

Andrés Di Tella y yo

Jerónimo Duarte Riascos
Harvard University

Yo quería hacer un conference paper, pero me salió otra cosa. Quería que fuera sobre Andrés Di Tella y Joao Gilberto Noll. Al final, tuve que descartar a Noll y quedarme solo con Di Tella. Ni siquiera con Di Tella así, a secas y en general, sino más bien con fragmentos de su documental *Fotografías*, estrenado en 2007.

Después, entonces, quise hacer un conference paper sobre *Fotografías*, en el que analizara la película desde la óptica de las teorías del viaje y la sensación contemporánea de no-pertenencia (o mejor, como aprendí hace poco, de impertenencia). Pero rápidamente se presentó un problema mayor: estaba fascinado por el documental de Di Tella, pero me sentía incapaz de decir cualquier cosa sobre él. No porque fuera una pieza críptica, sino por ser una que documenta un proceso y, en ese dinamismo propio de los procesos, empezó a escapárseme cada vez que intentaba aprehenderla. Cuando creía haber llegado al quid del asunto, y anotaba en un cuaderno las primeras ideas del conference paper que nunca fue, el quid dejaba de ser tal y lo importante ya no era Kamala, sino Guiraldes; Rocco, sino Torcuato; Ramachandra, sino Gauta.

Busqué ayuda. Consulté casi todos los libros que Widener (y su red de bibliotecas afiliadas) tiene sobre la obra de Di Tella. Una parte de la crítica, Antonio Weinrichter por ejemplo, se concentra en la figura de la madre y en cómo el documental es una exploración de su pasado y sus raíces. A mí, más que un documental sobre la madre y sus orígenes, me parece que *Fotografías* es una película sobre Andrés Di Tella y su futuro: una pieza hecha para su hijo Rocco. Claro

Tiresias 6 (October 2014)

<http://www.lsa.umich.edu/rl/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

que Kamala, la madre, está presente y a lo mejor, como se sugiere, fue su espíritu el que guió la realización del documental. Pero tengo la intuición que el documental no busca el origen de una historia o su secreto; lo que hace es más bien documentar una búsqueda errática y errante, que va por muchos caminos y por ninguno.

Esa era otra dificultad a la hora de plantearme lo del *conference paper*. Por ejemplo: 1. El documental se me hacía inaprehensible; 2. No hay mucha bibliografía crítica de soporte y estoy en desacuerdo con parte de ella; 3. El documental cuenta muchas cosas pero pocas en realidad (que puede ser un apéndice de 1.). Y es que Andrés Di Tella tiene una poética que se desarrolló de manera más o menos azarosa e inconsciente, pero que está presente con claridad, sobre todo en sus filmes más recientes—*La TV y yo* (2002); *Fotografías* (2007), *Hachazos* (2011). Su trabajo se enmarca en el subgénero que él mismo denominó film de ensayo y error (Film Edge, 205); una manera de narrar que se basa en la premisa de que una historia nunca es una sola.

Casimiro Torreiro identifica varias de las que están en el centro de *Fotografías*. Pero la lista es, por supuesto, mucho mayor. Y

según pude averiguar, los culpables de que este tipo de composición sea una realidad son, principalmente, dos: Cecilia Szperling y Ricardo Piglia. La primera, escritora, casada con Di Tella y madre de su hijo, lo convenció, cuando estaba filmando *La TV y yo* de que incluyera todas las asociaciones y los problemas que tenía en la cabeza; lo que los personajes contaban y lo que no; la imposibilidad de aprehender la película.

mi abuelo, que tipo de persona y que tipo de lugar ocupó en la sociedad. Entonces ahí decidí poner eso también. Recuerdo haber hablado con algunos amigos, y sobre todo con mi mujer, Cecilia Szperling, que es escritora. Ella me convenció de que lo que tenía que hacer era incluir todas las asociaciones que existían en mi cabeza, y todos los problemas que tuve, que los personajes no me contaban lo que yo quería que me cuenten, que no encontraba la película, etc. Ya había filmado una primera charla con mi padre, pero me decidí a hablar más con él, a filmarlo en su casa, mirando los álbumes de fotos de la familia, leyendo el diario, incluso abriendo la heladora.

