

–No se me había ocurrido, pero es cierto. Tal vez Langlois había querido guardarlo todo porque de chico lo había perdido todo, o lo que se le antojaba que era todo.

–*A lo largo de una serie de películas has creado una manera muy personal de trabajar en cine, algo que un crítico llamó «el documental íntimo», no sé si estás de acuerdo con estos términos.*

–Pensaba en esa nota que está al final de *Otras Inquisiciones*, donde Borges dice que atender a sistemas filosóficos o a creencias religiosas por lo que tienen de fantástico, de imaginario, de ocasiones de literatura, es tal vez muestra de un radical escepticismo. No creo ser la primera ni la única persona que ha hecho este tipo de películas, pero es cierto que me ha interesado más, incluso en las películas de ficción, contaminar con elementos documentales, de imágenes halladas. *La guerra de un solo hombre* es una película basada totalmente sobre material hallado. En las otras he incluido imágenes, pedazos de películas preexistentes, porque es algo que me ha fascinado siempre ese diálogo entre lo nuevo y lo preexistente, y la capacidad de ficción del documento encontrado, capacidad de ficción que uno le inocular por la mirada, por el nuevo contexto de lectura. Uno está viendo una imagen en un noticiero viejo incluido en una película de ficción y se pregunta de pronto quién era esa gente, qué estaba haciendo ese día a la hora en que la filmaron; hay interrogaciones que surgen por el desplazamiento temporal y por la nueva contextualización de las imágenes. Es una cosa con la que me gusta mucho trabajar y con la que trabajé en distintos momentos, a veces más profundamente, otras veces más en superficie, para algunos encargos que me hicieron para la serie *Un siècle d'écrivains*. Ahora creo que me estoy alejando un poco de eso, tal vez porque escribo más desde hace unos años, y entonces me interesan otras cosas en el cine, pero no estoy seguro de abandonarlo del todo, es algo que me ha estimulado mucho. Uno investiga en cierto momento las posibilidades de un instrumento nuevo, después se le agota la relación con esa forma o esa retórica, y otra persona puede a su vez obtener del mismo instrumento cosas más interesantes.

–*Bien, pero en La guerra de un solo hombre el resultado es algo extraordinario en cuanto al montaje, al desfase entre lo que dice el texto y las imágenes de la guerra.*

–El comentario más interesante que se hizo de la película es el de Pascal Bonitzer en *Cahiers du cinéma*: decía que la película parecía invertir el pro-

ceso tradicional del documental, y que las imágenes comentaban el texto. Son cosas que a veces lo iluminan a uno. Me dije: caramba, está dicho con mucha concisión y en el fondo es eso. Porque yo me guiaba por una selección de textos mucho más larga que la que lleva la película, pero durante el montaje iba buscando momentos, historias, anécdotas, pedazos de documentos que no me parecieran ilustraciones. No quería ilustrar, sino al contrario hacer entrar el texto y la imagen en contradicción, o en una relación más dialéctica.

*—Entre tus muchas películas —he contado más de quince—, una de las más recientes, El violín de Rothschild, me parece una obra fundamental. En determinado momento has dicho que estás «soñando, pensando y escribiendo» El violín de Rothschild, y esos términos tienen un reflejo muy exacto en las emociones que el filme produce en el espectador. Es un trabajo complejo, donde está por un lado la evocación del cuento de Chéjov, unida a la problemática de la obra musical inconclusa y a la figura de Shostakovitch, y la cuestión de la responsabilidad del artista en sociedades dictatoriales como la Unión Soviética. Por otra parte, la película incluye una representación completa de la ópera.*

—Es una película que se concretó con menos dificultades que otras cosas que *a priori* parecerían más fáciles y encuentran más obstáculos en su camino. Sí, es una película que yo imaginaba mucho y no sabía si se iba a poder hacer. Y con esa aventura que lleva, se pudo terminar. Porque una cosa que yo aprecio mucho en el cine es la aventura del trabajo. Así como en la escritura uno está solo y es algo muy de escucharse y de trabajar con las palabras, en el cine uno está rodeado de gente, está escuchándolos e influyéndolos, y en el caso de *El violín de Rothschild* incluso viajando, viendo archivos increíbles en Rusia, yendo a Hungría, a Estonia. Hay algo casi como de sueño despierto en ese momento, el contacto con gente de otros países, con otros idiomas, con intérpretes, todo un lado gran aventura que a mí me atrae mucho, no por casualidad soy un poco nómada. Y ahora estoy hablando de estos países, pero he filmado también en Marruecos, donde hice *Fantasmas de Tánger*. Mas allá de una historia o de un personaje, son ésas las propuestas en las que algo me pone en funcionamiento. Decirme en este momento de mi vida que voy a filmar en la calle de noche en Buenos Aires me atrae. Y pienso que para alguien que se crió entre libros, el cine tiene esa parte que no es lingüística ni profesional, que es puramente vital, que es muy atractiva. Es el salir de uno mismo, de su biblioteca, de su pequeño círculo de relaciones para conocer a gente que

