

6 Bibliografia

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. In: COHN, Gabriel. *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

AMADO, Ana. **Ficciones críticas de la memoria**. In: Revista Cinemais n 37, 2004.

_____. **Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia**, 2004. Disponível em:

[http://www.feminaria.com.ar/colecciones/temascontemporaneos/007/3-](http://www.feminaria.com.ar/colecciones/temascontemporaneos/007/3-SegundaParte.pdf)

SegundaParte.pdf . Acesso em: 08/10/2006

_____. **Michael Moore e uma narrativa do mal**. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ASTRUC, Alexandre. **Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo**. Texto de 1948 reeditado In: *Traffic*, n 3, 1992.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.

BELLOUR, Raymond. **Auto-retratos**. In: *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: *Obras escolhidas-volume 1*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro**. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **O cinema que não conta uma história.** In: *Revista Aplauso*, 2006.

Disponível em:

http://www.apluso.com.br/site/portal/anteriores.asp?campo=599&secao_id=53.

Acesso em: 20/09/2006.

BRITO CARLOS, Maíra de. **Pactos Documentários.** Orientador: Dra. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes. Recife, 2006. Dissertação (Mestrado de Comunicação). Escola de Comunicação, UFPE.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire.** Paris: Védier, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. **Júbilos e misérias do pequeno EU.** In: *Sociedade e discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. **Persona e sujeito ficcional: Pensando nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **A sagração do indivíduo: Montaigne.** In: *Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

DA-RIN, Silvio Pirôpo. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário.** Orientador: Rogério Luz. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação, UFRJ.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

DE MAN, Paul. **Autobiography as de-facement.** In: P.d.M. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Seabury, 1979.

DI TELLA, Andrés. **O documentário e eu.** In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DUBOIS, Philippe. **A foto-autobiografia.** In: *Revista Imagens*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. **Forma do Filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FIRBAS, Paul; MONTEIRO, Pedro Meira (org.). **Andrés Di Tella: Cine documental, arquivo personal**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Horizonte, 1981.

GUARINI, Carmen. **Reflexiones para una historia del documental en Argentina**. In: *Revista Digital de Cinema Documentário*. Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

GUSDORF, Georges. **Les Écritures du moi**. Paris: Odile Jacob, 1991.

KOVADLOFF, Santiago. **Ensayos de intimidad**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Documentário e arte contemporânea: rua de mão dupla**. In: Kátia Maciel (org), *Transcinemas*. Rio de Janeiro, 2006.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. Trabalho apresentado no XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte, 2003.

MOLFETTA, Andréa. **Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sulamericano**. In: *Revista Sinopse*. São Paulo, INUSP, ano IV, nº 9, 2002.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NICHOLS, Bill. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Introduction to documentary**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no documentário**. In: Biblioteca on-line de ciências da comunicação, Universidade da Beira Interior, Portugal, 2001. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php.html. Acesso em: 20/12/2006.

RENOV, Michael. **Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist**. In: *Subject of documentary*. University of Minesota Press, 2004.

_____. **Investigando o sujeito**: uma introdução. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

REZENDE, Luiz Augusto. **Do Direto a Moretti**. In: Estudos de Cinema 2000 - Socine. Porto Alegre: Sulina, 2001.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. **Pequenas notas sobre a escrita do ensaio**. História Unisinos, vol.8, 2004.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005.

SIBILIA, Paula. **A vida como relato na era do fast-forward e do real time**: algumas reflexões sobre o fenômeno dos blogs. Trabalho apresentado no XIII Encontro da COMPÓS, São Bernardo do Campo, SP, 2004.

_____. **Blogs, fotologs y webcams**: El show del yo via Internet. In: *Relaciones entre estética, ciencia y tecnología*. Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2005 (no prelo).

SILVA, Patricia Rebello da. **Documentários performáticos**: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade. Orientador: Dra. Consuelo Lins. Rio de Janeiro, 2004, Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação, UFRJ.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Orientador: Dr. César Guimarães. Belo Horizonte, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação Social, UFMG.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccacela. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Orientador: Dra. Heidrun Frieger Olinto. Rio de Janeiro, 2002. Tese (Doutorado em Letras). Departamento Letras, Puc-Rio.

VERTOV, Dziga. **Kino-eye. The writings of Dziga Vertov**. Los Angeles: University of California Press, 1984.

WATSON, Julia. **Toward an anti-metaphysics of autobiography**. In: *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Stanford: Stanford UP, Ed. Robert Folkenflik, 1993.

ANEXO

Entrevista Albertina Carri

1. *Los rubios* presenta una visión propia de lo que puede ser el cine documental. Podrías hablar un poco sobre esa concepción?

