

*–En cuanto al lado de la cercanía en Vudú urbano: hay algo muy íntimo en ese libro, muy subjetivo, que es interesante también con respecto a los libros que vendrán después.*

–Puede ser. Yo uso la primera persona, o referencias autobiográficas, no porque considere que es más importante, sino simplemente porque ésas son las cosas de las que puedo hablar. Yo no voy a decir el mundo es así; voy a decir en determinado momento el mundo me pareció de esta manera, o me golpeó de esta manera. Me perdí en el mundo de esta manera. De esto tengo autoridad para hablar, estoy hablando desde el llano de mi experiencia personal. En ese sentido me ha atraído mucho en los últimos años cierta literatura memorialista. Me parece que a uno le ha tocado pasar por algunas experiencias que en el momento de vivirlas no parecían importantes, pero con los años se advierte que se han cruzado en el camino algunos datos, algunos hechos o algunas personas, y se siente que fueron importantes, porque provocaron una reacción, estimularon algo en uno. Por eso me ha interesado alguna literatura memorialista, por el rescate de lo que inevitablemente se pierde. Volvemos a la idea de lo que queda fuera de la historia. Uno de los escritores actuales que he leído con mayor interés es Sebald, aunque no me siento atraído por la literatura que se escribe hoy, pero en él encuentro ese esfuerzo por ir a nimiedades, por rescatar precisamente todas las nimiedades de que está hecha la experiencia, cuando lo propio del curso del tiempo es desgastarlas, olvidarlas, anularlas, liquidarlas. Y hay como un esfuerzo casi titánico de la escritura, de tratar de dar vida a la forma de algún gesto, o de un rostro, y siempre manejándonos con alguna experiencia histórica. En ese sentido, un libro como *Los anillos de Saturno* me ha parecido lo más interesante de lo que he leído últimamente, en la medida en que las diferentes experiencias históricas evocadas están vistas a través de personajes realmente marginales, o de experiencias muy ocasionales de personajes importantes.

*–Allí hay dos cuestiones centrales que están tanto en tu cine como en tu literatura. Por un lado, los encuentros de que hablabas, y por otro, la relevancia de lo nimio y la relación con la historia. En tu último libro de ensayos, El pase del testigo, hay toda una sección llamada Encuentros, y también los hay en tu cine. Ciertos personajes de tus películas, como Falconetti, o Le Vigan, que se ven de pronto envueltos en los cambios de la historia, han representado también esas formas de revelaciones intelectuales, morales, artísticas, afectivas...*

—Has evocado a Falconetti, a Le Vigan, que son dos personajes históricos de los que me he ocupado en una película que se llama *Boulevards du crépuscule* (en plural, para distinguirla de la famosa *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder). Más que hablarte de mi trabajo, te quiero contar una anécdota que me parece ilustrativa de esta cuestión de los encuentros. Falconetti era alguien que desde mis primeras visitas a cine-club yo había admirado en *La Pasión de Juana de Arco* de Dreyer, esas imágenes fabulosas, únicas en la historia del cine. Esa mujer había muerto en Buenos Aires en el año 46. Cuando me enteré de que había muerto en la Argentina, aparecieron cantidad de preguntas sin respuestas: qué estaba haciendo ahí, por qué, cómo murió. Por otra parte, sabía que Le Vigan había estado en la Argentina, pero pensaba que se había ido después de no lograr hacer una carrera cinematográfica. No sabía que se había quedado en Tandil y que había vivido escondido prácticamente hasta el fin, hasta el año 72; había muerto cuando yo ya era adulto. Sus películas francesas de los años 30 las pasaban los cine-clubes en Argentina, cantidad de películas de la época, que marcaron la imaginación de cualquier cinéfilo. Entonces se me ocurrió ir en busca de las huellas.

Propuse la película como un proyecto al Instituto Nacional del Audiovisual y Claude Guisard, que en esa época era director de programas de creación en el Instituto, me dijo algo que me impresionó mucho, porque muestra hasta qué punto uno es ciego sobre sí mismo. Me dijo: «Pero usted tiene que hablar de usted, porque es el lazo entre esos dos personajes». Sin entender, le expliqué que lo que quería era hacer una investigación, y él me contestó: «¿Por qué quiere hacer una investigación? Porque usted es argentino, porque es un judío de la Argentina. Usted ahora vive en Francia, y entonces le interesa el destino de dos franceses que fueron a Argentina, así como usted vino a Francia». Y de pronto empecé a ver lo que yo mismo había propuesto como proyecto, pero mirado desde afuera por alguien que lo veía con más profundidad. Digamos que yo me había quedado en la superficie, y todo lo que estaba en el inconsciente del proyecto, él lo había puesto afuera. Entonces empecé a trabajar y pensé: acá hay algo que tiene que ver con la experiencia del cinéfilo, alguien a quien le gusta el cine y para quien el cine es una realidad; aunque no es la vida real, es como la autenticación de la realidad. Porque esa gente para mí existió, con el aura que podían tener por mis primeras experiencias de cinéfilo, habiendo visto en cine-clubes películas que estaban fuera de circulación, en funciones tardías a la noche, con el prestigio de lo que es un poco marginal, de las catacumbas, no? Esta gente había estado a mi lado, por así decirlo, y yo no me había enterado porque no tenía ojos para la baja realidad que no estaba

*impresa*. Además, este proyecto se me ocurre cuando yo empiezo a volver regularmente a la Argentina, y era como recuperar algo de una época muy anterior a la de mi adolescencia.

