



Un judaísmo propio

sujetxs, afectos y cartografías de lo judío
en el cine argentino contemporáneo

Universidad Nacional de San Martín

Instituto de Altos Estudios Sociales

Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural



Tesista: Débora G. Kantor

Director: Dr. Alejandro Dujovne



Diciembre de 2021

Índice general

Agradecimientos	3
1. Introducción	5
1.1. Una nueva visibilidad.....	5
1.2. Documental contemporáneo y dispersión.....	9
1.3. Abordaje.....	12
1.3.1. Giro subjetivo, biografía, familia.....	12
1.3.2. Cartografías.....	16
1.3.3. Afectos.....	21
1.4. Antecedentes.....	22
2. El problema de la melancolía: la tierra prometida y el fin de la utopía política	27
2.1 Inscripciones precarias: <i>La parte automática</i> de Ivo Aichenbaum	31
2.1.1 Archivo y lugar.....	31
2.1.2. Israel y la Patagonia.....	37
2.1.3 Salvar a un padre.....	41
2.2 Herencia, archivo y performance: <i>Pervomaisk</i> de Flora Reznik	48
2.2.1 Herencia y lugar.....	48
2.2.2 Archivo y testimonio.....	50
2.2.3 Intimidad y performance.....	61
3. La curiosidad por el pasado: los migrantes y los espectros	67
3.1 Cómo vivir con los fantasmas: <i>Papirosen</i> de Gastón Solnicki	69
3.1.1 Una película exorcística.....	69
3.1.2 Nuestro sonido viene de más lejos.....	73
3.1.3 Imagen-síntoma.....	78
3.2 Paisaje, espectros y derivas: <i>Desde la marea</i> de Josefina Gill	90
3.2.1 Dramaturgia y obstrucciones.....	90
3.2.2 Paisaje y subjetividad.....	96
4. La búsqueda de la complicidad: espacio urbano y humorismo judío	110
4.1 Seis expertos en una sedería del Once: <i>Novias, madrinas, 15 años</i> de Diego y Pablo Levy	114
4.1.1 La forma y el contexto.....	114

4.1.2 Comicidad.....	118
4.1.3 ¿Qué hay de judío en todo esto?.....	125
4.2 Un shnorrer, una tía solterona, la muerte, el dinero y un departamento: <i>Flora no es un canto a la vida</i> de Iair Said.....	135
4.2.1 Esta no es una <i>home movie</i>	135
4.2.2 Una especie de <i>shnorrer</i>	139
4.2.2 Inmortalizada.....	150
5. Conclusiones.....	154
6. Referencias.....	160
6.1.Bibliografía general.....	160
6.2.Obras mencionadas.....	169

Agradecimientos

Esta investigación comenzó en una conversación con amigxs, y es en primer lugar a ellxs, que no se conformaron con visitar Jerusalem y Tel Aviv sin cruzar también a Cisjordania, a quienes quiero agradecer. A Guido Olstein, Ariel Benasayag, Damián Brumer, Piero Liebman y Vale Levin, por su complicidad, por los asados, los vinos, por los viajes a Mendoza y a cualquier lado y por hacerle frente, cada unx a su manera, a la aridez del judaísmo que nos tocó.

Desde entonces, otrxs amigxs acompañaron de cerca esta investigación. A Julia Kratje agradezco su permanente apoyo e infinita generosidad, sus lecturas justas y brillantes, su cinefilia contagiosa y también por esa cajita de música en la que suena La Internacional. A Paula Ansaldo, por su maravilloso sentido del humor, su capacidad inigualable para reencantar el mundo sin perder el pesimismo y por compartir su amor por el teatro desde el primer día de nuestra amistad. A Julián Mónaco por las tardes de trabajo en la biblioteca y por sus invariables ganas de tomar birra y hablar de política. A Luciana Zaglio, por refugiarme siempre y por seguir creyendo en la magia, a pesar de todo. A Federico Cámara Halac por tomarse el tiempo de contestar todas mis preguntas sobre música y por mucho más que eso. A Angélica Carrizo Bonetto, Daniel Groisman, Andrea Gigena, Lucas Martinelli, Diego Lin, Ernesto Samandjian, Carolina Sala Campo, Gabriela Petrini, Virginia Bolatti, Luciana Alonso, Martina Alonso y Delfina Caula, por estar siempre, aunque a veces estemos lejos.

A mi director, Alejandro Dujovne, por su lucidez, enorme paciencia y su permanente confianza en mí.

Agradezco también muy especialmente a Diego y Pablo Levy, Ivo Aichenbaum, Sofía Ungar, Nicolás Avruj, Josefina Gill, Michel Steimberg, Florencia Reznik, Gabriel Lichtmann, Andrés Di Tella, Herman Schwarcbart, Irina Raffo, Iair Said, Melisa Liebenthal, Ilan Serruya y Gastón Solnicki por sus generosísimas entrevistas, llenas de ideas desafiantes y enriquecedoras. Y de nuevo a Ivo y Sofía, por las cenas de Pésaj y Rosh Hashana y por confiar en mí y en esta investigación desde el primer día.

A mis compañerxs de la revista *En la otra isla*, Mariano Véliz, Mariela Staude, Mercedes Alonso y Matías Marra. Y de nuevo a Mariano Véliz, cuya vocación por juntar

gente a pensar el cine contemporáneo en ya numerosos proyectos UBACyT fue fundamental para esta investigación. Agradezco también a mis compañerxs en esos proyectos, a Julia, Lucas, Mariela, Mercedes y Matías de nuevo y también a Fernanda Alarcón, Luciana Caresani, Fermín Eloy Acosta, Tomás Dotta, Lucía Salas y muy especialmente a Paula Scheinkopf.

A Natalia Taccetta por su generosísima orientación bibliográfica, que fue crucial para poder encarar esta tesis.

A lxs becarixs del CIS-IDES por el aguante, los asados y las lecturas durante los años difíciles y siempre. Gracias a Mercedes Rojas Machado, Joaquín Sticotti, Sebastián Benítez, Federico Rodrigo, Vanesa Lerner, Jazmin Ohanian, Shirley Said, Martín Oliva, Florencia Bianco Esmoris, Luana Ferroni, Julieta Lampasona, Malena Corte y Gabriela Roizen.

A mis compañerxs del Núcleo de Estudios Judíos del IDES, y muy especialmente a Emmanuel Kahan, Wanda Wexler y Ariel Raber.

A Clara Kriger, Mariano Mestman y Gonzalo Aguilar por su enorme y generosa ayuda cuando armaba el proyecto para obtener la beca doctoral del CONICET que me permitiría terminar esta investigación y empezar otra.

Al IDAES, a lxs docentes de la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural y especialmente a Máximo Badaró, Ana Fabaron, y Laura Malosetti Costa, por sus generosos aportes en los comienzos de esta investigación. También agradezco a la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM donde, gracias a la confianza de Tristán Bauer, Carolina Scaglione y Florencia Petersen, puedo dictar una materia que me encanta.

Por último, quiero agradecer a mis primas Iris Kantor y Vero Arditi, por todo y por compartir el recuerdo y el amor por nuestra abuela; a mi tío Augusto y mi hermana Valentina, la familia que siempre elegiría; y a Yasmín Pesci, por todos los libros que nos leímos la una a la otra, por hacerme regalos que no entiendo y por el amor de todos los días.

Introducción

1.1. Una nueva visibilidad

Desde la primera vez que, hace ya una década, escuché en una conversación con amigxs en un viaje “educativo” a Israel acerca de la existencia de algo así como un “cine judío argentino”, una poderosa curiosidad se instaló en mí, que todavía siento como un íntimo misterio. Las películas de las que iba esa conversación eran aquellas surgidas del cine argentino de la crisis de 2001, algunas más y otras menos próximas al llamado *nuevo cine argentino* (NCA), y todas en buena medida reconocibles como parte de una especie de triada de autores, integrada por Daniel Burman, Ariel Winograd y Gabriel Lichtmann, que habían dado imagen a la vida judía “realmente existente” de la Argentina: a los barrios, los negocios, las formas de habla, las comidas, los espacios compartidos con otrxs y los espacios vedados para lxs otros, la incomodidad de una clase media en plena transformación y el fantasma de los atentados durante la década de los 90.

Habiendo nacido a fines de los 80 en la ciudad de Córdoba, todo esto se me presentaba como un tenso encuentro de proximidad y distancia que sería el lugar de origen para una larga investigación. La *nueva visibilidad* de “lo judío” que se abría con estas películas y que, como todo el cine argentino de la época, volvía su mirada hacia adentro y hacia los márgenes, funcionaba como un importante quiebre en el plano de la representación cinematográfica que hacía posible reconocer un problema de investigación que se iría transformando y tomando nuevos caminos. Así es que la “representación de lo judío” en el cine argentino como tema fue ampliándose primero hacia adelante, hacia la segunda década del siglo XXI -periodo que comprende esta investigación y que se circunscribe a un corpus de películas con estreno 2011 y 2018- y luego hacia atrás -el largo periodo que se extiende desde la década de 1930 hasta la de 1990 del siglo pasado y que abordaré parcialmente en mi investigación doctoral-.

El corpus de películas de las que nos encargaremos aquí, *Novias, madrinas, 15 años* (Diego y Pablo Levy, 2011), *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2011), *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012), *Desde la marea* (Josefina Gill, 2015), *Pervomaisk*

(Florencia Reznik, 2018) y *Flora no es un canto a la vida* (Iair Said, 2018), profundizan, con sus búsquedas en las formas del cine, indisociables de la experiencia y la materia de lo biográfico, los rasgos más novedosos que encontramos en el origen de esta *nueva visibilidad*, a la vez que, buscando desvincularse de las narrativas y tradiciones clásicas en algunos casos y en otros simplemente como efecto de trayectorias heterogéneas, expanden sus formas y su mirada hacia otras zonas de la experiencia “judía” contemporánea, que van de ensayos en primera persona de viajes a Israel o de la experiencia de migrar a Europa en espejo con la del exilio desde Europa, a registros observacionales de la vida familiar, el oficio de la venta de telas y distintas apropiaciones y nuevas formas del “humorismo judío”, etc.

En una entrevista para esta investigación a Ivo Aichenbaum (*La parte automática*, 2012) y Sofía Ungar (*Shalom bombón*, 2016), el primero sintetizaba, a partir de las películas realizadas por ambos, algunos de los rasgos que encontramos en estas películas:

“Las películas tienen la particularidad de que fueron producidas como una obra de arte, no como una película. Nos conocimos en el programa de artistas¹. No construimos desde el canon del NCA. Sí hay una especie de canon del espacio biográfico que se viene construyendo en teatro, en literatura y ahora en cine está teniendo su momento. Hay una tradición del cine ensayo argentino, que son Cozarinsky o Di Tella. Di Tella acá propició un espacio, juntó gente de una misma generación que estaba en una búsqueda de construir relatos desde un lugar más personal. Gente que estaba produciendo desde el arte contemporáneo o desde una mirada ensayística. Ahora hay un colectivo de cineastas que están reclamando una línea de subsidios para películas de corte autoral. Ayer me enteré que gané un subsidio de artes visuales del FNA, si pido un subsidio al INCAA tengo que presentar un guion de 70 páginas que no tiene nada que ver con la forma que yo tengo de producir.”