de los trece cortos que lo componen. Y tras dirigir el ya comentado *La televisión y yo*, realiza el más explícitamente autobiográfico de sus trabajos, *Fotografías* (2007), una suerte de indagación sobre aspectos específicamente personales (quién fue realmente su madre; por qué nunca se preocupó por inculcar en sus hijos, Andrés y Víctor, la cultura india, e hinduista, en la que se formó), temas que terminan siendo la ocasión para contar otras historias, como la de Ramachandra Gowda, hijo adoptado por la esposa del gran escritor Ricardo Güiraldes; como la historia del propio escritor, muy conocido en su país por ser el autor de una de las novelas nativistas de referencia, *Don Segundo Sombra*, pero mucho menos por la pasión que tuvo por la India (un precursor de mi padre, comenta la voz de Di Tella en el off-sonoro del filme), por el budismo y hasta por el esoterismo.

El segundo, también escritor, profesor de la Universidad de Princeton y antiguo colaborador de Di Tella¹, empeoró el desorden cuando decidió recomendarle adoptar la dispersión de historias característica de sus documentales como un estilo propio, como una poética. Su trabajo, entonces, funciona por desvíos; por ir a buscar una cosa, se encuentra otra. Es un poco eso lo que le pasó a este texto; empezó buscando un argumento para un conference paper y se encontró más bien con un proceso, uno que voy a intentar narrar para realizar (¿generar?) una reflexión.

que funciona medio por desvíos; por ir a buscar una cosa y se encuentra con otra; por tomar el camino que no es necesariamente un atajo sino que lleva a otro lado...

Para efectos prácticos, voy a dividir este proceso en cuatro pasos principales que fueron los que seguí antes de

JQ: Ésa es la cuestión, ¿cuál es la historia? Está la historia de la madre, está tu historia, veo muchas bifurcaciones.

ADT: Ése es el problema que tenemos. Justamente Ricardo Piglia me decía el otro día que a él le parecía que yo tenía que defender eso como un estilo. Por ejemplo, cuando hablo con mis productores, surge como un problema esta aparente dispersión, el hecho de querer contar tantas historias cruzadas. Te dicen: ¿Cuál es la historia que querés contar? En una frase. Y no es fácil. Ricardo me decía que yo tenía que hacer de ese problema una fuerza. Ya que se me da por ese lado, trabajar

enfrentarme a este paper fallido. Más que pasos son cuatros preguntas, como se verá, elementales:

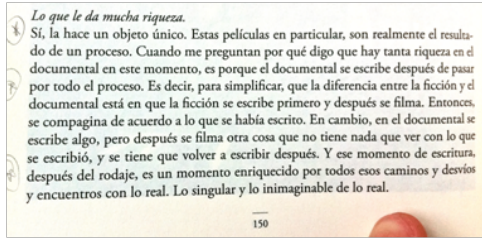
1. ¿Qué?

La primera pregunta, que suele ser la más corriente, tiene que ver con el argumento. ¿Qué es esto que estoy viendo?, ¿cuál es la historia que debería estar siguiendo y entendiendo? Mi respuesta fue más bien precaria: estaba viendo la documentación de dos viajes y un número considerable de historias cruzadas.

¹ Piglia escribió el guío de *Macedonio Fernández*, una película dirigida por Di Tella en 1995.

El primero de los viajes es al sur de Argentina, donde se supone que están las raíces de la

'argentinidad'. Ese viaje, justamente, se propone explorar la historia de uno de los fundadores de la nación: Ricardo Güiraldes, el autor de *Don Segundo Sombra*, novela publicada en 1926 en la que se cuenta la historia de un gaucho que "por mantener su axiología y sus principios, resulta superior a los burgueses"; así, como la Argentina.



Portada
Portal de la comunidad
Actualidad
Cambios recientes
Páginas nuevas
Página aleatoria
Ayuda
Donaciones
Notificar un error

→ [Iniciar sesión](#) / [crear cuenta](#)

Artículo [Discusión](#)

Leer

[Editar](#)

[Ver historial](#)

Nuestros [Términos de uso](#) actualizados tendrán vigencia a partir del 25 de mayo de 2012. [Obtenga más información.](#)

Don Segundo Sombra

Para la película dirigida por Manuel Antín, véase *Don Segundo Sombra (película)*.

