parecería la prehistoria de la televisión, por no haber grabaciones, no hay por lo tanto la narratividad propia de las imágenes para contarse a sí mismas... En tus obras veo siempre ese hueco... aunque seas superdocumentado, la persona por la cual te expresas es alguien un poco desmemoriado, un *nómane* (sic)... Curioso aun como los sentimientos que uno de tus amigos tiene de la televisión son todos un poco melancólicos: depresión, vergüenza, pérdida de memoria... A tu padre tampoco le gusta mucho hablar de televisión... lo ve algo extraño... ¿No?

**ADT:** Quizás hay una sensación de que algo te perdiste. El camino no tomado. Es universal. La melancolía tiene mala prensa, como si fuera un sentimiento conservador, nostálgico de tiempos mejores. Pero hay algo de duelo, de la experiencia perdida, que no se recupera. La televisión es un emblema de eso. Mi amigo Javier, que aparece allí, se pierde, dice que la televisión le trae depresión; o mi padre cuando dice que no había entendido la televisión. No es entonces lo que se estudia en los *media studies*, la televisión que se estudia en la universidad de medios, pero la televisión como un objeto, un objeto melancólico, como los objetos surrealistas, que disparan las emociones y los recuerdos subjetivos. Me parece que, en ese caso, en la historia del arte lleva a la reflexión sobre la muerte y es algo que está presente allí. Para mí el olvido es un primer sabor de la muerte.

**SGA:** Pero la televisión establece que hay una sobrevida, a partir de la posibilidad de grabar lo filmado, que la técnica propicia de la vida pública.

**ADT:** Sí, en ese caso el cine o la imagen. No sé si la tele, aunque me interesaba la tele. Hubo un libro importante para mí, de una investigadora argentina, Beatriz Sarlo, que escribió mucho sobre la “modernidad técnica”. También habla de toda la fantasía que existía en torno de la tecnología en la primera mitad del siglo XX, las revistas de divulgación científica, la ciencia ficción, etc.

**SGA:** Lo de *Macedonio Fernández* también...

**ADT:** Sí, yo creo que sí, tal cual. A mí la literatura de Ricardo Piglia me influyó mucho como cineasta, narrador, la mezcla de narración y ensayo, la posibilidad de hablar de dos cosas al mismo tiempo, la necesidad de buscar imágenes. Entonces lo de la televisión no es que me interesa tanto en sí misma, no se trata de hacer

una historia de la televisión. En **La televisión y yo**, la televisión es un objeto mágico, un imán que atrae muchas cosas distintas.

**SGA:** Y esa cuestión de tu madre también, en **Fotografías** hay un momento en que dices: “mi madre se fue a la India porque quería deshacerse del ego”, siempre hay esa presencia, la cuestión de la vida interior, cómo lo arreglas, como lo distribuyes. Lo que dices acerca de la impresión que tenías de ti o de tu familia es nítidamente diferente antes y después de hacer *films* biográficos o autobiográficos, algo que no aparece en **Montoneros**. Tiene algo de terapia ahí.

**ADT:** [Risas] O sea, yo creo que cualquier creación artística es un poco terapéutica, pero más que esa palabra, que puede ser equívoca, yo hablaría de transformación. Yo creo que un proyecto personal te tiene que transformar, tienes que estar abierto a cambiar. Cuando hice **Montoneros, una historia**, el encuentro con Ana y su historia, y con todas las historias que me crucé en el camino de hacer la película, me cambiaron. Me cambiaron la idea que yo tenía de lo que eran los Montoneros. No sé todavía qué fueron los Montoneros, en realidad, pero hacer la película me abrió la cabeza. Creo que hablar con la familia de Samuel Yankelevich, conocer las historias confusas y contradictorias de esa historia familiar, también me cambió. Cambiaron nada menos que la comprensión de mi propia familia. Ellos, como toda familia, no conocen muy bien la historia familiar. Conocen anécdotas, pero a veces el sentido de la anécdota se les escapa. Y a mí me pasaba algo parecido con mi familia. Entonces, yo cambié. A través de la familia Yankelevich entendí mejor a mi propia familia. O entendí que a veces es imposible entender la propia familia. Fui a filmar **Fotografías** a la India y esa experiencia de rodaje y de encuentro con mi familia hindú literalmente me transformó. Fue un antes y un después. A partir de esa película, tengo otra relación con mi propia identidad.