¹ Se refiere al programa de artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, al que luego le seguiría el programa de cine, coordinado en ambos casos por el realizador Andrés Di Tella.

Y más adelante:

“¿No te da cosa mostrar tanto de tu intimidad? Me hacían mucho esa pregunta al principio. Es todo parte de la misma construcción semi-ficcional del yo, que está cada vez más asimilada por la cultura. Me parece que hay toda una generación a la que no le pusieron nombre y que es una generación que vuelve a hablar de política desde un lugar que respeta al espectador, me parece que todavía nadie teorizó ni habló demasiado sobre eso, pero me consta que eso existe y está de vuelta y tanto Sofi [se refiere a Sofía Ungar] como yo nos sentimos parte de eso y conocemos gente que está en ese regreso de la política al cine. De la política en términos identitarios y en términos de clase. La generación anterior tenía una preocupación excesiva por la vida cotidiana y en los últimos años la política se comió la vida cotidiana, volvió a formar parte, por suerte, de la vida cotidiana y eso todavía no tuvo imágenes que le hagan justicia.

Si bien no todos los rasgos que Aichenbaum menciona, ni la tradición cinematográfica a la que refiere, se corresponden con los otros films que forman parte de esta investigación, la extensa cita pone sobre la mesa algunos aspectos que indudablemente perfilan a las películas que a lo largo de la última década han modulado un nuevo pliegue en este régimen visual que se origina en el NCA. A su vez, el protagonismo del componente biográfico que, como propone el realizador, resulta visible en todas las esferas de la expresión -y más que eso, como veremos con Arfuch (2010), es efecto de una reconfiguración de la subjetividad contemporánea-, permite reconocer un clima época en el que vemos surgir una multiplicidad de expresiones y prácticas que transitan la zona de encuentro entre lo biográfico y lo “real”.

Se trata de una variedad de nuevas formas de apropiación y transformación de lo que muy ampliamente podemos llamar “tradición judía”, que atraviesa múltiples esferas: hallamos esto en la literatura, donde el dato biográfico y la primera persona funcionan como forma de acceso a mundos indistintamente ficcionales o no ficcionales, en la obra de Tali Goldman (*Larga distancia*, 2020), Tamara Tenenbaum (*Reconocimiento de terreno*, 2017; *Nadie vive tan cerca de nadie*, 2020; *Todas nuestras*

maldiciones se cumplieron, 2021), Daniel Guebel (*El hijo judío*, 2018), o incluso Martín Kohan (*Me acuerdo*, 2020). También en el circuito teatral porteño, en las obras de Sebastián Kirszner², o en la música, no solo con el regreso del Klezmer de Lerner y Moguilevsky, sino de modo más específico en la última década, con las fusiones de géneros, estilos y estética de músicos como Simja Dujov o incluso sin más afinidad que la que se cifra en un nombre puesta al servicio de la construcción de la estética de una banda y no necesariamente de su música, en el caso de *Conociendo Rusia*³. En la gastronomía porteña (y no solo porteña) contemporánea, con la proliferación de restaurantes que, de la comida rápida a la alta cocina, recuperan y transforman viejas recetas de la gastronomía askenazi, el estilo de los “kosher delis” neoyorkinos o importan, adaptan o fusionan platos e ingredientes del Israel moderno al paladar local.

Este panorama heterogéneo, a su vez, deja ver una serie de recortes generacionales. En el cine, particularmente, esto se nos presenta a través de desplazamientos, como el que hallamos, por ejemplo, entre un interés por buscar “lo judío” en el pasado familiar como “origen” -en la obra de realizadores como David Blaustein, Edgardo Cozarinsky o Mario Bomheker (*Hacer patria*, 2006; *Carta a un padre*, 2013; *Cartas*, 2019)- y una forma de habitar el tiempo y por lo tanto, también ese pasado, como proponemos acerca del corpus de films que abordaremos, asentada en un presente sobredeterminado por el anacronismo (Berlant, 2020).

Esta vuelta sobre “lo judío”, que podemos pensar como un rasgo de la Argentina contemporánea, entra por supuesto en serie con el surgimiento a nivel global (y propagación a través del visionado en plataformas) de una variedad de films y contenidos seriados que revisan una variedad de zonas de la experiencia judía. Uno de los ejemplos más notables de esto en la última década está en la creciente cantidad de contenidos audiovisuales que exponen y revisan de modo crítico las prácticas de la ortodoxia judía actual -lo vemos en *Menashe* (Joshua Weinstein, 2017), *One of us*, (Rachel Grady y Heidi

² En esta dirección va el análisis de Paula Ansaldo, a propósito de *El Ciclo Mendelbaum (100% musical)*, en *Hacia una nueva dramaturgia judeo-argentina: El Ciclo Mendelbaum (100% musical) de Sebastián Kirszner* (2016). Véase: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/hacia-una-nueva-dramaturgia-judeo-argentina-el-ciclo-mendelbaum-100-musical-de-sebasti%C3%A1n-kirszner>

³ El líder de la banda, Mateo Sujatovich, construye su personaje con un estilo “judeo-ruso” (una camiseta de Atlanta, una gruesa cadena dorada con una estrella de David, ropa deportiva roja, blanca y celeste), que se intuye pasajera. A propósito de la construcción de este personaje, se puede leer el comentario del artista en: <https://indiehoj.com/entrevistas/conociendo-rusia-a-mi-musica-la-mueve-el-amor/> y también en <https://silencio.com.ar/entrevistas/aqui-y-ahora/conociendo-rusia-se-deja-gobernar-por-la-cancion-39424/>

Ewing, 2017), *Disobedience* (Sebastián Lelio, 2017), *Unorthodox* (Maria Schrader y Deborah Feldman y otrx, 2020), *Shtisel* (Alon Zingman, 2013-2021) y que peinan a contrapelo del “giro conservador” o “fin de la modernidad judía” (Traverso, 2014), retomando (en algunos casos más profundamente que en otros) cierta tradición rupturista y de vocación universal.

Aunque no es propósito de tesis entrar en ello, no caben dudas de que el interés que despiertan estas expresiones en Argentina, su consumo extendido en festivales de cine y plataformas y su recepción en los medios masivos y la crítica, sugieren resonancias y continuidades entre una cosa y la otra: en esta, la cultura de lxs sujetxs mediatizadx, el judaísmo (también) se ha liberado de los grandes discursos sociales que le dieron forma de religión, de cultura, de tradición y de nación, para volverse sobre ellos o contra ellos, dispersándolos, reapropiándose y exponiendo sus zonas opacas a través de la exposición pública de lo íntimo.

1.2.Documental contemporáneo y dispersión

Hemos delimitado el periodo, sus rasgos y la zona de la experiencia que transita nuestra investigación; detengámonos ahora en las particularidades de nuestro objeto y metodología. Como veremos al revisar otras aproximaciones a la representación cinematográfica de lo judío en el cine argentino contemporáneo, el concepto de “identidad” y sus usos por diferentes autorxs para pensar principalmente el cine de ficción al que referíamos más arriba, a la vez que contribuyó a dar contorno a un nuevo fenómeno (y lo hizo parte de los llamados “estudios judíos latinoamericanos”), también aportó gran ambigüedad a la reflexión y el debate sobre esta temática.

La presuposición de una “identidad” (más indefinida o no explicitada en su contenido que monolítica) que vendría a manifestarse -como una especie de destape de algo que permanecía oculto-, en el cine y que a la vez sería el fundamento de los films, es decir, una mirada sobre las películas que parece regirse exclusivamente por las preguntas a propósito de “quién” o “qué” es “lo judío” y que encuentra una y otra vez la misma respuesta, resulta ciertamente insuficiente. Insuficiente, en primer lugar, como modo de aproximación a la actualidad de la experiencia judía; pero insuficiente, sobre todo, como estrategia para abordar el objeto; es decir, un corpus de películas. A su vez, como señalan Aumont y Marie (1993), la dispersión en cuanto al objeto y la incertidumbre

con respecto al método son elementos constitutivos y a la vez la principal dificultad o desafío para el análisis cinematográfico.

De modo que, en un frente y en otro, es decir, para aproximarnos tanto la “experiencia judía”, como al cine (y más todavía al cine contemporáneo), optaremos por esquivar la sistematización en favor de la dispersión - fragmentación de la experiencia y la multiplicidad de formas-. En este sentido, y para retomar, nos desplazaremos del “quién” y el “qué” para indagar en el “dónde” y “cómo”, en los trayectos y las formas de lo que hemos llamado “un judaísmo propio” en el cine, y para ello nos valdremos de las tres dimensiones (sujetxs, afectos y cartografías) que propone nuestro subtítulo.

Tomaremos, además, aportes de los estudios sobre cultura visual para, como propone W.J.T. Mitchell (1995), pensar las imágenes valiéndonos de un método de análisis que permita explorar el objeto a partir de distintas estrategias de interpretación. La cuestión, de acuerdo a Mitchell, está en evitar un “metalenguaje” de análisis y, en cambio, crear un espacio crítico en el que las imágenes puedan “funcionar”, no como ejemplos o ilustraciones del poder de un método, sino como “casos” que puedan también transformar al propio método utilizado para abordarlas. Las imágenes -o en nuestro caso, las imágenes en movimiento, el cine- serían pensadas, desde esta perspectiva, como espacios de indagación teórica y no como objetos pasivos que esperan ser explicados por meta-discursos.

En dirección a ello, hemos recurrido a distintas estrategias metodológicas y de análisis que nos permitieron revisar supuestos y ampliar el espectro de nuestro marco teórico. El empleo de entrevistas semi-estructuradas, en ese sentido, hizo posible incorporar, a través de la trayectoria de lxs realizadorxs, los entornos institucionales y de formación que en muchas oportunidades alojaron y moldearon miradas y formas de hacer cine, así como también aspectos importantes acerca de la circulación y recepción de las películas, que hicieron posible investigar la dimensión de su resonancia en el mundo “institucional” de la producción cinematográfica y la exhibición. Pero, además, a través de esas entrevistas no solo hallamos films que ampliaron y redireccionaron el corpus de nuestra investigación, sino que también, como ilustra el fragmento de entrevista que transcribimos a continuación, esas conversaciones pusieron en evidencia la necesidad de buscar en y con los films, las categorías de análisis y entramado teórico necesarios para

evitar hacer de nuestro corpus expresión de nuestros supuestos y objetivos de investigación.