Los rubios es un ensayo cinematográfico, está más acá de lo documental que de la ficción, por supuesto no es una ficción, pero hace un doble juego, por eso digo que es un ensayo, porque pone en evidencia ambos géneros, se utiliza de elementos de la ficción y de lo documental, de algún modo su tesis es que ninguno de los dos alcanzaría para contar una tragedia semejante, que no hay cine posible para mostrar el vacío o hacerse cargo del vacío.

La pregunta que se hace Los rubios es ¿cuales serian las imágenes que remplazan ese vacío imposible?

Es una película que parte de sus propias imposibilidades, que juega con ellas y de ese modo se concibe a si misma. Para mi, el documental es el género más difícil en el cine, como directora me resulta como el más difícil porque es muy raro el control que ejercés sobre las cosas, casi no tenés control, es como un estado de alerta permanente y profundo, al hacer un documental, estás mirando con la cámara acá y las cosas están pasando allá, no es sólo con la cámara, estas escribiendo o estas pensando en determinada idea que va hacia algún lugar y el documental lo que te demuestra es que tiene vida propia, esa es la sensación. La verdad es que soy más directora de ficción que de documental, o sea, mi primer película es una ficción, despues hice Los rubios y despues hice otra ficción (Geminis). No sé si volveria a hacer documental, creo que si, pero más adelante. Me parece muy difícil, hay que pensarlo demasiado.

2. *Los rubios* tiene un montaje muy pensado ¿Qué espacio dejaste para el acaso y la improvisación?

Los rubios es una película que se hace durante cuatro años, un proceso bastante particular de escritura, rodaje y montaje todo a la vez, desde un principio. Después de dos años de trabajo, escribí un guión, donde queda todo llenado como está hoy la película, pero en el rodaje, en el principio del proyecto, que se caracterizava como un proyecto de investigación, yo tenía libertad, o sea, yo no sabía si ese proyecto se iba a convertir en un largo metraje o si un corto

metraje o 150 horas grabadas en mi videoteca. Encaré ese proyecto con esse nivel de libertad, sin la presión de ser un largo metraje que se termina en tal fecha. Así que hubo mucha improvisación, trabajamos tanto con el equipo como con la actriz, probamos muchas cosas, digamos, y luego con el guión, yo no quise desviarme de lo improvisado, de la búsqueda, básicamente, es una película de búsqueda.

3. Ese tema de la búsqueda – que está muy ligada a una pérdida, un vacío – ¿como hacer con que la falta se torne algo más que una cosa nostálgica?

Es un proceso difícil de describir porque de algún modo es más como un proceso personal que yo hice a lo largo de la vida, me propuse a no hacer una película nostálgica, en parte porque de algún modo siempre me pareció que el recordar nostálgicamente a mi no me seduce, obviamente tengo muchísima nostalgia de mis padres, pero la nostalgia para mi es como un freno, es algo que te pone triste, que te dá ganas de meterte en la cama y mirar televisión, y con esta historia de los desaparecidos, es medio paradójico, la convivencia con el dolor y la ausencia, sobretodo si vivís en este país, yo nunca me fui. Siempre tuve la fantasía, cuando era chica, que cuando fuera grande me iba a ir, porque es muy rara la convivencia con lo público y lo privado, lo privado son tus padres, es tu ausencia, tu cotidiano, por otro lado es una historia pública, abres el diario y hablan de los desaparecidos, hablan de los asesinos y entonces también es una historia colectiva, que como cualquier asesinato genera muchísima bronca, y supongo esa bronca también es un motor, o sea, nostalgia, bronca, termina dando una energía explosiva que, o lo pasas muy mal, o mas o menos te acomodás y enfrentás.

4. Los rubios habla de tu memoria personal, de la memoria de Argentina y, de alguna manera, tiene un funcionamiento que se aproxima mucho a las características de fragmentación y no-linearidad de la memoria.

La memoria para mi es un ser vivo, es orgánico, como una especie de animal a cual alimentás y nos es algo fijo. Los rubios es una película que construí como partiendo de lo que no queria, y de algún modo lo que no queria era hacer un documental testimonial que deja al espectador con la tranquilidad de sentir

que conoce a Roberto y Ana Maria, mis padres, desaparecidos, intelectuales. Quería un documental que te exponga como espectador a la angustia de esa falta y, al pensar en oposición, lo que me di cuenta es que había muchos documentales, o hay muchos, que hablan de la memoria en esos términos establecidos, como si fuese algo fijo, algo que se puede delimitar, que se puede contar linealmente y para mi la memoria es justamente lo que no puedes atrapar, que es algo donde se mezclan muchos elementos, por ejemplo, es muy diferente la memoria pública de la memoria privada, la memoria con mayúscula, la memoria como construcción colectiva a tu memoria íntima, personal. Es muy diferente, cuando pedis a una persona que recuerde lo que pasó, lo que recuerda está mezclado con lo que sintió en el momento en que ocurrió el hecho somado a lo que pasaron en esos veinte años, treinta años, entonces como que se modifica a partir de tus modificaciones. Es un poco ese el planteo que hago de la memoria en la película, algo absolutamente móvil, fragmentado, como un sentimiento que va cambiando de color, va cambiando de estado, de parecer.