Don Segundo Sombra es una novela rural argentina de Ricardo Güiraldes que a diferencia del poema "Martín Fierro" de José Hernández no reivindica socialmente al gaucho, sino que lo evoca como personaje legendario ("sombra"), en un tono elegíaco.

El título del libro, escrito por un *estanciero* (R. Güiraldes) es sintomático, si no fuera por el tratamiento respetuoso de Don (derivado del latín *Domini* = dueño, señor).

En efecto "Segundo Sombra" parece sugerir a un subalterno, si bien la prelación respetuosa con el tratamiento de Don contrapesa (quizás sin que Güiraldes fuera consciente de ello) la subalterinidad, señala a un gaucho que por mantener su *axiología*, sus principios, resulta superior a la axiología burguesa. Ricardo Güiraldes aprende en una especie de viaje iniciático lo que es el valor, el honor, la lealtad (que desde otra perspectiva puede mal interpretarse como subalterinidad), el respeto al prójimo (todo esto, amenazado en el libro con descripciones. La novela fue publicada en 1926, está escrita narrativamente en primera persona.

Lo interesante de Güiraldes para Di Tella, es que era una persona con una estrecha relación con la India. Durante su vida tuvo una gran cercanía con esa cultura y practicó muchos de sus ritos espirituales; tanto así que su viuda fue a buscar el alma de su esposo muerto a ese país y regresó con un niño hindú, Ramachandra. Durante varios años, ese niño y Kamala, la madre de Di Tella, fueron los únicos hindúes de la Argentina.

El encuentro de Di Tella con Ramachandra le permite, entre otras cosas, hablar de la 'cruza'. Es decir, le permite a Di Tella hablar de sí mismo aunque esté hablando de otros (y vice-versa) y comentar sobre las complicaciones que trae creerse una cosa y parecer otra:

De la mano de este viaje del director que es, de cierta manera, un viaje a lo conocido, se narra otro: un viaje al país de la madre, como originalmente se iba a llamar *Fotografías*. Ese viaje a la India constituye, cuando menos, una paradoja: es un viaje al lugar donde están las raíces genéticas de su individualidad y, sin embargo, casi todo allí le es extraño. Antes de partir, justo después de comprar los tiquetes de avión, se enferma de vértigo; como si somatizara la posibilidad de que ese viaje le hiciera perder el equilibrio:

A pesar de la amenaza, el viaje se realiza y enfrenta a Di Tella a una serie de contradicciones que, posiblemente, ya conocía pero nunca se le había presentado o verbalizado, en proceso de construcción. Recuerda, por ejemplo, que era (¿es?) racista. Constata que, por más de que trate de ser hindú, nunca podrá realmente serlo. Y sin embargo, a veces, duda si es o no un extranjero en la India:

Las narraciones de estos dos viajes están entretrejidas con un buen número de historias adyacentes, paralelas, inconsecuentes (y casi cualquier otro adjetivo). El espectador conoce un poco de los descendientes 'blancos' de Guiraldes; del ayudante que trabaja en la carnicería del primo Gauta; de la prima rebelde de Kamala; de Marta Minujín; del actor Napoleón; de 'mamita' (que no es Kamala); y de los abuelos Di Tella, por nombrar apenas una lista arbitraria.

Así respondí mi primera pregunta y, evidentemente, no había ni señas del paper. Pregunté, entonces, ¿por qué?

2. ¿Por qué?

La primera respuesta a esta pregunta, si decidimos creerle al documental, es el azar. Torcuato hijo, el padre del director, le da a éste una caja con fotos de la madre que desata una serie de inquietudes que, a su vez, legitiman y provocan el viaje a Madrás:

El azar, como puede descifrarse de lo que aquí hemos llamado la poética de Di Tella, juega un papel crucial en la construcción y desarrollo de su trabajo. Porque en el azar radica la posibilidad de una historia de ser muchas otras, de narrarse de mil maneras distintas, con otros cruces, o en otras direcciones.