En una entrevista a Gastón Solnicki, a propósito de “lo judío” en sus películas, por ejemplo, el realizador mencionó una serie de films recientes (entre otros, como vemos en el intercambio, *Las lindas* (2016), de Melisa Liebenthal) en los que encontraba rasgos que consideraba similares o próximos a su propio modo de entender y expresar aquello en su filmografía -y no solo en *Papirosen*, la más abiertamente, pero no, para él, la más “judía” de sus películas-:

D: *Es que no lo es*

G: *Es que sí lo es*

D: *Es que lo es, pero no lo es.*

G: *Es que la gente confunde eso que decías antes, y ahora entramos en una zona más interesante de la conversación, pero obviamente que es una película judía, porque el humor y la inteligencia desde la cual está hecha tiene que ver con la tradición de la diáspora de la que hablábamos, aunque el asunto no sea judío...*

D: *Pero ella no es judía, eso es lo gracioso.*

G: *¿Melisa Liebenthal no es judía?*

D: *No.*

G: *¿Cómo no va a ser judía? Obvio que es judía. Ella debe pensar que no es judía, pero cómo no va a ser judía.*

D: *Ella tiene que ser judía (risas).*

G: *¿Por qué decís que no es judía?*

D: *Porque la entrevisté hace un tiempo y me dijo que no lo era.*

G: *Bueno, pero, aunque ella niegue o reniegue de su judaísmo, eso la hace más judía todavía.*

La intuición del realizador resultó correcta, como vemos en su reciente cortometraje *Aquí y allá* (2020), donde eso que Solnicki identificaba como un humor e inteligencia “diaspóricas” encuentra su forma en una exploración, precisamente, a propósito del desplazamiento territorial. El reencuentro con esa marca del pasado familiar en el presente de la realizadora, era provocado por la propia experiencia, por el trabajo con la forma y, probablemente también, por un entorno de realización (la prestigiosa escuela de arte contemporáneo francesa conocida como Le Fresnoy). Trazando su propio mapa (el título lo expresa sin ambigüedad) encontró otro; haciendo un cortometraje,

encontró una historia familiar. En el encuentro entre la migración, la curiosidad por el pasado y la primera persona, se iluminaba una zona que antes resultaba opaca incluso para la propia realizadora; la “tradición oculta” (para retomar la posición y la mirada de lxs judíxs como parias que propone el lúcido ensayo de Hannah Arendt (2004)) que latía en *Las lindas* se hacía visible en el reconocimiento e inscripción que la realizadora encontraría en el reencuentro con esa historia familiar.

En los tres capítulos que siguen exploraremos el corpus de seis películas que ya hemos presentado, agrupándolas de acuerdo con una serie de “proximidades” que cruzan las dimensiones de análisis que, también ya hemos presentado, y a las que daremos un contorno teórico a continuación. La delimitación del corpus prioriza determinadas temáticas que explicitaremos en cada caso, pero, como señalaremos en los panoramas que abren cada capítulo, estos films son solo una porción de una sorprendente variedad de películas “argentinas” que, en la última década, han ensanchado y complejizado la representación audiovisual de la experiencia judía.

La melancolía de izquierda y las ruinas de un territorio utópico (Israel); la curiosidad por el pasado, el desplazamiento territorial y la radical discontinuidad provocada por el Holocausto y los fantasmas de la vida después; la complicidad y la vida urbana, el humorismo como forma de arraigo: estas son las dimensiones afectivas y los territorios que exploramos en cada caso. Lo biográfico, su inscripción en la propia forma de los films es, como el cuerpo y la experiencia, motivo y soporte de estas películas.

1.3. Abordaje

1.3.1. Sujetos, biografías, familia

En *El cine documental en primera persona* (2014), Pablo Piedras vuelve frecuentemente sobre una serie de ideas muy resonantes en los estudios sobre el cine en primera persona, que el siguiente párrafo en buena medida, sintetiza:

“La adopción de sistemas explicativos de lo real alternativos a los tradicionales para abordar el pasado histórico constituye el rasgo clave de un conjunto de documentales en primera persona contemporáneos. El paso de relatos que

examinan la historia desde esquemas totalizantes a relatos focalizados en microhistorias, observable en distintas áreas del conocimiento, encuentra su manifestación fílmica en documentales en los que los discursos de la memoria se tensionan con las narrativas de la historia, en la recuperación del pasado y en la construcción de memorias colectivas (Piedras, 2014: 149).”

La búsqueda de nuevas formas de aproximación a “lo real” a través de relatos que toman distancia de los esquemas totalizantes en favor de microhistorias y sus efectos en la relación entre historia y memoria es -más allá de sus implicancias en términos de “cultura memorialística”, como ha ensayado Beatriz Sarlo (2012) en relación a la centralidad del llamado *giro subjetivo* en la cultura contemporánea- un tema de interés particular para indagar en las formas del cine, sus tradiciones y genealogías en la Argentina.

En lo que al documental contemporáneo refiere -además de las formas de inscripción de la primera persona, que Piedras explora en detalle en un corpus que recorre buena parte de la producción nacional durante la primera década del siglo XXI- la proliferación de films organizados en torno a modulaciones del yo o de la experiencia, resulta indicativa de una serie de transformaciones que no solo tienen que ver con los sujetos de enunciación y el tipo de relación que traman con múltiples dimensiones como lo político, la familia o el pasado, sino también con las propias condiciones de producción y el estatus del cine en relación, como señala Gonzalo Aguilar (2015), a una cultura en la que el registro de imágenes ha dejado de ser excepcional para convertirse en “un organismo vivo, un nexo con lo viviente”.

La confluencia de una serie de elementos narrativos y formales a los que refería la extensa cita de Aichenbaum que transcribíamos en el apartado anterior, como la exploración del llamado “espacio biográfico”, las diferencias con respecto al canon del nuevo cine argentino de los 90 y cierta forma de relación con el arte contemporáneo⁴ que habita las zonas más experimentales del ensayo cinematográfico y a las que referiremos en particular en el capítulo siguiente, junto con el surgimiento de nuevos entornos (entre los que, por supuesto, destaca la iniciativa de Andrés Di Tella que desde hace una década

⁴ Abordaremos este aspecto más detenidamente más adelante, pero cabe mencionar la figura del “radicante” (Bourriaud, 2018) como artista-sujeto del arte contemporáneo con la que discutiremos en el próximo capítulo.

viene creciendo, primero como programa de artistas y luego como programa de cine) y modos de producción y también nuevas estéticas, que tensionan al “modo documental” (incorporando, por ejemplo, elementos infrecuentes en el documentalismo tradicional, como el humor o el trabajo en torno a “lo falso”), deja ver las múltiples zonas de la realización cinematográfica en las que se producen estas transformaciones.

Dicho esto, detengámonos brevemente en el concepto de “espacio biográfico”. En la obra homónima, Leonor Arfuch (2010) define a la narrativa autobiográfica contemporánea fundamentalmente en términos de una caracterización del sujeto de la narración: se trata de “*un sujeto no esencial, constitutivamente incompleto y, por lo tanto, abierto a identificaciones múltiples, en tensión hacia lo otro. Un sujeto que es llamado a ocupar posicionamientos contingentes -en este “ser llamado” opera tanto el deseo como las determinaciones de lo social- y que es susceptible, sin embargo, de autocreación* (Arfuch, 2010: 65)”. Esto supone una “construcción narrativa de la identidad”, que se despliega como arco de temporalidad, con fechas, sucesiones, acontecimientos y simultaneidades, que desafían a la memoria o desordenan una serie con cesuras, dislocaciones u olvidos, y también como espacialidad, convocando geografías, lugares, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es marca de cronología y anclaje de afectividad (Arfuch, 2005: 248).

En el repliegue de la subjetividad contemporánea hacia lo privado que indica este protagonismo de lo biográfico, Arfuch lee un gesto “compensatorio” ante la pérdida de los sujetos colectivos, los ideales del universalismo y la caída de las utopías políticas y sociales. La atracción por lo biográfico, además, opera también compensatoriamente ante el imperio de las tecnologías y la distancia que producen con respecto a toda idea de experiencia “original”, a la dislocación de la temporalidad, de la autoría, la localización, el archivo, etc. (Arfuch, 2010: 248).

Dirijamos ahora estas ideas al cine argentino contemporáneo. Retomando la línea de indagación planteada en *Otros mundos* (2006) en torno al NCA, Gonzalo Aguilar (2015) se detiene en la cuestión del regreso de “lo real” al cine en las últimas décadas y propone desplazar la discusión, centrada en torno a la cuestión del “realismo”, hacia una más fundamental transformación en el plano de la representación cinematográfica, como anticipábamos, de la relación entre “lo real” y “lo vivo”:

“En diferentes planos, además del auge de los biopics, los reality shows, el biodrama, el auge del documental y las historias de vida y las diversas home movies que circulan por internet -nuestra convivencia con internet en cualquier lugar y en cualquier momento- parecen indicar que las unidades del relato ya no son ficcionales sino vitales, sea lo vital tanto una tajada de lo cotidiano como el encadenamiento biológico de nacimiento y muerte. Este giro hace que haya un aspecto actual del cine o de la producción de imágenes que es muy diferente al cine hecho anteriormente, sea tanto el clásico como el moderno: porque si los orígenes de la historia del cine son una construcción del punto de vista de la no persona, y eso se ha mantenido con bastante integridad durante el siglo XX, el fenómeno al que asistimos hoy es el de la inscripción de la primera persona en la imagen. El auge del llamado “documental en primera persona” es solo una muestra de ello (Aguilar, 2015: 78).”

La perspectiva, de Aguilar -en la que se lee una precisa reflexión en torno a las mutaciones del dispositivo cinematográfico-, retomando, podría pensarse como una ampliación del diagnóstico de Arfuch en cuanto al carácter compensatorio del imperio de lo biográfico. Asistimos a una transformación en términos históricos de nuestra relación con la imagen, donde la relación entre imagen y vida se produce según nuevas reglas: la vida pasa a ser el fondo mismo de la imagen sobre la que las “personas” del cine se modulan (Aguilar, 2015: 92). Para abordar esta transformación, además, el autor señala que, desde un punto de vista crítico *“se impone buscar un nuevo arsenal teórico, pensar a las imágenes como “organismos enigmáticos” (Didi-Huberman, 2009) que, de acuerdo a Marrati (2003), lejos de ser la representación o la copia de una realidad ontológica que les sería exterior, son imágenes entre otras sobre un solo y único plano de inmanencia (Aguilar 2015: 92).”*

A su vez, otro aspecto que se relaciona con el protagonismo de lo biográfico tiene que ver con la recurrencia de la esfera de lo familiar en los films que nos ocupan. En el cine argentino reciente (como encontramos en las películas de Albertina Carri, Nicolás Prividera, Andrés Di Tella, Agustina Comedi, Natalia Garayalde, entre otros), la inscripción de la familia en el documental a través de la primera o de la tercera persona

como espacio articulador de la historia individual y la historia colectiva, es una constante que puede ser pensada, como proponen Ana Amado y Nora Domínguez (2004), como un elemento que exhibe las coordenadas de “lo social y lo cultural desde sus fisuras, e incluso revelar en su enunciado el germen de la resistencia o los dilemas del cambio (Amado y Domínguez, 2004:15-16). Así lo encontramos en el corpus de esta investigación, atravesado invariablemente por la insistencia de los lazos familiares como un espacio de reescritura y preservación de aquello que podemos llamar “tradición”.

1.3.2. Cartografías

Hemos referido al espacio como dimensión de análisis cuando presentamos el concepto de *espacio biográfico* y ciertamente convendría explorar múltiples aspectos de este concepto en la cultura contemporánea para pensar nuestro objeto, como también el de “lugar”, cuya relación ha sido materia de honda reflexión, por ejemplo, en el campo de los estudios sobre cultura visual⁵ y que tiene especial relevancia para abordar algunos aspectos de nuestra investigación, como veremos en los sucesivos capítulos. En este apartado, sin embargo, nos dedicaremos a presentar algunas perspectivas que abren senderos para pensar dos cuestiones más estrictamente vinculadas con las cartografías o los mapas que trazan estos films. Llamaremos a la primera “el nuevo mapa judío” y a la segunda, “cartografías del cine contemporáneo”.