no hubiera conocido nunca, y que tiene una historia, una vida diferente. Haber hecho *El violín de Rothschild* es también haber conocido al actor ruso que hace de Shostakovitch, y tener muchas dificultades para entenderme con él por el idioma. Para mí era una aventura caminar juntos por San Petersburgo, pasar por donde me decía que habían vivido Essenin y otros; yo sospechaba que me mentía, que me estaba haciendo una especie de *tour* para turista cultural. Había toda una relación como de verdad-mentira, un acto que se representaba fuera de la filmación. Él era un personaje de guía que me iba a descubrir la ciudad, pero una ciudad puramente literaria, la perspectiva Nevsky de Gogol, el San Petersburgo de Biély; hacía el papel que yo esperaba de él. Son experiencias que tienen un lado casi de aventura infantil, un poco de Tintín. En ese sentido creo que el cine corresponde mucho más que la literatura, aun en películas supuestamente adultas, a una especie de funcionamiento infantil de la imaginación.

*–Hay otro punto muy importante que se plantea allí: el tema de la transmisión, de la cesión, que nuclea también los ensayos de El pase del testigo. En la ópera –y en la película– este tema está planteado con gran intensidad. Es como si en la vida, que es una sucesión de situaciones de pérdida, de muerte, etc., que no deja tiempo para las cosas, hubiera en cambio un solo instante entero: el momento de transmitir. De ahí el papel del artista.*

–Yo siento que he heredado, uso esa palabra metafóricamente, cosas de gente que he conocido, con quienes me crucé en el sentido en que hablamos hace un rato, y que tengo que pasarlas, tengo que transmitir las a otros. Quiero decir que la aceptación de lo que uno recibe implica un deber de transmisión. Eso que acabás de decir es algo que corresponde a mis sentimientos, pero no me lo había planteado con respecto a la película. Incluso filmé secuencias que no monté, porque me parecían digresiones menos interesantes, y es cierto que puse los acentos en eso, la transmisión y la pérdida, así como se colma o remienda un agujero, se pierde y se da.

*–Un excelente crítico francés, Serge Daney, hablaba del cine y del impulso que está en su origen, el mostrar, como de un momento de don, y evidentemente lo relacionaba también con las sensaciones de la infancia, el miedo, el asombro, que irrigarían más el cine que otras formas. Entonces ¿estarías de acuerdo con él ?*

–Sí, totalmente. Y eso es algo que hace diez años no te hubiera dicho, porque no lo sentía así. Pero en estos últimos años siento como una necesidad de responder, o de corresponder, a una avidez infantil por experiencias, por conocer el mundo, por ver gente, que el cine de alguna manera satisface. Una manera que para la gente de mi edad tiene que ver con lo que el cine nos dio en la infancia. Una cosa que a mí me impresionó mucho: este amigo mío que me dejó todos sus libros, Alberto Tabbia, tiene entre sus papeles –que estoy ordenando– un texto donde habla del cine en fragmentos, el culto de las ruinas. Y dice que cuando en la Argentina, en los cineclubes de hace muchos años, se veían versiones incompletas, truncadas, restos de películas célebres, teníamos la nostalgia de ver la película entera, pero que cuando años después, viajando a las importantes cinematecas del mundo, se podían ver, o bien llegaban a la Argentina, enviadas en préstamo, películas enteras, la impresión nunca era tan fuerte. Lo asociaba con la Venus de Milo y decía: «Quién puede pensar en que sería más interesante con los brazos?»; y dice que las ruinas hacen trabajar la imaginación, que nos dan la intuición de un mundo desaparecido, y al mismo tiempo, la falta de algo o el estado de ruina es un *memento mori*. Estos textos me hicieron pensar mucho en esa experiencia del cine relacionada con la infancia, el cine que te hace funcionar como de a pedacitos, frente a la televisión que es un *continuum* ininterrumpido donde no hay mucho llamado a la imaginación. En una película hay una cuestión de sintaxis que está organizada de otra manera: aunque vieras diez minutos, cuarenta minutos de *La Pasión de Juana de Arco* o de *Vampyr*, esos fragmentos te hacían funcionar, te daban una intuición de las capacidades del cine.

–*Vamos a volver ahora a la literatura. Junto con El pase del testigo, aparecieron en el 2000 los cuentos de La novia de Odessa. Aquí las tramas tienen que ver muchas veces con tu propia historia familiar, con mezcla de culturas y con exilios, pero también con identidades cambiadas y con viajes que definen destinos. Me interesó la variedad de géneros y de tonos en este libro. Algunos cuentos tienen un sesgo fantástico, y otros, como el que da título al volumen, o también «Literatura», «Días de 1937», y «Hotel de emigrantes», evocan justamente ese campo de las vidas personales atrapadas en el movimiento de la Historia. ¿Hay allí un diálogo con otros escritores?*

–Diálogo con escritores debe haber, a causa de mis lecturas, por más ganas que tuviera de hacer una cosa diferente. Pero quiero hablar sobre el primer cuento y el último, porque el orden está muy pensado, aunque lo haya elaborado *a posteriori*. Sabía que tenía que empezar con «La novia de