Sin embargo, me parece que no fue solo una cuestión de azar, sino que hay allí también algo de búsqueda. Di Tella

películas es obviamente que las estoy haciendo yo, pero hay algo que te supera y te lleva en una dirección, y no se qué es eso. Si son los fantasmas, o son los espíritus... Y parte de lo que yo estoy logrando en estos últimos años es tratar de dejarme llevar. Quemar los papeles. Antes me preocupaba más, estaba más atento a cumplir el plan. En cambio, a partir de *La televisión y yo*, y todavía más en *Fotografías*, empiezo a ir con la corriente, dejarme llevar por lo que encuentro, por lo que pasa. Y

ya había explorado (tangencialmente también) el pasado de la familia de su padre en *La TV y yo* y ahora le tocaba el

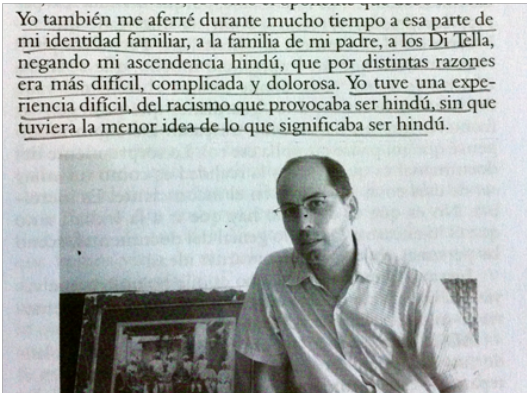
Aunque el concepto de "fotografía" aluda a lo estático, permanente y muerto (Roland Barthes), el documental de Di Tella es puro movimiento: un itinerario, una *road movie*, el desarrollo de un viaje. El enigma relacionado con la madre era

turno a la otra mitad de su origen. De manera que

creo que no sería completamente descabellado pensar que, a falta de la caja de fotos, Di Tella hubiera encontrado otra excusa para contar su historia.

Porque en ese proceso de construcción genealógica, de "desempolvamiento" de los vínculos que lo atan con su padre y su madre hay una afán de narrarse (tal vez más para Rocco que para sí mismo) que tiene que ver con un

Yo también me aferré durante mucho tiempo a esa parte de mi identidad familiar, a la familia de mi padre, a los Di Tella, negando mi ascendencia hindú, que por distintas razones era más difícil, complicada y dolorosa. Yo tuve una experiencia difícil, del racismo que provocaba ser hindú, sin que tuviera la menor idea de lo que significaba ser hindú.



sentimiento de no-pertenencia que acompaña a Di Tella en sus películas, así intente a veces presentarse como más argentino que el mismo Guiraldes.

Y no es para menos, pues si algo caracteriza la vida de Andrés Di Tella es el viaje y "la cruza" que implican, para empezar, tres características azarosas y, en ocasiones, opuestas:

historias que se cruzan esta noche. A mí me fascinan esos cruces. A lo mejor porque yo mismo soy el resultado de uno de esos cruces, el de los destinos de mi viejo y mi vieja, bastante improbable por cierto. Pero a la vez me doy cuenta de que hay

I. Tener el apellido Di Tella, que es italiano. Pero que también se volvió decididamente argentino, porque el primer argentino que lo usó (que era italiano) construyó uno de los imperios económicos más grandes e influyentes del país.

II. Creer ser argentino, que es

¿Cómo fue que naciste en Chile?

Bueno, uno nace de casualidad en cualquier parte de la Tierra, pero en mi caso es una casualidad, pero no tan casual. Tiene que ver con la historia de mi familia, que es una historia de viajes. Lo raro es Chile porque, fuera de mi nacimiento, no

difícilmente una categoría esencial. En especial, creerse argentino sin haber nacido allí; sin tener una plena ascendencia con esa nacionalidad. Es más, creerse argentino sin haber vivido en Argentina durante largos periodos de su vida, periodos incluso cruciales, como el tránsito de la infancia a la adolescencia.