Una reciente película de Walter Tejblum titulada *Shalom Taiwán* (Argentina, 2019) narra el drama de un rabino porteño que, habiendo fracasado en la búsqueda de financiamiento para pagar las deudas de su templo en el centro neurálgico de la filantropía judía (Nueva York), decide viajar a oriente en busca de nuevos e impensados aportantes. En la incomodidad de la barrera cultural e idiomática, el rabino encuentra mucho más que dinero, y por supuesto que al dinero no lo consigue. Este improbable caso pone de relieve un aspecto crucial para pensar el presente del “mapa judío”: las jerarquías cartográficas de la posguerra están en crisis. Y, adicional y más localmente, también sugiere la autonomía que de dicha crisis se desprende para tramar “cartografías judías” del presente y pasado (otro curioso film argentino del mismo año *La experiencia judía de Basavilbaso a Nueva Ámsterdam* (Miguel Kohan, 2019), va en esta dirección) desde y hacia muy

⁵ Véase W.J.T. Mitchell (2012).

diversos y en ocasiones ignorados u olvidados territorios. Múltiples investigaciones se han detenido en diferentes aspectos de este fenómeno en las últimas dos décadas.

Partiendo de las transformaciones que el fin de la guerra fría provocó en las relaciones de las comunidades judías norteamericanas con el continente europeo, Caryn Aviv y David Shneer (2004) proponen, por ejemplo, pensar la actualidad de la vida judía en la diáspora cuestionando la centralidad de Israel o el supuesto básico de un anhelo de “retorno” a la “tierra prometida”. Lxs autorxs señalan, en este trabajo que ha tomado cuerpo año a año desde su primera publicación, que, desde el comienzo de la mítica diáspora, las comunidades judías crearon rituales, construyeron estructuras y desarrollaron relaciones con los diversos lugares en los que se asentaron, instalando cementerios, escuelas y *Mikves*, a la vez que simultáneamente guardaron distancia con esos lugares, a través de un permanente recuerdo y expectativa de regreso a la “tierra prometida”. Israel, como territorio de evocación, no ha perdido desde entonces su capacidad para suscitar sentidos de pertenencia y anhelo, pero, en las últimas décadas estos han devenido crecientemente más complejos, múltiples y contradictorios.

En particular, el auge del “turismo de la diáspora” (los programas de turismo juvenil conocidos como Taglit-Birthright y Marcha por la vida⁶, entre otros), un tipo de turismo que Aviv y Shneer llaman -ponderando su enorme impacto en la actividad económica- *diaspora business*, supone una reubicación del lugar encumbrado que la creación del Estado dio a Israel durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX, que lo coloca como uno de por lo menos dos polos, Israel de la “vida” y Europa del Este de la “muerte” judías, que sirven el propósito de reforzar y no modificar, ni reemplazar lo que lxs judíxs del resto del mundo entienden por su “hogar”.

Se trata entonces de generar experiencias emocionales de alto impacto, no necesariamente para promover el lugar de Israel como territorio para lxs judíxs de la diáspora, sino para crear o recrear un “hogar judío”, alimentado por esas experiencias - que, a su vez, en una lógica de creciente *customización*, se adapta a una variedad de

⁶ Aunque el primero ha alcanzado cifras sorprendentes de viajantes, Marcha por la vida es sin lugar a dudas una pieza fundamental en la construcción de identificaciones densamente comprometidas con la preservación de la memoria del Holocausto; es precisamente en ese punto donde estos programas se diferencian marcadamente, alcanzando el primero a una población muy variada, mientras que el segundo se caracteriza por promover un fuerte compromiso de sus participantes. La serie argentina *Marcha* (2019), dirigida por Marcos Gorbán para la plataforma Cont.ar, lo retrata haciendo de lxs jóvenes que participan del programa sus protagonistas.

intereses, ocupaciones, ideologías y formas de religiosidad-, *en casa*. No sorprende, como correlato de esto, que en las últimas tres décadas la promoción de la *aliá*⁷ a Israel haya perdido centralidad en la agenda de las organizaciones sionistas, como respuesta al creciente arraigo de las comunidades judías en Estados Unidos, Latinoamérica y Europa.

Sander Gilman (2003), por su parte, señala en esta misma dirección cuando propone un modelo de “frontera” para leer la experiencia judía contemporánea en reemplazo del modelo de centro y periferia que supuso la clásica dicotomía entre Israel y la Diáspora. El modelo de Gilman permite dirigir nuestra mirada, por ejemplo, a las complejidades que introducen las nuevas formas de presencia de lxs judíxs israelíes en el mundo contemporáneo, a medida que se hace visible su propia diversidad (el cine ofrece interesantes ejemplos de esto, con casos tan diversos como *Towards Jerusalem* (1987) de Ruth Beckermann o el film *Synonymes* (2019) de Nadav Lapid).

Edward Cohen (2014) propone pensar esto desde otra perspectiva, con estudios empíricos acerca del tipo de cultura juvenil que la forma turística de construcción de identificaciones produce. La generación de jóvenes de origen judío de todo el mundo a la que ha investigado desde comienzos del programa Taglit-Birthright, se reconoce como parte de un “pueblo judío global” y asocia esa pertenencia fundamentalmente a la importancia de los lazos familiares, del Estado de Israel y a la memoria del Holocausto.

Otros enfoques, más acotados y específicos, sugieren, sin embargo, predisposiciones variables en este sentido, asociadas, como lo vemos en el estudio de Bosker-Liwerant (2013), a las dimensiones y particularidades de las poblaciones judías de distintos países. Así, en América Latina, vale la pena notar las diferencias con respecto al tipo de programas turísticos y educativos que resultan atractivos para las poblaciones de jóvenes de los distintos países. Mientras lxs jóvenes de origen mexicano, por ejemplo, toman contacto con Israel a través de programas predominantemente educativos, surgidos de contextos escolares y de más larga duración, lxs argentinxs y brasileñxs, que pertenecen a países con comunidades judías más numerosas, la participación en programas de corta o muy corta duración, como Taglit-Birthright o Marcha por la vida,

⁷ Esto no significa, por supuesto, que no existan excepciones ni que se trate de un proceso clausurado. El caso de Francia resulta elocuente en este sentido, dado que en las últimas dos décadas (y principalmente en la última) el nivel de emigración a Israel ha ido en aumento. A su vez, el caso de Argentina, desde donde cerca de 3000 judíxs hicieron aliá como consecuencia de la crisis de 2001, de acuerdo a los datos de Bejarano (2013), también sugiere una relación estrecha entre el aumento de la migración a Israel y factores coyunturales y relacionados con los avatares políticos y económicos de los países de origen.

es más frecuente. Aunque el caso argentino, de acuerdo a los datos de Bosker Liwerant (2013) presenta alta participación (y altísima en el caso de Taglit-Birthright) en la amplia variedad de programas.

La memoria del Holocausto y el lugar de Europa del Este en la cartografía judía contemporánea resulta, por otra parte, central para comprender mucho más que las formas actuales de identificación juvenil con la tradición, religión o historia judía. En la cultura judía norteamericana, por ejemplo, Europa del Este aparece frecuentemente representada como un lugar de origen romantizado, al estilo de *El violinista en el tejado* (Norman Jewison, 1973) -o la reciente *An American Pickle* (Brandon Trost, 2020)- y a la vez, como territorio asociado al antisemitismo, la persecución y el genocidio (Aviv y Shneer, 2005: 61). Distinto resulta el caso (que, por supuesto, requiere un tratamiento amplio que no podemos darle aquí) de lo que hallamos en el repertorio de representaciones sobre la migración judía a la Argentina -cuyo film emblemático sería *Los gauchos judíos* (Juan José Jusid, 1975)-, donde la romantización está más bien ubicada en la llegada al país, la vida en las colonias y la inscripción de lxs inmigrantes judíxs en el relato nacional.

La relación entre memoria y espacio resulta bastante más homogénea, por supuesto, cuando se trata específicamente del Holocausto que cuando refiere a otros periodos y territorios del pasado de la diáspora judía. Los trabajos de Marianne Hirsch y Leo Spitzer a propósito de la presencia fantasmal de ese pasado *Ghosts of home: The afterlife of Czernowitz in Jewish Memory* (2010), y de Hirsch en una línea similar en *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012) que ha dado lugar a interesantes debates a nivel global en torno al concepto de “postmemoria”⁸, dan cuenta de la dimensión marcadamente transnacional de esta cuestión, que no cuesta asociar al devenir “religión civil global” (Traverso, 2014), con sus múltiples derivas políticas, jurídicas y culturales, de la memoria del Holocausto. En esta dirección, vale la pena mencionar, por ejemplo, los trabajos de Ruth Ellen Gruber (entre los que destaca *Virtually Jewish* (2002)), a propósito de las prácticas contemporáneas de lxs europexs no-judíxs en torno a los llamados “espacios judíos”; es decir, acerca de los modos en que los no-judíos de Europa “llenan” y habitan el llamado “espacio judío”.

⁸ Véase, por ejemplo, la crítica de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* (2012).

Todo lo anterior deja ver la variedad de modos en que la experiencia judía contemporánea está siendo explorada a tono con el muy extendido *giro espacial* en las ciencias sociales y las humanidades y que, en algunos casos, como en el volumen *Jewish topographies: visions of space, traditions of place* (2008), compilado por Julia Brauch, Anna Lipphardt y Alexandra Nocke, se propone incluso como un manifiesto programa de investigación⁹.

Nuestra investigación toma aspectos de estas indagaciones para pensar un “nuevo mapa”, que, a través de un corpus de films, pondere territorios marginales, desconocidos u olvidados en diálogo con los polos centrales de producción de identificación religiosa, cultural y política de la vida judía en el presente. Las películas de nuestro corpus, en este sentido, expresan una multiplicidad de series de conexiones espaciales y de formas de habitar los espacios que, no solo dan cuenta de esta nueva cartografía, sino que también y fundamentalmente expresan las cartografías íntimas de lxs sujetxs, de las “personas” del cine y en eso, además, dejan ver el trazado cartográfico del propio cine argentino contemporáneo. Un cine que, como señala Bernini, “si se ha vuelto contemporáneo, ello se debe también a que se ha globalizado¹⁰ (Bernini, 2018: 13).”

No profundizaremos aquí en una caracterización¹¹ de los efectos de esta transformación que, en las últimas tres décadas, ha impactado decididamente tanto en las formas de producción, como en los mecanismos de financiamiento, espacios de circulación, y sin lugar a dudas, en la estética cinematográfica del cine argentino. Sin embargo, la proliferación de *road movies*¹², diarios de viaje, y demás formas en las que el paisaje y el desplazamiento tienen lugares centrales a nivel narrativo en el cine

⁹ El volumen propone investigar transversalmente la “producción espacial” de la experiencia judía tomando la obra de Lefebvre como referencia para indagar en esta dimensión pensando los “espacios de la vida judía” (*lived Jewish spaces*).

¹⁰ Y continúa: “Aun cuando el idioma es una frontera infranqueable de reconocimiento de la identidad nacional de un film, una tendencia a la abstención de un juicio (moral, político, ideológico) respecto de las historias narradas, una narración de historias “mínimas”, es decir, no totalizadoras en su representación del mundo [...] no dejan de responder a una expectativa que si no excede la del público local es porque se atiende a espectadores, los críticos también, mundializados (Bernini, 2018: 13)”.

