

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Entrevista con Richard Dindo

Autor/es:

Lachat, Pierre

Citar como:

Lachat, P. (1996). Entrevista con Richard Dindo. Banda aparte. (5):40-45.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42184>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# ENTREVISTA CON RICHARD DINDO

Pierre Lachat

**P**REGUNTA.  
¿Cuáles fueron tus primeros contactos con Frisch, o mejor, cuándo comenzaste a pensar que este escritor, o uno de sus libros, podría llegar a ser el protagonista de uno de tus films?

RESPUESTA. Tengo el proyecto de un film sobre Frisch desde 1964, desde que tenía veinte años. En ese momento pensaba hacer un film basado en su novela **Stiller**; esto incluso antes de saber si rodaría alguna vez una película. En esa época, viajaba por el mundo en auto-stop, siempre con las obras de Frisch, que me ligaban toda-



Richard Dindo

vía, como un hilo rojo, a la Suiza que había dejado. En esos años, tenía problemas con mis orígenes suizos e italianos, pues no me sentía ni italiano ni verdaderamente suizo. Y fueron los libros de Frisch, su lengua, su manera de pensar y de sentir, los que me dieron la conciencia -a través del sentimiento de comprender perfectamente de lo que habla- que, pareciéndome a él, no podía ser otra cosa que suizo.

Un día, en Israel, me encontré con una muchacha judía, que tenía esa inteligencia de la lengua que frecuentemente se encuentra en los judíos y que despertó en mí una suerte de fascinación por el lenguaje, una suerte de conciencia de que el lenguaje podía reemplazar a la *patria* perdida y que era posible vivir en el lenguaje.

Era la primera vez que me encontraba con alguien sensible a mi propia lengua, a mi manera de ser y de hablar y que, por decirlo así, me *reconocía* en mi lenguaje.

Tuve entonces esa sensación, que llegó a ser importante más tarde en mi trabajo de cineasta, de que una relación pasa siempre primero por la lengua y que la conciencia de uno, la estima que se puede tener por uno mismo, la aceptación de uno, etc. dependen siempre del hecho de haber sido reconocido y oído por su lenguaje.

Esa joven judía criticaba entonces mi vida de vagabundo y el hecho de que aparentemente yo no tuviese la intención de hacer nada de mí. Me decía que le gustaría volver a verme pasados diez años, cuando yo hubiera *llegado a ser alguien*.

Dos años más tarde, volví a ese kibbutz para buscar su dirección: sólo sabía su nombre, y se había marchado a España, su país natal, y en ese momento, me encontré en ese mismo lugar con... Frisch, a quien habían invitado a un debate. Fue durante su estancia en Jerusalem en 1965. De este modo, me encontré por pura coinciden-

cia, en el mismo lugar, en el período de dos años, entre dos viajes, a las dos personas que me habían marcado más profundamente y que habían provocado en mí ese sentimiento de un *renacimiento en el lenguaje*.

Fue un momento crucial a partir del cual todo pasaba a ser posible: la certidumbre de que yo me encontraría un día con Frisch para hacer un film con él y que lo que podría llegarme a partir de ese momento ya no sería otra cosa sino lógica y coincidencia.

Después, hice mi primera película, un ensayo algo fallido, y la tarde en que terminé el film, bajé al pueblo y vi, sentados en el bar donde había quedado con mis amigos, a Frisch; era la misma tarde en que yo había pasado a ser objetivamente *cineasta*.

El proyecto sobre **Stiller** había desaparecido en ese entretiempos, tanto más cuando Frisch me contó, en nuestra corta entrevista en el kibbutz, que un film sobre **Stiller** no le interesaba.

En el tiempo de mi primera película (en 1970), pensaba ya en un retrato suyo donde se trataría de su relación con las mujeres. Más tarde, le mostré mi film sobre los combatientes de España, pensando que le interesaría, ya que Stiller había combatido en España. Más tarde todavía nos ayudó, a Meienberg y a mí, en las querellas en torno a **L'execution du traître à la patrie Ernest S.**

Así, llegó la ocasión de hablar con él sobre mi proyecto. En el entretiempos, escribió **Montauk**, la novela en la que habla justamente de sus relaciones con las mujeres, y donde desvela un poco lo que siempre me había interesado descubrir: la relación en su obra entre la autobiografía y la ficción. Es por ejemplo cuando dice, en **Montauk**: "La novia judía de Berlín (en la época de Hitler) no se llama Hanna, sino Käte, y no se parecen en nada, la muchacha en la historia de mi vida y el personaje de una novela que escribió". Era exactamente el tipo de investigación que deseaba hacer en mi proyecto de film.