III. Parecer hindú (o iraní, o turco), que es lo menos parecido a un Di Tella o a un argentino. Más aún, saber que otros lo ven como hindú, como *wog*. Ser hindú sin saberlo, sin creerlo y sin saber lo que significa. A pesar de ser hijo de una hindú perteneciente a una familia tradicional, en donde en más de catorce generaciones nadie se había casado fuera de la casta. Nadie hasta que esta hindú decidió casarse con un argentino de apellido y ascendencia italiana, que vivía en Estados Unidos, pero tenía, como ella, ideas en la URSS.

hjar, por un lustro, su residencia en Londres. Allí pasarán unos años cruciales para la formación de Andrés, entre los nueve y los catorce, y allí también descubrirá el racismo: en la clasista sociedad británica de la época, sus propios compañeros no lo veían como el argentino que él creía ser, sino como un hindú, una identidad con la que jamás se había indentificado.

me costó adaptarme... El primer año que estuve acá no me terminaba de ubicar. Ahora, retrospectivamente, y aunque tardé unos años en darme cuenta, encuentro que algo de mi "patria espiritual" está en esos años en Londres. Fue entre los nueve y los trece años donde se formó mi mundo. Quizá sea así para todos, esa

A estas características me atrevería a sumarles una cuarta, entre paréntesis, que sería la de hacer un hijo con Cecilia Szperling, una mujer cuyo apellido tampoco es argentino (¿pero cómo sería, acaso, un apellido argentino o colombiano, o peruano, o mexicano, o chileno, o latinoamericano...?). Es la existencia de Rocco Di Tella Szperling y su participación en el film lo que me condujo a la siguiente pregunta.

3. ¿Para qué?

Para Rocco. Aunque sé que esta posibilidad está apenas sugerida, pues el documental está explícitamente dedicado a Torcuato y Kamala. A primera vista, parece haber sido filmado para hacer el duelo de la madre muerta y responder unas preguntas identitarias propias que poco o nada tendrían que ver con el hijo. No obstante, hay una escena particular que complica la claridad de la dedicatoria y me hace pensar que, en efecto, parte de las historias se cuentan para Rocco.

La escena, que aparece al inicio del documental, muestra a Di Tella y a Rocco en la intimidad de su casa y a Rocco identificando los instrumentos del oficio de su padre, con los que éste se comunica. Rocco se acerca a la cámara y Andrés pregunta: "¿Querés filmarme vos a mí?", Rocco contesta que sí, pero no puede hacerlo, "está todo negro".

una foto de los dos en la Argentina, muertos de risa. Pero a nosotros no nos transmitió demasiado de su cultura hindú. Yo ni siquiera sabía el nombre de sus padres, mis abuelos. Mi hermano y mi padre tampoco lo sabían. Mi padre tampoco nos habló mucho de la India. Y yo no pre-

A riesgo de sobre

interpretar quisiera plantear aquí algunas lecturas. Y es que me parece que Di Tella hace este documental, en parte, para dejar de "estar todo negro"; para tener una herramienta física y narrativa que mostrarle a su hijo y que le explique qué es eso de la India, por qué su papá es tan diferente de su abuelo o por qué su abuela se llamaba Kamala (que el documental logre responder esas preguntas es otra cuestión). Es, también, el deseo de evitar "estar todo negro" como lo estuvo su madre para él, de cuyo pasado Andrés y su hermano no sabían casi nada, ni siquiera el nombre de sus padres. Y una cosa más: tal vez sea un intento de probar(se) que él no es así, "todo negro", como lo veían sus compañeros londinenses; que aún tratando de incorporarse y entender la cultura hindú, él nunca será (nunca podrá ni querrá ser) uno de ellos. Siempre será, como lo dice Gauta, "the white cousin".

Si bien creo que estos viajes se hacen, en gran medida, para Rocco, considero también que hay otra razón de importancia. Di Tella viaja al país de su madre y al sur del suyo para hacer algo con "el insoportable peso de la identidad"; para librarse del todo de él (como quiso, y no pudo, Kamala) o para aceptarlo y apropiárselo (como en algún momento parecer querer él). Y es interesante que esa reflexión sobre la identidad ocurra, de la manera más evidente, en una toma que es, en estricto sentido, ficticia:

Es interesante porque la construcción de esas marcas identitarias pesadas (la familia, la nacionalidad, la raza, la sangre) es una que depende del cruce, de la manera como las historias que constituyen a Di Tella se entremezclaron para contar la suya, que él narra, para tranquilidad propia y beneficio de su hijo.