¹¹ El mencionado *Otros mundos* (2006) y luego *Más allá del pueblo* (2015) de Gonzalo Aguilar, *Nuevo cine argentino* (2015) de Jens Andermann, *El país del cine* de Nicolás Prividera, *Después del nuevo cine* (2018), compilado por Emilio Bernini, entre otros importantes trabajos

¹² En cuanto a las modalidades de la *roadmovie* como género intrínsecamente relacionado a la modernidad del cine latinoamericano, para Lie “*The question then becomes how Latin American directors frame modernity through this intrinsically ambivalent genre* (Lie, 2017: 9)”

latinoamericano, ponen de manifiesto la “condición migrante” como rasgo de “contemporaneidad” en el cine reciente. Como veremos en los capítulos siguientes, estos elementos también están presentes en los films de los que nos ocupamos aquí, junto con otras tensiones que se imprimen de igual modo sobre las prácticas espaciales, como las transformaciones y heterocronías del espacio urbano.

A su vez y desde una perspectiva más general, consideramos, siguiendo a Depetris Chauvin (2020) que las películas pueden pensarse como “prácticas espaciales”, que permiten establecer relaciones entre el espacio de la pantalla y el espacio en el que vivimos (Depetris Chauvin, 2020: 8). En este sentido, señala: “*si nos aventuramos a considerar el espacio más allá de un elemento formal que se limita a proporcionar una representación verosímil de un territorio geográfico, la consideración de las dimensiones espaciales en el cine puede ser una herramienta poderosa para revelar significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas* (Depetris Chauvin, 2020: 3)”.

1.3.3. Afectos

En *Afectos, historia y cultura visual* (2019), una compilación reciente que ofrece un panorama del llamado “giro afectivo”, Natalia Taccetta e Irene Depetris Chauvin, señalan que el enfoque afectivo, no se entrama con un regreso al sujeto, sino con “*la puesta en evidencia de la discontinuidad constitutiva de la subjetividad contemporánea y la experiencia de la no-intencionalidad de las emociones y los afectos en los intercambios cotidianos* (Depetris y Taccetta, 2019: 10)”.

Diferentes autorxs han llamado la atención sobre la dimensión colectiva de los afectos: lo que Jonathan Flatley llama “afective mapping”, por ejemplo, implica una tecnología estética que historiza la propia experiencia afectiva, pero lo hace mostrándonos cómo la propia experiencia es, en el caso de la melancolía, por ejemplo, una experiencia colectiva. En este sentido va también la perspectiva de Clare Hemmings (2011), cuando recupera a Silvan Tomkins, para proponer que los afectos nos conectan con los demás, al dotarnos de formas individuales para narrar la experiencia a nosotrxs y a lxs demás y luego recupera los trabajos de Massumi y Sedwick para rechazar cierta fascinación contemporánea con los afectos como elementos autónomos, carentes de sentido social y, por el contrario, pensar a la afectividad en términos de cómo impregna el tejido social.

En relación al cine, particularmente, Laura Podalsky (2011) recurre al enfoque de los afectos para indagar en los modos en los que las películas invitan a lxs espectadorxs a sentir a través de sus aspectos formales, sus formas de interpelación y su modo de abordar los discursos políticos y sociales. Lo que busca investigar es, en este sentido, cómo la perspectiva de los afectos permite abordar la capacidad del cine para articular nuevas sensibilidades. En una línea similar va la consideración de Depetris y Taccetta en torno al cine como un lugar particularmente abierto a la experimentación con los afectos, dado que *“su modo de afectar implica un trabajo con el espectador anclado en lo más propio de su materialidad, es decir, en los aspectos narrativos y formales. Son las herramientas cinematográficas en sí las que trazan vías alternativas para presentar los afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción* (Depetris y Taccetta, 2019: 17).

Tomaremos entonces estos dos elementos para abordar nuestro corpus desde este enfoque: la no autonomía o dimensión colectiva de los afectos y su modulación en el plano narrativo y de las formas en el cine como espacio singular de experimentación. Los capítulos a continuación indagan particularmente en tres afectos (que un poco esquemáticamente hemos presentado como predominantes en cada caso pero que, por supuesto, también se cruzan) asociados plenamente a las formas de los films: la melancolía, la curiosidad y la complicidad nos permiten ir tras la cartografía y formas de inscripción de lxs sujetxs en estas películas, revelando, con ello la potencia del cine como “interfaz” de la experiencia, como forma de estar con otrxs y por eso, como instrumento de creación y observación privilegiado.

1.4. Antecedentes

Desde comienzos de la primera década del siglo XXI, podemos identificar una variedad de trabajos de investigadorxs norteamericanos e israelíes (en muchos casos de origen argentino), que se interesaron por señalar la existencia de un corpus de films de temática “novedosa” para la cinematografía argentina; así nació una suerte de subgénero llamado “cine judío argentino”, que expresa en las ficciones de Daniel Burman, Ariel

Winograd y Gabriel Lichtmann¹³ y que sintetizó un momento muy significativo del cine nacional, al que hemos referido al comienzo de este capítulo. Una variedad de publicaciones de Tamara Falicov (2006), Carolina Rocha (2012) Daniela Goldfine (2016) y Tzvi Tal (2014), entre otrxs, se encargaron de hacer visible y abordar este corpus, aunque ignorando en buena medida temas importantes, como la recepción y circulación de los films, soslayando los aportes de la crítica cinematográfica y los análisis formales, en favor de un uso bastante laxo del acervo teórico y conceptual de los *Estudios Culturales*, e incorporando (cuando la tienen) perspectivas históricas marcadamente reduccionistas sobre los acontecimientos políticos, económicos y sociales de la historia argentina.

Publicaciones más recientes, como el volumen colectivo *Evolving images: Jewish Latin American Cinema* (2018), compilado por Ariana Huberman y Nora Glickman, *Portrayals of Jews in Contemporary Argentine Cinema* (2019), de Mirna Vohnsen y *The Other/Argentina: Jews, Gender and Sexuality in the Making of a Modern Nation* (2021), de Amy Kaminsky, han ampliado el corpus de films, los temas y los abordajes para aproximarse a la representación de lo judío en el cine argentino y latinoamericano.

En el primer caso, destaca el rescate en algunos de sus artículos, de filmografías menos investigadas, como las de Jeanine Meerapfel o María Victoria Menis, o de derivas experimentales como los Súper-8 de Alberto Salomón, como también, una de sus secciones está dedicada explícitamente a ello, la vocación de poner en diálogo ciertos films y realizadorxs entre América del Norte y América del Sur de modo comparatista. En el segundo, destaca el análisis de temas centrales, aunque ampliamente ignorados, como la figura de los gauchos judíos en el cine y las transformaciones en la representación de la “familia judía” en el cine nacional. Por último, Amy Kaminsky cuestiona y ofrece nuevos interrogantes a propósito del concepto de “identidad judía” y propone categorías de análisis novedosas como la de “judaísmo incidental” (*incidental Jewishness*) o “judaísmo encastrado” (*embedded Jewishness*), eficaces para indagar en las formas de aparecer de lo judío en el cine y literatura de ficción. Además, este es uno de los primeros

¹³ Estas ficciones no sólo tuvieron mayor circulación y éxito de taquilla, sino que también son aquellas factibles de ser reunidas bajo la ambigua categoría de “cine judío argentino”. Estos rasgos las hicieron más atractivas a la vez que accesibles, dada su mayor circulación y exhibición, para lxs analistas mencionadxs.

trabajos específicos de esta temática en incorporar la perspectiva de género como parte integral de su análisis.

En estos antecedentes, sin embargo, encontramos una presencia muy exigua de análisis sobre cine documental, lo que se corresponde con un rasgo generalizado en la literatura sobre el tema: aunque existe una enorme cantidad de aproximaciones desde muy variadas disciplinas y perspectivas a la representación cinematográfica del Holocausto - que ha prestado honda atención a films documentales de crucial importancia-. fuera de esta temática las investigaciones sobre la representación de la experiencia judía en el cine documental, son escasas.

Una interesante excepción a esto es *First person Jewish* (2008) de Alisa Lebow, no solo porque presenta un estudio detallado de un corpus importante de films en primera persona, que incluye la filmografía de realizadorxs tan relevantes como Chantal Akerman, Ruth Beckermann, Alan Berliner o Jay Rosenblatt, sino porque además encuentra allí un potente instrumento para situar, en sus discontinuidades y derivas, al “sujetx judío contemporáneo”. En una línea similar, cabe mencionar también los trabajos de Ilana Feldman (2017) a propósito de la obra de David Perlov.

Otros antecedentes relevantes están en los trabajos históricos de Neal Gabler *An empire of their own* (1988) y J. Hoberman y Jeffrey Shandler *Entertaining America: Jews, Movies and Broadcasting* (2003), acerca de la participación de lxs inmigrantes judíos europeos en la creación de la industria del entretenimiento y, especialmente, la cinematográfica en Estados Unidos. Si bien estos trabajos no tienen relación directa con esta investigación en particular, sí llaman la atención sobre la carencia de estudios de este tipo en Argentina y consecuente dificultad para ensayar una historia y por lo tanto situar en ella al periodo actual de la participación los judíxs de argentina en la industria cinematográfica nacional. Otros estudios relevantes en relación al cine contemporáneo predominantemente anglosajón son *The New Jew in Film* (2012), de Nathan Abrams y *The Jew in cinema: From the Golem to don't touch my Holocaust* (2005), de Omer Bartov.

Por último, es importante señalar que el campo de los llamados “estudios judíos latinoamericanos” se ha desarrollado fuertemente en las últimas dos décadas, aportando perspectivas críticas y novedosas sobre temáticas y periodos cruciales de la vida judía en Argentina. Si bien podemos encontrar antecedentes importantes desde la década de los

80, en la obra de Leonardo Senkman (1983, 1985, 1991), Nora Glickman (1999), Edna Aizenberg (1986, 2015) y Saúl Sosnowsky (1976, 1987), entre otros, la cantidad de investigaciones y temáticas se ha ampliado marcadamente desde entonces.

La obra de Raanan Rein (2001, 2010, 2015) resulta una referencia central en este sentido, con intervenciones a la vez programáticas y desmitificadoras con respecto a los lugares comunes con que, tanto la imaginación académica, como la “comunitaria” han pensado la experiencia judía en Argentina, cuyo ejemplo más claro puede hallarse en su investigación histórica sobre la participación política y sindical de personas de origen judío dentro del movimiento peronista. Las investigaciones de Rein echan luz sobre la participación de la población judía en la construcción de la cultura popular argentina, lo que ha favorecido el desplazamiento desde una perspectiva de excepción hacia otra que piensa la historia de lxs argentinxs-judíxs como parte activa de la historia y cultura nacional.

En Argentina particularmente, y con la creación del Núcleo de Estudios Judíos (NEJ) en el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) en 2005, y otros espacios que nuclean líneas de investigación sobre esta temática en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, por ejemplo, vemos un enorme crecimiento de investigaciones sobre la experiencia judía en Argentina desde múltiples perspectivas.