**SGA:** No, no tuviste amarras, dijiste mucho...

**ADT:** No, siempre es así. Si no, no vale la pena. Trabajar con alguien como Ricardo Piglia, un amigo, aunque pasó lo que le pasó, que se enfermó y murió después de la película, aunque estaba ya prevenida su muerte, para mí fue terrible. La idea de hacerle un retrato se hizo trizas, ya no tenía nada que ver con la película que habíamos empezado a hacer. Por eso decidí dividir la película en dos partes: I y II. La segunda parte es a partir de la enfermedad, pues ya no sabíamos qué hacer, eso es parte de la película, es parte de mi experiencia. Ahora no sé, voy a filmar a alguien y quizá mañana esta persona ya no esté, quizá yo no estoy, o sea, tomé

FIGURA 5. *Fotografías*  
(Andrés Di Tella, 2007).



una consciencia distinta. Las experiencias son distintas, involucrarse años en un proyecto te cambia y yo espero que al espectador también algo le cambie...

**SGA:** Una de las secuencias iniciales de *Fotografías* es bastante reveladora. Acabas de enseñar o narrar dos situaciones de racismo. Una más, otra menos consciente, durante los comentarios de una foto de tu familia a una amiga, y la otra una narración en que recuerdas una pelea en el colegio en el que te denominaron *wog*. ¿Es una discusión que haces o nada más la tangencias? También en *Fotografías*, el otro hindú que hay en Argentina y que descubriste fue el hijo adoptivo de Ricardo Güiraldes... en el sur del país. Hamachandra y tú hablan en un barco en el río acerca del racismo, etc. Es un tema productivo, factible de didactismo, o con rendimiento estético... Hay una secuencia en que tu hijo y tú entran a una salita oscura en donde hay una caja dejada por tu mamá. La caja cuenta con objetos exóticos envueltos en papel periódico. Esta secuencia encierra una carga de información que se expande infinitamente... en busca de sujetos... Tú le dices a tu hijo Rocco que hay que entrar en el periódico o abrir el periódico... No hay ahí un lugar común, pero las remisiones de tu vida a la casa de Freud y al trabajo de tu mamá como psiquiatra son nítidas. ¿Escoges esos motivos o luego notas cómo tu inconsciente te lleva a ellos?

**ADT:** Son temas que están ahí, pero son un elemento nada más. Trato de dejar las cosas un poco por la mitad. Es lo que decía del cuaderno de apuntes, que la película parezca un cuaderno sin terminar. Yo prefiero no sacar conclusiones, prefiero no explicar por qué yo en la adolescencia me volví racista, por ejemplo, prefiero dejarlo como pregunta. Es parte de la vida de ese personaje, que soy yo, de la relación con su madre, pero no es el tema central. El foco ahí es el desconocimiento, el desconocimiento de lo propio. Yo no conocía bien la familia de

mamá, por ahí es un caso especial porque yo vivo en Argentina y ellos en la India. Pero yo estoy seguro de que tú no conoces muchas cosas de tu familia... Estamos imposibilitados de conocer. La mía es una historia singular, o muy extrema, quizás. Sin embargo, **Fotografías** es la película que más identificación ha generado, cada vez que se pasa por televisión, la ve muchísima gente y me escriben. Es una historia muy particular, viajar a la India para conocer a tu familia no es lo que hace todo el mundo. Es una experiencia bastante singular, y yo trato de ser lo más fiel posible a esa singularidad. Y sin embargo, la gente se identifica. Me han mandado largas historias familiares que no tienen nada que ver con mi historia, pero la gente sintió que allí, en esa familia tan diferente, en esa madre aparentemente exótica, estaba su propia familia. Entonces, percibí que puedes contar una historia muy personal, pero hay que dejarla a medias, incompleta, para que la completen los espectadores.