Hasta aquí todo parece muy bien. El documental es sin duda una pieza algo nostálgica, un trabajo invaluable si uno es un Di Tella o un familiar de Kamala, incluso un amigo no tan cercano de cualquiera de las dos familias. ¿Pero el

espectador promedio?, ¿qué tengo que ver yo con esta historia?

4. ¿Y qué?

Para responder esta pregunta me fue muy útil un artículo breve de Bill Nichols, "Performing Documentary". En muchos de los textos y entrevistas disponibles de Andrés Di Tella, hay una suerte de "justificación" del uso de su vida privada en su obra.

Porque en ella Di Tella se inserta no solo como narrador, sino como elemento constitutivo y "cohesionador" del film. En *Fotografías*, una de las principales características del documental performativo se hace evidente: el énfasis está

mente: El gesto autobiográfico no es de narcisismo, como se suele decir sin pensar, sino por el contrario de generosidad e inclusive de sacrificio: se sacrifica la propia privacidad, se generan problemas con la familia y con los que nos rodean en la vida. Es un regalo para los demás, para los que no conocemos. Y un legado, "tomen mi vida, les pertenece". Un film autobiográfico es un acto de responsabilidad. Me hago responsable de esta historia. (...) También es una confesión de otro tipo: admito mis limitaciones, esto es todo lo que tengo.³⁰ Hoy, ya lo hemos dicho, La televisión y yo se percibe como un hito...

puesto en la evocación. En consecuencia, la expresividad de la

obra cobra importancia, al tiempo que se reduce la presencia del componente indéxico (el problema de la verdad se vuelve, si se quiere, menor).

Los documentales performativos, según Nichols, están más interesados en la sugestión que en el argumento. Por eso, me parece, su aprehensión es más complicada. Es más difícil escribir un conference paper sobre las sugerencias que hace una obra, que hacerlo sobre su argumento (entendido en cualquiera de las acepciones del término). Entender eso, me ayudó a entender por qué no estaba siendo capaz de escribir un texto tradicional, con un argumento central y todas esas cosas.

que no sería "útil" son los home movies que allí se muestran. Las películas caseras verían como el colmo de lo que no tiene interés ni utilidad pública. Por supuesto, ya con que es al revés, que hacer público lo privado es de gran utilidad pública. Pero cuenta que esa idea sea aceptada (Ibidem, 21).

reenactments of the crime.) Performative films rely much less heavily on argument than suggestion; they do not explain or summarize so much as imply or intimate. In *Reassemblage*, for example, Trinh insists that she will

Performative documentary, like reflexive documentaries, does not propose a primary object of study beyond itself but instead gives priority to the affective dimensions struck up between ourselves and the text. It proposes a way of being-in-the-world as this world is itself brought into being through the very act of comprehension, “abducted from fragments,” as Stephen Tyler puts it. Using the “dynamite of a tenth of a second” celebrated by Walter Benjamin, performative documentary burst the contemporary prison world (of what is and what is deemed appropriate, of realism and its documentary logic) so that we can go traveling within a new world of our own creation.

Entenderlo me animó también a hablar sobre la sugerencia que pude leer en *Fotografías*. Una que tiene que ver con el proceso y su importancia y también con lo performativo de su construcción y narración. Pero también con la posibilidad misma de la sugerencia, de la argumentación oblicua y de la potencia reflexiva que se genera en lo público a través de lo privado.

imaginación crítica de la segunda mitad del siglo pasado. En el trabajo de Di Tella se revela un arte de hablar oblicuamente de lo colectivo, de la historia institucional y oficial, arte que recae en lo individual. Pero no se trata de un sujeto sólido e incorruptible; por lo contrario, una de las artimañas retóricas del documentalista es justamente exponerse a lo ridículo para desmontar toda presumible entereza del yo.

Y dos cosas más, acaso repetidas, sobre la reflexión que genera Di Tella. La primera, que las identidades, como los viajes, ocurren verdaderamente en los cruces que son, casi siempre y por decir lo menos, azarosos, arbitrarios, móviles, ficticios... La segunda, que ya he repetido bastante, es que detrás de cada historia hay miles de otras más y que cada una de ellas bien podría haber sido la primera. Por eso, para contar una de ellas, hay que contar las demás; porque las historias, como las personas, también ocurren en los cruces.