Los volúmenes colectivos *Marginados y consagrados: nuevos estudios sobre la vida judía en Argentina* (2011) y luego *Hacer patria: estudios sobre la vida judía en Argentina* (2020) ofrecen una serie de temas y enfoques que han contribuido en múltiples direcciones al desarrollo de este campo. Algunos aportes importantes en este sentido están en los trabajos de Alejandro Dujovne (2014) con respecto a la cultura judía argentina en el campo editorial, las investigaciones de Damián Setton con respecto a las formas actuales de la religiosidad judía en Argentina, los trabajos de Emmanuel Kahan (2014), sobre la experiencia de la comunidad judía y la militancia juvenil durante la última dictadura militar, de Malena Chinski sobre la memoria del Holocausto en las primeras décadas de la posguerra y más recientemente las investigaciones doctorales de Vanesa Lerner sobre los movimientos juveniles y de Paula Ansaldo sobre el teatro judío en Buenos Aires en el periodo 1930-1966.

Por otra parte, cabe destacar otras líneas de investigación, como los trabajos de Susana Skura y Silvia Hansman sobre teatro ídish y de Silvia Glocer (2016) sobre musicología, Nerina Visacovsky (2016) sobre la educación judía progresista en la

Argentina y los estudios de Mónica Szurmuk (2018) a propósito de la obra y la figura de Alberto Gerchunoff, entre otros, que permiten situar nuestra investigación en un campo de estudios en crecimiento.

El problema de la melancolía: la tierra prometida y el fin de la utopía política

“Signs, at first this land speaks to you in signs. Sings of land, signs of water, signs of man. Signs. This is the promised land, this is Jerusalem on earth, this is Israel”.

Chris Maker, *Description of a struggle* (1960).

Dentro del corpus de películas que integran nuestra investigación encontramos una variedad de ensayos en primera persona, como *La parte automática* (2012), de Ivo Aichenbaum, *Nosotros, ellos y yo* (2015), de Nicolás Avruj, *Shalom bombón* (2016), de Sofía Ungar, *Pervomaisk* (2018), de Florencia Reznik, y las presentadas recientemente como *work in progress* en la edición de 2020 del Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella¹⁴, *Moshik* de Daniela Aginsky y *Apuntes para una educación sentimental*, de Mayan Feldman, en los que Israel su territorio, sus signos, sus resonancias afectivas, políticas y religiosas, se configura como un espacio de encuentro particular entre “imagen” y “experiencia”.

¿Qué es Israel en la mirada de las nuevas generaciones?, ¿a qué atribuir esta singularísima proliferación de films (no existe en el presente ningún otro país, a excepción de ese, desde el que se produzcan películas en primera persona a propósito del Estado de Israel y mucho menos en cantidad) en el cine argentino reciente?

Esto resulta particularmente significativo en un periodo (las últimas dos décadas) en el que las “estrategias” y las formas de vinculación y producción de identificaciones de Israel con respecto a la Diáspora se ha desplazado hacia modalidades *soft*, híper-segmentadas (“individualizadas”) y específicas, que combinan formas turísticas, educativas y de *networking* para todos los gustos, como veremos detenidamente más abajo, y que, por otra parte, en lo que refiere al “cine argentino”, como señala Bernini

¹⁴ Buena parte de estos realizadores y realizadoras (Ivo Aichenbaum y Sofía Ungar, además de las mencionadas) participaron del Programa de Cine de Di Tella durante el desarrollo de estas obras. Aunque excede el propósito de este apartado ofrecer alguna hipótesis sobre este interesante dato, resulta evidente que el hecho de que a lo largo de sus diez años de existencia se haya posicionado como un importante semillero de películas en “primera persona” es de enorme relevancia.

(2018), se caracteriza por un marcado desplazamiento de la concepción del cine en términos nacionales hacia otra que tiende a des-diferenciarse, en términos mundiales (Bernini, 2018: 13).

Es por eso que al aproximarnos a estas películas no parece forzado pensarlas en proximidad estético-política con una variedad de ensayos cinematográficos (forma o tradición que comparten) de autorxs -notables, sobra decir- de diversas latitudes que, a lo largo de la breve historia de dicho Estado-Nación, se han interesado por retratarlo, como es el caso de Chris Marker, (*Description of a struggle*, 1960), Claude Lanzmann (*Pourquoi Israël?*, 1973), David Perlov (*Diaries*, 1983) Ruth Beckermann (*Towards Jerusalem*, 1990), o Chantal Ackerman (*La-bas*, 2006). Como también en relación a obras recientes de artistas israelíes, como los films de Dan Geva (*What I saw in Hebron*, de 1999 y *Description of a memory*, de 2007) o Tamar Rachkovsky (*Home in E major*, de 2019 y su actual proyecto *Palanga*).

Esto, por supuesto, no “desancla” a estos films en términos territoriales, sino, más bien, da cuenta de su potencia, su “multidireccionalidad”, para decirlo en términos de Michael Rothberg (2009), en tanto que ensayos en “primera persona”, para articular tiempos, dimensiones (lo personal, lo colectivo y lo intergeneracional) y lecturas múltiples, en las que los avatares de la historia argentina (el terrorismo de Estado y la violencia política durante la última dictadura cívico-militar, la crisis económica y política de 2001), la migración judía en el siglo XX, la memoria del Holocausto, las cambiantes formas de relación entre Israel y la Diáspora, la derrota de la utopía kibutziana, la política de confiscación de tierras en Cisjordania, al Este de Jerusalem y en las Alturas del Golán, y la consolidación de Israel como potencia militar, entran en series inagotables con historias de vida, relaciones intergeneracionales, experiencias personales y proyectos artísticos de diverso tipo y extensión.

En este capítulo indagaremos en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum y *Pervomaisk*, de Florencia Reznik, buscando aproximarnos a un interrogante de otras generaciones, de las generaciones previas al declive del modelo kibutziano, (primero como derrota política y simbólica del laborismo en los 80 y luego, como crisis, colapso y privatización de los kibutz): “¿qué me une con esa comunidad tan lejana y de la que me encuentro separado por el espacio y por el tiempo? (Rozitchner, 1967)”, sintetizaba León Rozitchner en su ensayo *Ser judío*, escrito entre agosto y octubre de 1967, en un

momento tan signado por la llamada Guerra de los Seis Días¹⁵, como por la expansión de la revolución cubana en la izquierda latinoamericana (Sucksdorf y Sztulwark, 2015).

Estos films retoman la pregunta desde las contradicciones y avatares de otra generación; una que mira hacia atrás, que revisa la experiencia y la derrota de las anteriores con la proximidad de lo íntimo y de lo familiar (revisan la experiencia de un tío abuelo, la de un padre), y que lo hace bajo el dominio de la “melancolía de izquierda” como afecto político. Israel es aquí el territorio de una forma utópica que aún persiste como anhelo político, pero que parece solo poder tocarse a través de materiales y formas heredadas.

¹⁵ La que, como señala Deborah Dash-Moore (1999), transformaría la imagen de Israel de David en Goliat.

2.1. Inscripciones precarias: *La parte automática* de Ivo Aichenbaum

La parte automática se estrenó en la XIV edición del BAFICI (Buenos Aires Festival de Cine Independiente), en abril de 2012; la película, ópera prima de Ivo Aichenbaum, participó allí de la competencia “Cine del futuro¹⁶”, que en la edición siguiente del festival sería reemplazada (o renombrada) por la competencia “Vanguardia y Género¹⁷”. Simultáneamente, en la que fue una edición del festival particularmente poblada de películas de “temática judía”¹⁸, *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2012) participaba en la “Competencia oficial argentina”, *Policeman* del israelí Navid Lapid, en la “Competencia internacional”, *Le rapport Karski*, de Claude Lanzmann en la sección “Trayectorias”, y las israelíes *A place of her own* (Sigal Emanuel) y *The slut* (Hagar Ben Asher), en “La tierra tiembla” y “La ley del deseo”, respectivamente. A su vez, la extensa retrospectiva de la obra de Ruth Beckermann¹⁹ “Viajes de memoria” reforzó la presencia de la “temática” en esta edición del festival, a la que podemos agregar la singularísima pieza experimental *Pioneros* (1976) de Narcisa Hirsch en la retrospectiva dedicada la artista y titulada “Destino singular”.

Lxs únicos directorxs argentinos que compitieron en “Cine del futuro” ese año fueron Gustavo Fontán -que cerraba la trilogía dedicada a la casa de su familia en Banfield con *La casa* - e Ivo Aichenbaum, con *La parte automática*. En una entrevista²⁰ conjunta publicada el 18 de abril de 2012 (fecha de estreno de las dos), Página/12 proponía leer la zona de convergencia entre estas películas en torno a su interés por “la esfera de lo familiar”. “Lo familiar” y no “la familia”, porque en ambas encontramos no solo a la familia como conjunto de ascendientes y descendientes atados a una historia en común,

¹⁶ En la misma edición del festival se publicó *Notas sobre el futuro del cine*, una compilación de ensayos dedicados a proponer un panorama amplio de un periodo -la primera década del siglo XXI- marcado por grandes cambios e incertidumbres en el campo del cine: la transición del cine analógico al digital, el financiamiento estatal de la producción cinematográfica, las nuevas formas de la cinefilia, el surgimiento de las plataformas, las tensiones e intersecciones entre el documental y la ficción, entre otros. Esta publicación, junto con el renombramiento de la competencia, marca una transformación en la perspectiva del festival con respecto a las transiciones e incertidumbres que marcaron la década anterior (que es también la primera década en la historia del BAFICI).

¹⁷ Véase Catálogo Bafici 15 (2013).

¹⁸ La abundancia de películas de “temática judía” en el BAFICI no es infrecuente, pero esta fue una edición atípica y también podríamos decir “fundante”: *La parte automática* y *Papirosen* entre todas ellas darían comienzo a un giro autobiográfico inédito y perdurable en lo que refiere al cine de temática judía en Argentina.

¹⁹ La documentalista austríaca es una referente notable del cine de la llamada “segunda generación” de sobrevivientes del Holocausto.

²⁰ Consultado en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-24927-2012-04-18.html>

sino también sus lugares y sus territorios (Banfield, Israel, Nicaragua) como motivo de indagación cinematográfica.

En una entrevista realizada en octubre de 2016²¹, Aichenbaum señalaba que el proceso que llevó a la realización de *La parte automática* estuvo precedido por su participación en un taller de teatro biográfico con la performer y dramaturgista Sofía Medici²², en el que trabajó con el archivo fotográfico del viaje de su padre (Sergio Aichenbaum) a Nicaragua y con el film *La mirada de Ulises* (1995), de Theo Angelopoulos: por un lado el archivo personal y político de un padre, de su viaje como médico y militante de la Federación Juvenil Comunista de la Argentina (“La Fede”) a Nicaragua, donde colaboró con la guerrilla sandinista en la década de los 80; por otro, un film-archivo, un film-documento que no solo ofrece el panorama de una región -los Balcanes- en ruinas y un sistema político -el socialismo real- también en ruinas, sino de una emoción, un afecto político (la melancolía) asociado a esa devastación y a sus efectos y resonancias en la imaginación política occidental.

La parte automática retoma esos archivos como “*punto de partida para un viaje identitario de consolidación, reconocimiento o cuestionamiento*”²³ con el formato de un “diario de viaje”, un film-ensayo que retrata la experiencia de conocer el lugar donde Sergio Aichenbaum ha estado viviendo desde poco antes de la crisis de 2001, reencontrarse con él y revisar la “distancia” que define a esa relación entre padre e hijo. Pero, como veremos, ese viaje de “revisión” estará atravesado también por la incomodidad y las impresiones que surgen de diez días de excursión por Israel junto a otros cuarenta jóvenes con el programa Taglit-Birthright, que hizo posible viajar a ese reencuentro.