**SGA:** Sí... logras comunicación... empatía...

**ADT:** Sin dibujar el círculo completo, sin cerrar la figura, sin sacar conclusiones. Tener conciencia de que las preguntas que te hacés al principio tendrán respuestas distintas a las que te imaginabas. Pero algo más: las respuestas llevarán a más preguntas. Y ese era el objetivo: llegar a preguntas que no te hubieras imaginado. Y esas preguntas, imprevistas, serán las preguntas que se harán al final los espectadores.

**SGA:** Eso tú logras en la edición, ese tipo de efectos...

**ADT:** Es algo intuitivo que me habita todo el tiempo. Cuando pienso en la película, cuando empiezo a filmar, cuando empiezo a editar; pero sí, se termina de cerrar en la edición. Pero en verdad no, ni siquiera, porque se abre de vuelta con los espectadores, la comunicación que pueda tener con los espectadores. Cuando finalizo una película, no sé bien qué película hice. Conozco la película de memoria, sé qué traté de hacer en cada plano, pero no sé qué quiere decir finalmente. Hay cineastas que creen saber lo que están diciendo en la película, pero yo creo que se equivocan. Volvemos a **La hora de los hornos**: esa voz *en off* sentenciosa, que baja línea y desconoce la duda... no sabe que está siendo una voz fascista, casualmente. Solanas piensa que hace una película para iluminar al público. Lo cual implica que piensa que el público es ignorante y necesita ser educado. Eso viene de una cultura un poco fascista, o por lo menos despreciativa...

**SGA:** En *Mixtape La Pampa* ese equilibrio poético entre la técnica narrativa de recuperación de los motivos de la “trama”, digamos (viajes, expediciones, colonialismos, mundo animal, espacios amplios, tradición nacional, civilización y barbarie, ciencia y arte, historia y memoria, etc.), ¿lo logras mediante el montaje? Es decir, ¿filmas con una idea general y luego encuentras al ver cada día de filmación lo que te puede complementar la idea rectora y desde ahí nuevas ideas a partir de las imágenes intuitivamente filmadas o reunidas?

**ADT:** El proceso de escritura de esta película, como en otras, fue permanente. Hubo una primera etapa de investigación, que en este caso se hizo más largo porque empecé en plena pandemia. No pude recorrer los lugares ni conocer a los posibles personajes, que es una parte fundamental de la investigación, no solo las lecturas y búsqueda de archivos. Suelo, de hecho, empezar por ahí. En esta ocasión, en su lugar, nos encontrábamos a caminar regularmente con Darío Schvarzstein, el fotógrafo de la película, que también hizo la investigación conmigo. De esa investigación salió el primer guion de la película. Esas caminatas fueron, de hecho, el comienzo de la “escritura”.

En la segunda etapa, en la que hicimos varios viajes, empecé a escribir un diario de investigación. A partir de todos esos textos acumulados, escribí el guion que presenté a distintos fondos y compartí con el equipo. Después, durante el rodaje, seguí escribiendo un diario en el cuaderno e incluso grabando “diarios” en audio, con el grabador, por la noche antes de dormir, o temprano por la mañana. El rodaje fue de un mes entero, un viaje casi sin interrupciones, por lo que no tuve oportunidad de ver el material en esa etapa. Por fin, vino la etapa del montaje, con Valeria Racioppi que, a su vez, por razones prácticas, tuvo que ser dividido en dos etapas. La sensación, durante el montaje, es que la película se escribió en el montaje. Pero no sería del todo cierto, ya que en realidad se fue escribiendo durante todo el proceso. Solo que la del montaje fue la última etapa, definitiva, donde por supuesto entraron muchas cosas que no estaban en el guion. Pero, a la vez, muchas cosas ya estaban, solo encontraron su lugar.