5. Así como la identidad, que está muy tematizada ahí, la película habla a partir de un yo, y al mismo tiempo utiliza una actriz, hay mezcla con la ficción, pero también abordás la otredad de cada uno.

El problema de la identidad, que planteo en Los rubios figura a partir de historias que saliendo de la tragedia, de la parte terrible, de cualquier modo siento que todas ponen corset, ponen títulos, y creo que la película lucha contra eso, es como un grito: no solo soy hija de desaparecidos, también soy directora de cine, dejenme ser otras cosas, libérenme de semejante carga. Siempre voy a ser hija de desaparecidos y voy a serlo hasta el día que me muera pero también voy a hacer otras cosas. Para mi era importante pararme frente a la película como en presente, también por eso el uso de la actriz, como directora de cine y no solamente como hija de desaparecidos, porque eso me definiza directamente y, más allá de que obviamente soy una víctima del terrorismo del estado, en términos públicos, políticos y sociales, yo no me veo a mi misma como víctima en mi vida privada, por suerte. Por eso la elección de la actriz, pues a mi me parecía importante ese pequeño distanciamiento para que la gente se pueda identificar con un planteo que hago yo, Albertina como directora de cine, Albertina con 30 años, Albertina presente, y no quedar atrapada en la niña a la que mataron sus

padres a los 3 años, pues eso me coloca inmediatamente en el lugar de víctima y al espectador lo coloca directamente en el lugar de catarsis. O sea, si alguien me dice que le mataron a sus padres a los 3 años inmediatamente me comuevo, me pongo triste, entonces me parece que la actriz me ayudaba mucho en ese distanciamiento y también me dio muchísima libertad a jugar con eso de la ficción. Si yo no hubiese tenido una actriz no me hubiese podido poner una peluca rubia, no hubiese podido hacer esse chiste, al incluir esa línea narrativa con humor empiezo a descontracturar una historia muy solemne, muy espantosa y puedo darme el lujo de tomar esa otra línea.

6. Me pareció fantástico, no solamente mostrar las reuniones con el equipo, los ensayos, pero también la carta del INCA recusando *Los rubios* por no tener la objetividad necesaria...

El planteo del Instituto, me parece que hasta hoy ellos se quieren matar, no se creían que yo iba a mostrar la carta en la película, ni que la iba a hacer (risos).

7. ¿Qué otras películas documentales con una mirada subjetiva te influenciaron?

*Para mi, la película de referencia es Juan, como si nada hubiese ocurrido, de 84/85, muy poquito tiempo después de la vuelta de la democracia, yo fui muy influenciada en *Los rubios* por esta película. Y después me gusta documentales como Relámpagos sobre el agua [*Nick's movie – Lightning over water*], de Win Wenders.*

La película más concreta de influencia es Sans Soleil, de Marker. Ah, Varda también es un gran ejemplo para mí. Pero a mí me gusta también, puede parecer raro, el documental de observación, o el hombre luchando contra la naturaleza, como Flaherty, ese tipo de documental me gusta mucho en sus principios.

8. ¿Te parece que en la nueva generación argentina hay documentalistas más personales?

Andrés Di Tella ha dado una vuelta en el documental de acá, fue el primero. Así como en la ficción tenemos a Martín Rejtman, está Di Tella en el documental. Andrés claramente le ha dado una vuelta más al documental.

9. Una pregunta sobre la actualidad ¿qual la relación de la película con la manera de hacer política en nuestra generación, tan diferente de la de nuestros padres?

El mundo se modificó. Para mi, Los rubios y todas las películas que yo hago es cine político. Antes se pensaba la política y la vida como un movimiento del mundo entero, como una sinfónica, todos en la calle luchando por una misma cosa. Y ahora me parece que cada uno está en su casa, un momento mucho más individualista o privado y lo paradójico es que dentro de esa cosa privada, todo el tiempo el privado hay que hacerlo público, como una desesperación por exhibir la privacidad.