2.1.1 Archivo y lugar

²¹ La entrevista se hizo en simultáneo con Ivo Aichenbaum y Sofía Ungar, directora de *Shalom bombón* el 15 de octubre de 2016.

²² Medici había trabajado recientemente como dramaturgista de Lola Arias en la obra de teatro documental *Mi vida después*. En *Mi vida después* seis actores nacidos entre las décadas de los setentas y principios de los ochentas hacían remakes del pasado de sus padres, usando sus objetos y su ropa para transformarse en “dobles de riesgo”, *performers* que revisaban ese pasado para “entender algo sobre el futuro”. Consultado en <http://lolaarias.com/proyectos/mi-vida-despues/>.

Aichenbaum llamó la atención sobre el fuerte impacto que tuvo esta obra en el trabajo con sus dos primeros largos, *La parte automática* y *Cabeza de ratón*.

²³ Citado de entrevista realizada el 15 de octubre de 2016.

En el comienzo de *La parte automática*, una pantalla negra junto al coro y primer verso del *Himno a la unidad sandinista*, instalan dos aspectos de la película que prevalecerán hasta la última secuencia: una forma opaca de trabajo con la imagen (una confianza, una desconfianza) y una permanente superposición de temporalidades y territorios:

*Adelante marchemos compañeros
avancemos a la revolución
nuestro pueblo es el dueño de su historia
arquitecto de su liberación.*

*Combatientes del Frente Sandinista
adelante que es nuestro el porvenir
rojinegra bandera nos cobija
¡Patria libre vencer o morir!*

*Los hijos de Sandino
ni se venden ni se rinden
luchamos contra el yankee
enemigo de la humanidad.*

Este comienzo interpone, entre Argentina e Israel (origen y destino del viaje en ciernes), un territorio, un tiempo y una historia (personal y colectiva) diferentes. A continuación, con fecha y ubicación precisas, interviene la *voice over* de Aichenbaum por primera vez: “24 de enero de 2011, estoy en la quinta de mi abuela en Ezeiza. A las 6 de la mañana sale el vuelo a Tel Aviv”; la imagen, imprecisa, nos muestra los exteriores de un complejo de viviendas. Luego, acompañado de planos detalle de una serie de objetos -a los que se acerca y aleja, enfoca y desenfoca- continúa: “la caída de Mubarak desata una escalada de protestas en Medio Oriente que cambian radicalmente al mundo árabe. Israel es unos objetos en la casa de la bobo: comidas con papa y cebolla, ladrillos rojos, libros polvorientos y unas viejas simpáticas jugando al Rumminis o al Burako”.

La cámara se aleja de unas piezas de Burako, que van perdiendo foco mientras irrumpe el sonido de despegue de un avión y la imagen funde a negro. Vemos una ventanilla y después el ala, el narrador interviene otra vez: “Mi viejo se fue a vivir a Israel poco antes de la crisis de 2001 en Argentina. Vivíamos en la Patagonia, él estaba muy

endeudado y deprimido. La Agencia Judía lo convenció de que esa era su oportunidad para hacer borrón y cuenta nueva.”

La secuencia siguiente nos lleva de vuelta a Nicaragua: veinticinco fotografías de Sergio Aichenbaum en la montaña junto al FSLN lo inscriben como sujeto de una historia densa, que se contrapone a la idea de “hacer borrón y cuenta nueva”. Acompañando esas imágenes, el narrador continúa y se inscribe también a sí mismo allí:

“Yo fui concebido en Nicaragua. Cuando él tenía 25 años, viajó en plena guerrilla sandinista como médico internacional. Cuando le preguntaron adónde quería ir, de acuerdo con sus ideales, respondió: “donde me necesiten”. Lo mandaron a la frontera con Honduras, Wiwili. Mi madre fue a su encuentro unos meses más tarde, viajaron escondidos en un camión con bolsas de arroz. El camión con provisiones que salió antes que ellos, fue emboscado por mercenarios Contras y todos sus ocupantes fueron asesinados.”



A propósito del uso de archivos fotográficos en el cine latinoamericano contemporáneo, Jens Andermann (2012) señala que películas como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), o *M* (Nicolás Prividera, 2007) dan cuenta de una tendencia anti-monumentalista o iconoclasta, asociada al contrapunto que existe entre la inmovilidad del archivo familiar (fotográfico) y el movimiento propio del dispositivo cinematográfico (la imagen en movimiento). En estas películas (de la generación de “lxs hijxs”), el movimiento de la imagen cinematográfica y la itinerancia de sus protagonistas, expresan formas de duelo que rehúyen la fijación espacial y componen un espacio-tiempo cinematográfico (y un cine) que contrasta con la idea de una “memoria monumental”.

En *La parte automática*, donde no hay un trabajo de duelo sino, como decíamos, “un viaje identitario de cuestionamiento” que toma al archivo como su punto de partida para interrogar al presente, tal contrapunto entre el archivo fotográfico y la itinerancia o la movilidad (propia de un diario de viaje), podríamos pensar, se intensifica: la posibilidad del reencuentro redimensiona el abismo entre quién su padre fue entonces y quién podría haber sido, interponiéndole la persona que es ahora. Porque si, como propone Natalia Taccetta (2019), recuperando a Carolyn Steedman, el archivo configura una trama que recolecta hechos del pasado y organiza un horizonte de futuridad, es decir, si su tiempo gramatical es el futuro perfecto (“esto hubiera sido”), la oposición, el contraste de lo que habría sido con el desencanto de lo que *es*, pone en crisis, con otro tiempo gramatical (el presente), a ese horizonte de futuridad.

Precisamente, a propósito del procedimiento (prácticamente idéntico al que encontramos en su segundo largometraje *Cabeza de ratón* (2013)²⁴), que describíamos más arriba, en otro pasaje de entrevista, Aichenbaum proponía:

“El archivo del pasado es un detonador: en las dos películas hay un viaje en el que se muestra un archivo con el sonido del avión de fondo: esto genera una línea de pregunta. Es como si el viaje fuera la actualización de ese archivo. Está mi viejo en la guerrilla sandinista y el viaje es ir a mi viejo médico en Israel. [...] También están las fotografías de Pablo y el viaje a Río Gallegos. La relación entre el viaje y el archivo va por ese lado. Son archivos de ausencias los dos. La ausencia de mi viejo, que se fue en el 2001, y la ausencia de Pablo que se había suicidado un par de días atrás. El archivo viene a reparar esa ausencia y creo que inevitablemente todo lo que es archivo remite a un tiempo perdido o a un cuerpo perdido y por eso me parece

²⁴ *Cabeza de ratón*, aunque posterior puede pensarse como una “precuela” de *La parte automática*. La película transcurre en Río Gallegos, la ciudad donde Aichenbaum creció y es un retrato de ese territorio, a partir del suicidio de un amigo de su infancia justo antes de su regreso. Río Gallegos, a contrapelo de su construcción como lugar de origen de un mito político, es mostrado como un desierto hostil y abandonado a la instrumentalización política, donde la cultura juvenil solo puede crear en sociedad con la muerte.

que es tan útil para construir una historia y para elaborar una memoria.

El archivo entonces es “detonante”, actualiza y retoma una historia, la “pone en movimiento”, pero también es *detonador* (sic); es decir, interrumpe un curso de los acontecimientos, pone en crisis una distancia, *hace presente* un “cuerpo perdido” y un “tiempo perdido” que se darán cita en otro tiempo y otro espacio, para hacer posible una revisión, un “cuestionamiento”.

Tomemos un breve desvío para esclarecer el sentido y alcance que tiene el uso de los archivos o imágenes “del pasado” en el cine contemporáneo. No es a esta altura novedoso afirmar que en los últimos años -y como respuesta a un monumental corpus de películas recientes de las más variadas latitudes en las que el trabajo de archivo tiene un lugar central- se han multiplicado las perspectivas sobre este tema; diversxs autorxs²⁵ se han interesado por los cambios que atraviesan estos materiales -en todas sus variantes, llámese *found footage*, *archival footage*, *home movies*, etc.- en el cine en términos de estatus, estética y significación.

En su modalidad más reciente, de acuerdo con estas perspectivas, el uso del archivo está signado por una forma escindida de relación entre las imágenes y los acontecimientos: al reponerlo a través de materiales ya existentes (sean propios o ajenos, de dominio público o privado), el acontecimiento se vuelve opaco y su mediación por el dispositivo (sus rasgos, sus atributos) toma una relevancia fundamental. Es en este sentido que Bernini (2011) propone, desde una perspectiva “epistemológica” con respecto al cine documental, que, en esta modalidad, “ya no se trata de utilizar las imágenes para reconstruir positivamente el acontecimiento [...] sino de indagarlas para revelar aquello que no muestran o no dicen en la superficie (Bernini, 2011: 37).” Y que Jamie Baron (2014), desde una perspectiva orientada a pensar las resonancias afectivas del uso de los archivos en el cine, señala que el uso de las “imágenes del pasado” en el cine contemporáneo pone en juego una estética y una práctica asociadas a la producción de *efectos*²⁶ o, también, *afectos de archivo* (“*archive affects*”), en los que el *deseo de*

²⁵ Anderson, (2012); Baron, (2014); Bernini, (2011); Danks, (2015), para mencionar solo algunxs.

²⁶ El punto de partida de Baron es pensar el empleo contemporáneo de los archivos “históricos” en el cine como una *relación* o, en otras palabras, como un problema de *recepción*. Los archivos producen “efectos” en lxs espectadorxs (*archive effect*); un tipo específico de *efecto* es el “afecto” de archivo al que nos referimos.

presencia -y su contracara, el irremediable sentimiento de pérdida- se impone por sobre el deseo de comprender o dar un sentido acabado a esas imágenes.

El archivo, entonces -ahora retomando nuestro análisis- como forma de *presencia*, como testimonio de un tiempo irremediablemente “perdido” es el punto de partida, no para “reparar una ausencia”, sino para exponerla o “sentirla”, es decir, como operación de un “deseo de pasado”; pero el desplazamiento, el viaje, el territorio al que se va en busca de ese pasado, no es Nicaragua²⁷, sino otro, otro en una lista más larga de territorios que alojan “restos del gran proyecto político del siglo XX”, como indica Aichenbaum en su proyecto titulado *Diario internacional*²⁸, dedicado a la revisión del socialismo en el siglo pasado. Pero otro, también, especialmente *personal*, en cuya “distancia” (o radical diferencia) con el lugar y el tiempo de ese archivo fotográfico, -allí su “antimonumentalismo”, su “iconoclastia”-, se cifra la caída de la figura de su padre.