**SGA:** ¿Haces una tabla con las imágenes y las vas secuenciando como en un juego o rompecabezas?

**ADT:** Esto lo hacemos en algún momento del montaje, cuando ya tenemos un primer armado. Pero ya desde el momento en que empiezo a ver el material, empiezo a armar secuencias. Me aburre ver el material sin hacer nada, enton-

ces la única forma de ver el material crudo es empezar a montar unas primeras secuencias posibles. Empiezo a montar antes de haber visto todo el material, antes de empezar a trabajar con Valeria, entonces llego al montaje con algunas primeras ideas concretas. Antes de montar esas secuencias, es como si no pudiera ver ni saber qué filmamos.

**SGA:** ¿Sería el montaje para ti un punto fundamental de la creación de los efectos de unidad de esta película?

**ADT:** Sin duda. Una de las cosas que va apareciendo en el montaje es lo que yo llamo “la música” de la película, como si dijéramos “la voz”, como la voz de un individuo, con grano particular, su tono, su acento, su manera de hablar. No estoy hablando de la música propiamente dicha, ni de la voz en *off*, que son apenas elementos dentro de un todo. Tiene que ver con el ritmo, la atmósfera, el modo en que se despliega la narración, cómo se presentan los personajes y los lugares. En el montaje trato de transmitir la sensación de que la película se está armando sin plan, trato de aprovechar los momentos azarosos, inesperados que aparecen. Sin embargo, el mayor trabajo está puesto en la construcción de la llamada “curva dramática” de la historia. Lo que más me interesa es que la película constituya un viaje emocional para el espectador. Al mismo tiempo, trato de que esa “curva” sea casi imperceptible, que parezca todo más accidentado, y que la emoción agarre al espectador de sorpresa.

**SGA:** ¿Por dónde empezaste temáticamente para contar esa historia?

**ADT:** Empecé con el deseo de recorrer los caminos de la Pampa. Sobre todo, a partir del encierro de la pandemia, ese deseo se convirtió en una necesidad. Después apareció todo lo demás: Hudson, mi amigo Javier, la historia, nuestra relación con la naturaleza. Pero esos son temas que aparecen, en todo caso, en la mente de cada espectador. Yo no sé exactamente de qué habla la película.

**SGA:** Esa generación tiene ese sesgo sociológico...

**ADT:** No todos. Si ves *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, es diferente. Tiene algo de ese mismo sesgo ideológico, pero insiste en mostrar las cosas como realmente sucedieron, con sus contradicciones. Creo que ahí está la impronta de Chris Marker en Patricio Guzmán. Marker le ayudó a hacer esa película, le

«Una de las cosas que va apareciendo en el montaje es lo que yo llamo “la música” de la película, como si dijéramos “la voz”, como la voz de un individuo, con grano particular, su tono, su acento, su manera de hablar».

regaló material, le ayudó en el montaje, y sin duda dejó su huella en Guzmán, que es una huella de cierto escepticismo, de hacerse preguntas y de no aceptar respuestas fáciles. Lo mismo puedo decir de Raúl Ruiz, que también pertenece más o menos a la misma generación. No sé si has visto alguna de las películas que dejó inconclusas y que su viuda y colaboradora Valeria Sarmiento está terminando ahora. Por ejemplo, *El realismo socialista* (Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, 2023). Ruiz la filmó en Chile antes de golpe de 1973, quedó inconclusa, y Valeria Sarmiento la terminó hace poco. Y tiene una mirada muy crítica al proceso de la Unidad Popular (UP), y a la vez es claramente desde la izquierda, pero pone en crisis su propia posición, se burla de sí mismo. No es que no exista otro cine, distinto, más crítico, de esa misma época, pero el cine más militante, unilateral, didáctico, lo tapó. Raúl Ruiz es un gran ejemplo. La Cinemateca de Chile recuperó hace unos años también *Palomita blanca* (1992), que es una visión extraordinaria del socialismo chileno, muy diferente de lo que uno espera.