10. Esa cuestión de exposición de la privacidad, ¿te cambió algo? Pues hiciste una película que fué muy vista, donde decís mucho de quién sós, de tu historia.

La verdad es que fué bastante fuerte la experiéncia con Los rubios porque además era una película que yo no pensé que iba a ser una película, entonces fué muy raro el proceso y hasta hoy es bastante raro que a partir de una historia tan trágica me haya dado tantas alegrías, Los rubios no para de darme alegrías, es algo particular. Creo que me excede a mi misma, que no puedo calcular o controlar. El hallazgo de esta película es la libertad con que está hecha, el desprejuicio. A veces me pasa de decir: Bueno, basta con esa película, pero, ya está en Internet, ya es de todos, no me pertenece más, algo que hice, dije, em determinado momento y ahora ya camina sola. En esse sentido, es muy raro haber hecho algo que toca en LA tecla, digamos, porque es una película que, si yo la hubiese hecho cuatro años antes, la odiaban todos, en momento de De la Rua, nadie más queria escuchar de los desaparecidos, ¡otra vez, nadie más le importa eso!, y si la hacía ahora no la hubiesen odiado, pero usado politicamente. O sea que la hice en el momento justo, estaba todo muy apático, no pasaba nada, yo la hice en plena crisis, después la estrené em 2003, pero entonces todo el mundo estaba preocupado con su dinero en el banco.

Pero, sobra la invasión de privacidad, como tuve éxito, acabé por cambiar mi teléfono, además soy muy fóbica y todo fue muy invasivo. Los rubios toca una tecla muy rara y la gente me llamava para decir que fué maestra de mi abuelo,

por ejemplo, como si yo estuviera buscando la historia de toda mi familia, y a mi ¿qué me importa? Pero todos querían participar. Después esas cosas van calmando y cada uno se queda con lo que le corresponde de la historia, pero por un momento me convertí en la persona que tenía que acumular la historia de una familia y de otras más.

11. Finalmente, ¿planes de películas documentales en el futuro?

Sí. Mi próximo proyecto es una ficción, pero tengo un proyecto documental, que estoy pensando hace tiempo, pero me cuesta muchísimo, es un proceso muy largo, que parece que no termina nunca...

12. Es como el ensayo, que es algo por si mismo inacabado... ¿Ya que traés la ficción para el documental en *Los rubios*, me gustaría saber si en tus ficciones también ponés algo de tu experiencia de documental?

Yo creo que sí. Al contrario de lo que pasa con el documental, que cuando tiene algo de ficción se nota muchísimo, en la ficción el documental se disimula. De cualquier modo, las ficciones yo también intento torcer a los límites imposibles. Creo que hay una influencia entre ellos muy fuerte, son distintos pero tienen que dialogar.

Entrevista realizada em 09/08/2006, Buenos Aires.

Entrevista German Kral

1. Hoy en día, la cuestión de la identidad es volátil, fragmentada, diferente de los años 60, 70. ¿Cómo entendés el proceso de auto-ficcionalización implícita en mostrarse en escena, en volver pública su intimidad?

Tu pregunta es muy interesante. Sí, en el momento en que un cinesasta se pone frente a su cámara y se vuelve de algún modo su propio “objeto de estudio”, a partir de ese momento comienza un proceso de “auto-ficcionalización”. Pienso que esa “auto-ficcionalización” está relacionada con el hecho que hacer una película, aunque se trate de un “documental”, es siempre una manipulación de la realidad. Al hacer una película, en cada paso de ese proceso, uno está “acomodando” el mundo del modo que mejor le conviene a la cámara para contar la historia que necesita contar. Esta “auto-ficcionalización” es a mi entender un paso necesario para llegar a la meta, y la meta es siempre, al menos para mí, contar una historia del mejor modo posible.

2. ¿Como es tu proceso de escribir la narración en off? En qué momento la escribís?

La escritura de la voz en off de Imágenes de la ausencia fue para mí uno de los momentos más placenteros durante la producción de la película. Me encerraba en la sala de edición (en esa época montábamos aún con la mesa de montaje tradicional con el positivo por un lado y la banda magnética por el otro), miraba las imágenes una y otra vez, hasta que surgía “dentro mío” una voz. En cuanto la escuchaba, la escribía en mi máquina de escribir. Luego de escribir el texto lo leía mientras veía las imágenes y lo corregía un poco, tratando de limar ciertas asperezas. Fueron momentos muy placenteros y de mucha libertad, pues no tenía ningún productor que corrigiese mis textos, como luego me ocurrió lamentablemente con otras películas.