Al principio, Max Frisch se interesó en seguida por la idea de una película, después comenzó a vacilar un poco. Se preguntaba si verdaderamente tenía ganas de volver a ver en imágenes los lugares de su vida, allí incluso vivió. Tenía como una resistencia inconsciente, hipócrita, quizá incluso una molestia. Estaba convencido de que las mujeres de las que hablaba en su libro no estarían de acuerdo con ser filmadas, pues la utilización de materiales biográficos en sus novelas siempre le había ocasionado disgustos. En **Montauk**, era sobre todo su segunda mujer, Marianne, personaje clave en la novela, quien no estaría de acuerdo con la manera en que era descrita.

A partir de un cierto momento, el filme se separó de la idea que yo tenía de él, se autonomizó y recibió una vida propia. El interés era entonces intentar comprender lo que ocurría allí, un poco sin saberlo, y seguir esa nueva huella y su lógica. Hay que aprender en la práctica sobre lo que tú trabajas, cuál es tu *objeto* y localizarlo.

Últimamente estuve en Venecia; antes de marcharme, me acordé de una foto de Proust, sentado en el balcón de un hotel, en Venecia. De regreso en Zurich, hojeando **Le temps retrouvé**, me di cuenta de que hablaba frecuentemente de Balbec, de Combray y de Venecia, y que era uno de esos dos o tres lugares de la memoria. Pero yo, no me acordé de esta foto de Proust sobre el balcón del hotel. Lo que me interesó en el film sobre Frisch, y lo que es probablemente el objeto de mi trabajo, es trazar un vínculo entre esa foto de Proust en el balcón del hotel y la palabra *Venecia* en el libro. Parto de un lugar perdido y creo en el renacimiento del lenguaje. Pienso que

d i n d o

Frisch, como cada escritor verdadero, está obsesionado por esa idea de que se puede *dominar* la vida escribiendo. Debe de haber un sentimiento de *felicidad* que no podemos conocer, esa felicidad de haber vivido porque se ha *escrito*.

PREGUNTA. *Hablas ahora de tu trabajo desde un punto de vista práctico, pero me interesaría que desarrollaras esta cuestión desde un punto de vista teórico. Lo que tú has querido hacer, ¿se habría podido realizar en otras condiciones, en condiciones que llamamos ideales?*

RESPUESTA. Para mí se trataba de aprender tomando ciertos riesgos. Muchas veces, para saber si se está en un callejón sin salida, hay que ir hasta el fin del camino. El problema *teórico*, si se puede decir, sería que el cine documental que hemos hecho estos últimos años en Suiza, no es un cine documental tradicional, que se filma con una cámara observadora y reportera lo que ocurre ante ella independientemente de toda intervención por parte del cineasta. Hubo en nosotros más bien una voluntad de formalización. Además, trabajamos a menudo sobre temas del pasado. Tenemos pues, desde el principio, un problema muy preciso y específico: cómo, fuera de la ficción y sin reconstrucción teatral, representar cosas que ya han tenido lugar y que ya no pueden ser mostradas tal cual fueron.

Objetivamente, pues, también estamos siempre en el territorio de la ficción, pues lo que no puede mostrarse por simple reflejo, no puede mostrarse si no es por una aproximación ficcional. El límite objetivo de nuestro paso es el límite del cine documental en general.

También me han interesado otras cuestiones: ¿cómo es posible *dramatizar*, a través del montaje, imágenes que no pueden mostrar su objeto, y que quedan de algún modo vacías? ¿Cómo volver visible algo que no se puede mostrar? Traspasar la imagen-reflejo del cine documental tradicional implicaba, pues, crear una densidad dramática entre las imágenes que permitiese al espectador, ver en ellas cosas que no se mostraban verdaderamente. El bosque de Jonschwil ya no es el mismo bosque, cuando se ha sabido que un traidor a la patria fue allí ejecutado. Ya no se contempla de la misma manera la fotografía de pasaporte de un combatiente de España, cuando se sabe que ese hombre murió en la guerra hace cuarenta años.

Este tipo de ficción está siempre ligado a una dimensión de memoria que provoca en mí una especie de emoción y que descubre algo que quedó escondido a través del tiempo. En este sentido, este trabajo con la memoria es siempre tan subversivo, pues contribuye a la reconstrucción de la verdad.