Te cuento todo esto para que veas cómo esos dos personajes a quienes no conocí, pero que crucé seguramente en mi camino, de alguna manera definieron dos épocas, no sólo de mi vida y mi experiencia, sino con respecto a la Argentina. Falconetti, que llega en el 43, en el ocaso del poder conservador, confiada en hacer una carrera, seguramente gracias al público *francophile* que iba a ver espectáculos de teatro francés, porque en ese momento había seis o siete compañías en la Argentina. Pocos años más tarde, Le Vigan llega a su vez entre esas personas que en la posguerra europea tenían cuentas pendientes, y que durante el primer gobierno de Perón tenían libre desembarco, lo que les permitía refugiarse en el país sin que se les hicieran demasiadas preguntas. A pocos años de distancia, cada uno llegaba en una situación que me sugería algo sobre la sociedad argentina. Y esta película, que está hecha con medios mínimos y acá no ha tenido más que una difusión en Arte, sin embargo ha sido vista, ya sea en los Estados Unidos, en la Argentina, etc., como un ensayo de una gran originalidad. Yo creo –y no lo digo para alabar la película– que tiene la originalidad de la inconsciencia con la que fui trabajando, porque no tenía un proyecto estructurado cuando empecé. Es decir, siempre me gusta pensar que hay cierto tipo de cine que uno hace experimentalmente, pero no en el sentido de intentar crear experiencias como las de las artes plásticas con los medios del lenguaje cinematográfico. Digo experimental en el sentido de laboratorio, de ir poniendo una cosa al lado de otra, mezclar los líquidos y ver qué pasa, qué reacción se produce. A través del interés que suscitó esta pequeña película yo sentí que había algo que viene de ese lado experimental, de que he mezclado allí historia, geografía, autobiografía, y otras percepciones que no eran las más obvias.

De la misma manera, lo de los encuentros es también poder decirse: al leer los *Diarios* de Jünger, en el año 78 ó 79, me estremecí, porque sentí qué parecido –justo o injusto es otra cosa– hay entre la visión que tiene Jünger de la vida en París durante la Ocupación, y las noticias que yo tenía en ese momento de la Argentina durante el Proceso. Esa vida llena de teatros, de cines, del Mundial de fútbol, de actividades donde toda la sociedad está animada, palpitando, y con una normalidad de superficie muy visible. Ese fue el núcleo que me llevó a hacer *La guerra de un solo hombre*, el punto de vista tan frío, tan distante de Jünger, donde no hay un solo adjetivo de indignación, de espanto. Pero no me hubiera impresionado tanto cuando leí los *Diarios* en el 78, y no se me hubiera ocurrido hacer esa pelí-

cula, si no hubiera estado presente la experiencia argentina que a la distancia yo percibía con esos mismos códigos de «normalidad» a la que aludo.

Por último, en cuanto a encuentros, puedo decir: «Yo conocí a Victoria Ocampo», eso sí. Pero no se trata de haber conocido a alguien famoso, sino de que si yo no hubiera ido cuando tenía quince años a la vieja sede de la redacción de *Sur* a leer números viejos de la revista, no me hubiera enterado de cantidad de cosas. Por esos números especiales de los años 40 sobre la literatura inglesa o la literatura norteamericana conocí autores, cosas que diez años más tarde podía comprar con poca plata, que costaban un peso. Era en los altos de la calle San Martín y Viamonte, no en el edificio que existe desde los años 70. Todavía era una casa vieja de altos donde me atendía Saúl Aronson, y mientras uno revisaba números viejos en una piecita al lado de la escalera, desde el fondo del pasillo, del cuarto donde podía haber gente que uno no debía ver, se escuchaba la voz de Victoria a los gritos llamándolo a Bianco: «Peeepe ¿Dónde está...?», no sé qué, ¿no? Y él: «Se lo dejé sobre su mesa, Victoria». Yo escuchaba eso como por la radio. Es ahí donde la idea de encuentro es interesante, tal vez más que cuando la traté a Victoria años más tarde. Es ese cruce de la vida de uno con la vida de otro, tal vez de la experiencia más que de la vida, porque para mí Victoria Ocampo es *Sur*, es la colección de la revista. Y Jünger es esos *Diarios* extraordinarios donde escribió cosas de las que no respondo demasiado, pero que de pronto han cruzado mi experiencia personal y me han dado algo, me han hecho reaccionar, hacer una película, escribir un texto...

–*También decís que te interesa en esas relaciones o lecturas una parte de sombra en tu interlocutor, algo que no se quiere expresar, o que es secreto.*

–Exacto, algo que no quieren o que no saben expresar. Eso yo lo siento a través de los demás, intuyo esa parte de sombra, a veces hay cosas íntimas como cohibidas. O sea, cuando leo a Sebald, me digo: este tipo ha perdido cosas que le importaban mucho, hay una herida. Y esto no es hacer psicologismo, no me interesa saber nada de su vida, pero hay algo allí que es como constitutivo de la literatura. Creo que una persona feliz no escribe, que el impulso de crear existe para suplir una falta, *un manque*, y que alguna gente lo asume por la droga o por el sexo, o por la dispersión, o por el amor, pero estamos los que creemos que sólo podemos hacerlo poniendo palabras en una página.

–*En tu película Citizen Langlois se construía justamente una parábola entre la pérdida de todo en Esmirna y la contrucción del mundo imaginario del cinéfilo, como una forma de recuperar simbólicamente todo lo perdido.*