3. Hay dos elementos muy interesantes en la película: las imágenes de archivo de Bs As en el principio del siglo y los slides de tu familia. ¿Podés

comentar un poco esa relación entre la memoria personal y historia colectiva representados por esos dispositivos?

Siempre me fascinaron las fotografías. Puedo pasar horas mirando viejas fotos. Las fotos son como radiografías de las personas pero también de las relaciones entre las personas fotografiadas. El modo en que los fotografiados miran a la cámara o se miran entre sí, la distancia entre ellos, si se tocan o no, las ropas que llevan, donde tomaron la foto, etc., etc.. Muchas veces tengo la sensación que las fotos me hablan, me cuentan historias. En ese sentido no sé muy bien cuál es la diferencia entre memoria “personal” y “colectiva”. Las imágenes de archivo de una calle de Buenos Aires son a primer vista parte de la memoria “colectiva”. Por otro lado, sin embargo, si pienso que mis abuelos caminaron por esas calles, tomaron un café en esos bares, se besaron quizá debajo de alguno de esos árboles, entonces esa imagen de una calle se transforma en parte de mi propia historia.

4. ¿La película es de alguna manera un acerto de cuentas con el pasado? Tuvo un papel de cura, casi terapéutico?

No, hacer Imágenes de la ausencia no tuvo un aspecto terapéutico, sino que fue la cristalización de una terapia que yo estaba haciendo en aquél momento. No fue la película lo que produjo la terapia, sino la terapia la que ayudó a nacer a la película.

5. ¿Cómo escapar del narcisismo en películas subjetivas? Del peligro de que la voz del Yo se transforme en la voz de la autoridad?

Más que escapar del narcisismo en las películas personales, mi pregunta es mucho más cómo evitar el narcisismo en la vida. No lo sé. Supongo que interesándose por la vida y no únicamente por la propia vida.

6. ¿Qué otras películas identificas en esa manera subjetiva y ensayística de hacer cine que te influyó?

Wim Wenders es para mí un referente permanente. Sus primeras películas documentales (Tokyo-Ga, Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten) tienen una voz en off muy personal, que siempre me emocionó. Sus películas son para mí una reflexión permanente sobre cómo hacer películas. También los libros de Paul

Auster siempre me interesaron profundamente por su modo tan personal de contar historias mientras reflexiona sobre el hecho de escribir.

7. ¿Entendés alguna diferenciación entre la Privacidad y la Intimidad?

Qual?

Es una pregunta muy interesante. Nunca había pensado sobre esa diferencia... Pienso que lo privado no es necesariamente íntimo. Mientras que lo íntimo es siempre además privado.

Un ejemplo: En Imágenes de la ausencia hubo historias de la relación de mis padres que no incluí en la película por ser demasiado "íntimas", aunque se trataba de una película que mostraba sin dudas ciertos aspectos de la "vida privada" de esa ex-pareja.

8. ¿Cómo Imágenes de la ausencia se relaciona con la obsesión contemporánea por la exposición de la privacidad, cuando todos quieren hablar de sus historias personales en blogs, fotologs, etc.?

Lamento decirte que ignoro qué son los blogs o los fotologs. De cualquier modo no creo que fue la obsesión de exponer mi privacidad lo que me llevó a hacer la película, sino la necesidad de explorar esa historia junto con la posibilidad y el privilegio y la necesidad de hacer, de eso que estaba buscando, un film.

9. ¿Por que sentistes necesidad de justificar la existencia de tu película al final?

No recuerdo ya por qué escribí aquello... ¡Supungo que me parecía bastante cuestionable cargar a las personas durante 89 minutos con mi historia y la de mis padres y quería disculparme por eso!

German Kral

Munich, 16.02.07

Fichas Técnicas

Imágenes de la ausencia

Direção, Roteiro, Produção e Edição: German Kral

Fotografia: Daniel Sponzel e Gustavo Wald

Música: Gerd Baumann e Jens Fischer

Produção Executiva: Nikolaus Prediger

Duração: 89min

Argentina / Alemanha, 1999

Los rubios

Direção e Roteiro: Albertina Carri

Fotografia: Catalina Fernández

Som: Jesica Suárez

Música: Ryuichi Sakamoto, Charly García e Virus

Edição: Alejandra Almirón

Produção: Barry Ellsworth

Atriz: Anália Couceyro

Duração: 89min

Argentina, 2003

La televisión y yo

Direção, Roteiro e Montagem: Andrés Di Tella

Fotografia: Esteban Sapir

Som: Gaspar Scheuer

Música: Axel Krygier

Edição: Alejandra Almirón

Produção: Cine Ojo e Andrés Di Tella

Duração: 75min

Argentina, 2003