PREGUNTA. *Lo que dices a propósito de la foto de Proust podría igualmente decirse de tu propia película, pues muestras al igual fotografías de Frisch. ¿Hay fotos de Frisch que te provocaron el mismo tipo de reacción que la de Proust?*

RESPUESTA. Durante todos estos años, seguí, por así decirlo, la huella de este escritor, a través de sus libros y a través de todas sus



Max Frisch, Journal I-III (1981)



Richard Dindo

apariciones públicas. Era, probablemente, una investigación muy filial. Cuando veo hoy, por ejemplo, esa entrevista que dió a la televisión alemana en 1961, quizá en el momento más feliz de su vida, esa imagen suya provoca en mí una emoción, tanto porque conozco todas las circunstancias. Sé de esa imagen algo más de lo que la imagen por sí misma me muestra. Hago, pues, un trabajo emocional que el espectador no puede hacer si no sabe tanto como yo.

El problema es: ¿cómo hacer pasar mi propia emoción al espectador? ¿cómo compartirla con él, cómo provocarla en él?

Proust dijo una vez que siempre intentó mostrar a sus personajes desde el interior y no desde el exterior. Es lo que siempre he intentado en mis filmes, hacer retratos del interior.

Partí del hecho de que la imagen del autor, tal cual, no enseña nada al público sobre él. Provoca en mí una emoción, pero no provoca nada en el espectador que no conoce la memoria que contiene la imagen. No se ve en un rostro que él escribió: "Yo no soy Stiller". ¿Qué es lo que se ve en un rostro?

Lo que siempre me ha fascinado, en el cine documental, es no tener la necesidad de inventar esos rostros, no tener que hacer *verdaderas personas*, con un lenguaje y una memoria y, por tanto, no tener que hacer *verdaderos sentimientos*.

Siempre he tenido un desinterés completo por lo inventado, imaginado. En este sentido, siento algo como una desconfianza hacia la ficción. Lo que me interesa es la realidad en torno a mí, ante mis ojos y la imagen que puedo hacer de ella como huella de mi memoria. Sólo puedo emocionarme por el recuerdo de lo que verdaderamente ha ocurrido.

El punto de partida de este film sobre Frisch es pues la toma de conciencia de que el film no diría estrictamente nada sobre el escritor, mostrando su fotografía, su imagen, ni incluso haciéndolo hablar. Partí de la idea de que este retrato del escritor desde *el interior* sólo podía hacerse a través de su texto: un retrato por la vuelta de la lectura de un libro autobiográfico. El filme lee, es decir, da a entender el texto del escritor, y el cineasta filma sus imágenes *bajo la mirada* del escritor, pero las imágenes sólo reciben su sentido con el acoplamiento al texto que habla de ellas como *un monólogo interior*.

El mismo escritor, es decir su imagen, queda ausente; está presente de otro modo, por su lenguaje; diría que emocionalmente presente, justamente porque permanece invisible.

Mi problema de cineasta siempre ha sido cómo rellenar esa imagen vacía, frente a la que me encuentro, porque mi objeto no es mostrable y cómo puedo dotar de un sentido a esa imagen y cómo la puedo llenar de emoción.

PREGUNTA. ¿Cuál es, entonces, la relación entre la escritora de Frisch y tus imágenes?

RESPUESTA. La escritura de Frisch es fundamentalmente visual por ella misma. Muchas veces incluso se tiene la impresión que describe un film de recuerdos; la secuencia que él mismo rodó en Super-8 de Lynn, la joven americana, en la playa de Monmtauk y que describe en su libro es un ejemplo. Se podría creer que ha contem-

dindo

plado su propio filme, antes de escribir esos pasajes. O más, super-8 que rodó de ella en Occitania... Aquí se utiliza el cine conscientemente como medio de acordarse después de la muerte, como objeto de memoria.

Mucha veces, se tiene la impresión que él mira el mundo como un pintor y que describe, más tarde, la memoria de lo que ha visto. Es un escritor del lugar; todo lo que describe, incluso sus personajes, es siempre en relación a un lugar.

El problema del filme era, pues, primero filmar simplemente los lugares del escritor. Cada imagen es la definición de un lugar. Una imagen hace de toda realidad siempre un lugar. No se trataba de transformar un texto en imagen, el filme da a escuchar el texto del escritor y por eso muestra lo que puede mostrar, no el **contenido** de las frases del escritor, sino sus lugares. Cada imagen es la posibilidad de una imagen. El filme, a través de su construcción, realiza un trabajo de memoria.