Los proyectos no se terminan, se abandonan...

Bibliografía

“...João Gilberto Noll ...” Web. 14 May 2012.

AlencarBrayner, Aquiles. *The Literature of the Senses :
Body, Corporeal Perception and Aesthetic Experience in
the Work of João Gilberto Noll*. Köln: LAP Lambert
Academic Publishing, 2009. Print.

Bartkowski, Frances. *Travelers, Immigrants, Inmates :
Essays in Estrangement*. Minneapolis: University of
Minnesota Press, 1995. Print.

Céspedes, Marcelo, and Andrés Di Tella. *Fotografías
[videorecording] ; La Televisión y Yo : Notas En
UnaLibreta*. Argentina: Cine Ojo ;, 2007. Print.

de Carvalho, Luiz Fernando Medeiros. *Literatura e
Promessa : Figuração e Paradoxo Na
Literatura Brasileira Contemporânea*. Niterói, RJ: EdUFF,
2002. Print. Coleção Ensaaios (Niterói (Rio De Janeiro,
Brazil)) ; 23

Firbas, Paul Philipp, Pedro MeiraMonteiro, and Andrés Di
Tella. Andrés Di Tella : *Cine Documental y Archivo*

Personal : Conversación En Princeton. Buenos Aires:

Siglo XXI EditoraIberoamericana, 2006. Print.

Heller-Roazen, Daniel, and Giorgio Agamben. *Homo Sacer :*

Sovereign Power and Bare Life. Stanford, Calif.:

Stanford University Press, 1998. Print. Meridian

(Stanford, Calif.).

Hojas De Cine : Testimonios y Documentos Del Nuevo Cine

Latinoamericano. Puebla?]: La Fundación, en coedición

con Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la

Juventud, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.

Print.

Hulme, Peter, and Tim Youngs. *The Cambridge Companion*

to Travel Writing. Cambridge, U.K. ;: Cambridge

University Press, 2002. Print. Cambridge Companions

to Literature.

Júnior, Francisco Caetano Lopes. "A Questão Pós-Moderna

Vista Da Periferia: O Caso João Gilberto Noll." *Hispania*

74.3 (1991): 598–603. Print.

- Lisle, Debbie. *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*. Cambridge ;: Cambridge University Press, 2006. Print.
- Nichols, Bill. *Blurred Boundaries : Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. Print.
- Noll, João Gilberto. *Berkeley Em Bellagio*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2002. Print.
- . Lorde. 1a ed. São Paulo: Francis, 2004. Print.
- Oliveira, Marinyze Prates de. *E a Tela Invade a Página : Laços Entre Literatura, Cinema e João Gilberto Noll. Salvador, Bahia: Secretariada Cultura e Turismo ;, 2002. Print.*
- Otsuka, EduTeruki. *MarcasDaCatastrofe : Experiência Urbana e Indústria Cultural Em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. Print.
- Roberson, Susan L. *Defining Travel : Diverse Visions*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. Print.

Russo, Eduardo Angel. *The Film Edge : Contemporary*

Filmmaking in Latin America. [Abridged and rev.].

Buenos Aires: Teseo :, 2010. Print.

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*.

Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.

Print. *Convergences* (Cambridge, Mass.).

Silva, Regina CéliAlvesda. *Vampiros Com Dentes Cariados :*

Literatura e Cinema Em João Gilberto Noll, João Do Rio

e Bram Stoker. Rio de Janeiro: Editora Ágorada Ilha,

2002. Print.

Di Tella, Andrés. *Montoneros [videorecording] : Una Historia*.

Argentina: SBP S.A. Worldwide [distributor], 2006.

Print.

---. *Prohibido* [videorecording]. New York: distributed by

Latin American Video Archives, 1997. Print. *Cultura De*

La Nacion.

TorreiroGómez, Casimiro. *Inventario De Regresos : El Cine*

Documental De Andrés Di Tella. Sevilla: Junta de

Andalucía, 2011. Print.