**SGA:** ¿Y la mano de Valeria Sarmiento tú crees sea muy importante en la obra de Raúl Ruiz?

**ADT:** Después de muerto, sí. La colaboración entre Ruiz y Sarmiento es casi del orden del espiritismo, es muy raro... La sensación es que ella hace lo que quiere, termina las películas de Ruiz con enorme libertad, como si tuviera la suficiente confianza como para traicionar a Ruiz incluso. Pero al mismo tiempo, sentís que se está comunicando con Ruiz y que Ruiz le está dando indicaciones desde el más allá. Bueno, hace poco vi varias de esas películas y estoy muy impresionado. Valeria hace una cosa increíble, por ejemplo, en *El tango del viudo y su espejo deformante* (2020). Esa fue la primera película que hizo Ruiz, creo. Llegó hasta la mitad y la abandonó, por algún motivo. Se había perdido el guion y todo el audio también, entonces a través de la lectura de labios pudieron recuperar los diálogos originales, o algunos parlamentos, otros los tienen que inventar. El relato llega entonces hasta la mitad del *film*, porque eso es todo lo que filmó. Y lo que hace Valeria Sarmiento es increíble: cuando llega a la mitad de la película,

da marcha atrás, repite todas las imágenes que vimos, pero al revés, y la historia sigue... es algo increíble. Ella también es una cineasta muy especial, por derecho propio, no es solo “la viuda de Raúl Ruiz”. Siempre tuvo un rol muy importante, no sé si en la primera, pero en las posteriores. Ahora que veo lo que hace ella con las viejas películas de Ruiz, como las rehace en el más puro espíritu ruiziano, no es que está haciendo lo que Raúl dejó dicho que tenía que hacer, hace otra cosa... y se nota que ella misma es una cineasta extraordinaria. 🍷

FIGURA 6. *Mixtape La Pampa*  
(Andrés Di Tella, 2023).



## Bibliografía

- BATAILLE, G. (2021). *A experiência interior* (Trad. A. Hall & L. Júdeice). Lisboa: Portugal.
- COLERIDGE, S. T. (2014). *Biographia Literaria*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- PARANAGUÁ, P. A. (2003). *El cine documental en América Latina*. Málaga: Signo e Imagen.
- SARLO, B. (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHILLER, J. C. (2002). *Friedrich. Letters Upon The Aesthetic Education of Man*. Consultado el 10 de noviembre de 2024. <https://opensespaceofdemocracy.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/letters-on-the-aesthetic-education-of-man.pdf>.
- WILLIAMS, R. (2014). From preface to *Film* (UK, 1954). En S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology* (pp. 607-613). Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California.

## Filmografía

- DI TELLA, A. (Director). (1998). *Montoneros, una historia*. Argentina: Cine Ojo.
- DI TELLA, A. (Director). (2002). *La televisión y yo*. Argentina: Cine Ojo.
- DI TELLA, A. (Director). (2007). *Fotografías*. Argentina: Cine Ojo.
- DI TELLA, A. (Director). (2011). *Hachazos*. Argentina: INCAA/MC Producciones/Cine Ojo.
- DI TELLA, A. (Director). (2012). *¡Volveremos a las montañas!* Argentina.
- DI TELLA, A. (Director). (2015). *327 cuadernos*. Argentina/Chile: Gema Films/Lupe Films.
- DI TELLA, A. (Director). (2019). *Ficción privada*. Argentina: Gema Films.
- DI TELLA, A. (Director). (2023). *Mixtape La Pampa*. Argentina/Chile: Errante Producciones.

SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO. Profesor de grado y posgrado de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Sus más recientes libros se llaman *Ângulos de transição. Ensaio acerca do world cinema latino-americano e português* (Natal: UFRN, 2024). Y la coletanea de cuentos *Playtime* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2025).