El filme, siendo una lectura de un libro, reproduce el movimiento interior del libro, su construcción. Reproduce en materia cinematográfica la escritura del escritor, dando su lenguaje, en tanto que texto, a escuchar. Leer quiere siempre decir: reconstruir el objeto del libro.

Las imágenes sólo reciben su sentido de su relación con el texto, y de su relación con ellas mismas. El filme avanza, construye, repite, profundiza. El sentido es su estructura. Hay una relación constante de desplazamiento, de asincronismo, de paralelismo entre el texto y las imágenes.

Al comienzo justamente, Frisch tenía una pequeña aversión hacia la imagen. Me dijo si era necesario ver los lugares de los que hablaba. Pero finalmente, viendo los esfuerzos, estaba muy contento, veía un interés que sobrepasaba a su libro: la nueva realidad. Se daba cuenta de que las imágenes no cubrían, ni descubrían su *memoria* del lugar. Veía cosas que el público no podía ver. Se tranquilizó, pues, viendo de alguna manera su memoria protegida por la imagen, esa imagen que por definición no podía mostrar nada más que no fuera un lugar.

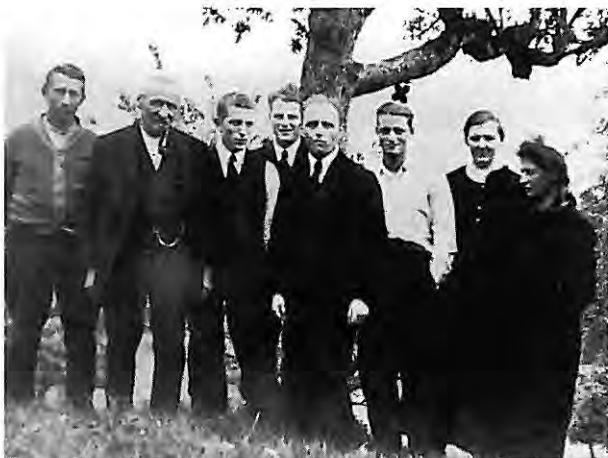
Frisch, por esas razones, tiene una relación extraña con su propia fotografía. Como dice en el libro: no me gusta ver fotos. No le gusta su imagen.

Todo esto remite al problema del que hablaba Flaubert, cuando decía que no quería que se ilustrase **Salammbó**, porque destruiría el sueño que tenía de ella.

Sin duda, en Frisch en todo caso, el rechazo de la imagen, de la propia fotografía, es siempre también un rechazo... de la memoria. En este sentido, la misma ficción, en tanto que relato inventado, me parece que es una forma de resistencia contra la memoria. La ficción siempre es también denegación de algo.

**PREGUNTA.** *¿Habías, en definitiva, intentado asegurarte las ventajas de la ficción, una cierta libertad por ejemplo, sin deber aceptar las desventajas?*

**RESPUESTA.** La ficción para mí es primero un problema práctico. Creo que la ficción no existe si no es



The Execution of The Traitor Ernst S. (1976)

fabricada, imagen por imagen. Para mí la ficción se hace en la mesa de montaje. Toda imagen contiene una parte de ficción, es en el trabajo de montaje donde se la vuelve visible o al contrario se la oculta.

Si comencé a hacer filmes documentales, fue por razones de lenguaje. Necesitaba reconciliarme, a través de la lengua suiza-alemana, con mis propios orígenes. Siempre he sufrido de la falta de lengua entre nosotros.

Es por esto también, entre otras cosas, que siempre he hecho los filmes con gente de una cierta edad, incluso siendo al principio inconsciente de este hecho. Siempre me pareció que poseían más lengua y, de este modo, más sabiduría. Intenté, como dirían los psicoanalistas, hacer hablar al paciente, pensando que hacía falta liberarlo de su mutismo para volver a dar al lenguaje su dignidad.

Es escuchando a mis actores que me constituí en sujeto-cineasta, renaciendo cada vez en la lengua de los otros. Escogí yo mismo la familia de la que quería ser el hijo. Era como hacer una alianza con los suizos con los que tenía ganas de vivir. Era un aprendizaje de comunidad.

Creo que el cine en nosotros nunca ha presentado otro problema que el de cómo vivir en este país y, por tanto, cómo se puede hacer cine aquí.

El filme sobre Frisch es para mí el fin de esta evolución, de esta relación constante con la lengua, con el padre y en relación al cineasta, al intelectual en general, a la sociedad, es decir, a la noción de *patria*.

*Entrevista publicada por Pro-Helvetia - Service d'actions culturelles, Zurich.*



Richard Dindo

d i n d o