2.1.2. Israel y la Patagonia

Taglit-Birthright, como lo hicieron -y lo hacen- diversos otros programas desde mediados de la década de los 50 del siglo pasado²⁹, busca promover las relaciones entre Israel y la Diáspora. Fundado en 1999, “Taglit” ha llevado en los últimos veinte años a más de medio millón de jóvenes de buena parte del planeta al país, contribuyendo con más de un billón de dólares a la economía israelí entre reservas de habitaciones de hotel y la contratación de otros servicios.³⁰ La singularidad del programa -ya lo hemos mencionado al compararlo con “Marcha por la vida”- (y podríamos también pensar que su éxito) radica en un enfoque amplio y desprejuiciado: alcanza con tener padre o madre

²⁷ Resulta interesante en este sentido que, en una obra posterior, que forma parte de *Diario internacional*, Aichenbaum efectivamente regresará, continuando ya la búsqueda que comienza con *La parte automática* a ese lugar. En *Regreso a Wiwili*, reemplazando al archivo por ese preciso lugar, dirá: “No sé muy bien qué esperaba encontrar en este pueblo perdido en medio de la montaña. Quizás busque una constatación de que este lugar, que siempre fue una historia romántica sobre mis orígenes, realmente existe. Me cuesta imaginar a mis padres, médicos, hijos de la pequeña burguesía porteña interactuando cotidiana y solidariamente con el pueblo nicaragüense que participaba de la guerrilla. O tal vez sea una proyección de mi propia distancia con ellos [...]. Tengo la secreta fantasía de que volver al punto de origen de mi existencia tenga un efecto mágico en mí; recuperar algo de ese espíritu entusiasmado y optimista de quienes tienen la certeza de poder tomar el futuro en sus propias manos.” Véase: https://issuu.com/ivoaichenbaum/docs/centroamerica_1

²⁸ Véase: <https://cargocollective.com/ivoaichenbaum/DIARIO-INTERNACIONAL>.

²⁹ Para una historia de los diversos programas y organizaciones que desde 1955 han buscado crear lazos entre Israel y los judíos de la Diáspora, véase *New Jews: The end of the Jewish Diaspora*, de Caryn Aviv y David Shneer.

³⁰ Véase: <https://esp.birthrightisrael.com/about-us>.

“nacidos como judíos” o haberse convertido al judaísmo para poder participar de una excursión de diez días prácticamente gratuita. Otro de sus rasgos, compartido con planes que le son contemporáneos (muchos de ellos, como este, organizados por Lajavaia Israelit, una empresa subsidiaria de la Agencia Judía para Israel) es su oferta de experiencias diversas y combinadas -educativas, turísticas, religiosas, profesionales-, que se adaptan a las inquietudes y los intereses específicos de sus participantes.³¹

En el esquema que se desprende de estos planes, la relación entre Israel y lxs judíxs que viven en otros países se ha *individualizado* (Cohen, 2014), configurándose a partir de experiencias “personales” cuyos efectos -difíciles de medir en términos de resultados- contrastan fuertemente con las aspiraciones e ideas del sionismo clásico (como ideología política nacionalista que naturalmente busca poblar un territorio), pero que, de todos modos logran movilizar emociones y proyectar sentidos múltiples y conflictivos de pertenencia e identificación con el territorio israelí, su historia antigua y reciente y, por supuesto, su mística religiosa (Aviv y Shneer, 2005).

En *La parte automática* las experiencias de ese viaje, que ocupa la primera mitad de la película, asoman como un mosaico de impresiones ambiguas en las que un registro por momentos observacional³² y siempre distante (pletórico en paisajes desenfocados; modesto en explicaciones o traducciones de lo que vemos), modula, como veremos, una incomodidad y un desajuste entre una idea heredada de Israel como realización de un proyecto utópico-político (el de los *kibutzim*, y su proyección internacional como parte de una cultura de izquierdas), y la evidencia de su agotamiento y radical transformación (lo que habitualmente se llama su “privatización”), sobre el fondo de un Estado crecientemente hostil y militarizado del que se tiene una experiencia breve, superficial, turística.

Esta tensión entre el pasado y presente de Israel, o entre la “utopía realizada” y la “utopía derrotada”, encuentra en la película una resolución introspectiva a través de las intervenciones reflexivas que Aichenbaum asume en primera persona a través de su

³¹ Cosa que se evidencia en la diversidad de programas que ofrece Lajavia Isaelit, pero también con algunos aspectos de “Taglit”, como por ejemplo la organización de viajes temáticos de acuerdo a intereses profesionales o con la opción “Birright Israel Plus”, que agrega días al viaje original en los que los participantes pueden ampliar su experiencia “focalizando en sus preferencias.”

³² Entendemos aquí “observacional” en el sentido de la canónica clasificación de Bill Nichols (1991); es decir, como una modalidad de representación basada en la observación que permite al realizador registrar, sin inmiscuirse, lo que la gente hace cuando no se dirige a la cámara.

voice over, que funciona como soporte y modo de inscripción de una subjetividad -la suya- arrojada a un mundo y a un tiempo signados por la *precariedad*³³ como mediación constante de la experiencia, cosa que subraya, además, la propia forma de producción de la película³⁴, financiada (por lo menos en lo que al viaje refiere), como el propio realizador explicita, “*gracias a filántropos e instituciones que quieren fortalecer la comunidad judía*” .

En la película, esta *precariedad* se pone de manifiesto como permanente desencuentro entre lo anhelado y lo efectivamente hallado en ese lugar; a punto tal que, aunque opte permanentemente por preservar la “fantasía” con respecto al lugar (una serie de objetos y recuerdos en la casa -y la propia casa, de “ladrillos rojos” y arquitectura socialista- de la *bobe*) transformándolo, como veremos, en territorio de evocación y rememoración, eventualmente termina por abandonarla, o más bien, dejarla ir, sin dificultad³⁵.

En eso *La parte automática* se diferencia de otras películas, como *Nosotros, ellos y yo* (Nicolás Avruj, 2015) y *Shalom bombón* (Sofía Ungar, 2016), con las que tiene gran proximidad³⁶. Si en aquellas la mirada y la experiencia están atravesadas irremediablemente por la violencia, el poder y la disputa territorial con las que sus protagonistas se encuentran en ese territorio y sobre las que se expresan sin ambigüedad en sus intervenciones en primera persona, en esta la forma introspectiva se radicaliza,

³³ En *Malos nuevos tiempos: Arte, crítica, emergencia* (2017), Hal Foster incluye a “lo precario” como una de las estrategias o dilemas del arte contemporáneo. En su lectura de la obra de Thomas Hirschhorn, el “arte precario” no supone un arte de la “precariedad” o de “lo precario” exclusivamente, sino que mira también al artista como sujeto de la precariedad; en la obra de Hirschhorn esto se pone de manifiesto como una suerte de “estupefacción” ante los atroces acontecimientos del mundo. En el caso de Aichenbaum podríamos pensar que se trata más bien de una especie de desafección, en la que el sujeto expone su perplejidad ante un mundo que además de incómodo, resulta inaccesible.

³⁴ Para un interesante análisis de la cuestión de la *precariedad* en el cine argentino, véase: Suárez, N. (2018). “¿La estética es el modo de producción?”, en *Después del nuevo cine: Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*.

³⁵ Diferimos en este punto con lo que señala Tzvi Tal (2018) en su análisis de este film, cuando dice que “Aichenbaum es la tercera generación, intenta encontrar nexos entre los fragmentos y negocia su identidad confrontando discursos y mitos que la gira le depara y su memoria recupera” (Tal, 2018: 115); porque, precisamente, lo que proponemos es que no se trata de la “negociación” de una identidad, sino de formas de inscripción en el encuentro con ese territorio, su pasado y su presente, como utopía, como realización y como derrota, signadas por la *precariedad*, cosa que termina por frustrar toda empresa identitaria.

³⁶ Estas películas se diferencian de *La parte automática* en su tratamiento del paisaje (israelí), aspecto crucial que sin dudas sería motivo de otro análisis. A los fines de esclarecer el sentido de esto, diremos brevemente que, a diferencia de lo que sucede aquí, donde el paisaje se nos presenta como un elemento predominantemente abstracto, borroso, inaccesible, en las películas mencionadas se caracteriza por asumir una forma más explícitamente atravesada por la violencia, el poder y la disputa política (y por lo tanto más directamente expresiva de esto), en línea con la perspectiva que encontramos en el volumen *Landscape and power* (2002), compilado por W.J.T. Mitchell.

tomando distancia en tiempo y espacio de la experiencia, y trazando, en lugar de una crónica de los acontecimientos, una forma extrema de lo que con Giuliana Bruno (2019) podríamos llamar una “geografía íntima”.

Así es que, en una de las primeras secuencias del viaje, apuntando su cámara desde un vehículo en movimiento hacia la autopista, Aichenbaum nos dice que el mito judío más importante de su familia se remonta a cuando los judíos *askenazim* peleaban en la frontera durante la Primera Guerra Mundial, y “en lugar de pedir comida, pedían libros”; a lo que agrega, entre otras cosas, que la extendida y temprana alfabetización del pueblo judío le dio una ventaja por sobre los pueblos en los que se alojaban.

Luego reconstruye su arribo al kibutz (ahora convertido en hotel) donde pasará la noche: la arquitectura socialista del lugar le recuerda a la quinta de su abuela en Ezeiza y el comedor del kibutz -donde imagina a generaciones anteriores discutiendo y compartiendo- le provoca una sensación de “pertenencia”, que lo traslada a la colonia de vacaciones Zummerland, del club “Sholem Aleijem, de judíos laicos progresistas”. Más tarde, en un paseo por la ciudad mística de Tzfat (Safed), las ideas de un vendedor de comida acerca de la cábala y el “poder creador de la palabra”, le recuerdan a las palabras de Theodor Herzl³⁷ “si lo quieren, no será un sueño” (“si lo queréis no será una leyenda”). Y luego afirma, mientras toma imágenes al interior de una sinagoga (acompañado de una melodía extradiegética marcadamente melancólica³⁸), que “el poder de la palabra, lejos de toda magia, está en la política.”

Más adelante, durante una visita al *moshav*³⁹ Talmei Yosef (ahora también conocido como “The salad trail”), en el desierto del Negev, registra a una trabajadora tailandesa cosechando tomates cherry en un invernadero y reflexiona:

“La planta de tomatitos cherry no puede crecer sola, por eso se la agarra de un hilo y se la ata en invernaderos. Una computadora calcula cuánta agua necesita cada planta [...] así, el tomate cherry crece en sus cinco variedades y es cosechado por una trabajadora tailandesa. Todo en

³⁷ Theodor Herzl fue un periodista y activista político, a quien se considera fundador del sionismo político.

³⁸ La música instrumental de la película está compuesta por tres piezas que comparten un tono similar, autoría de su padre, Tríada Kobalenko y Damián Sielecki.

³⁹ Los *moshavim* son cooperativas de agricultores similares a los *kibutzim*.

Israel parece estar preparado y pensado para optimizar los recursos. ¿Somos los argentinos como plantas silvestres arrojadas a la suerte del viento y la polinización natural?”

A continuación, una guía del lugar explica al grupo de visitantes que el caso de Israel es ejemplar, ya que, si en un desierto habitualmente se espera un promedio de 200ml de lluvia por año, allí llueve casi la mitad (120ml): Israel es la prueba de que, hasta en el peor de los desiertos, es posible desarrollar el cultivo. En la secuencia siguiente, acompañada de otra melodía, también melancólica, interviene su *voice over*, como continuando la misma idea, sobre un extenso travelling del paisaje:

“El paisaje del desierto se me confunde con el desierto patagónico, pienso en cómo se fundaron las ciudades, en los proyectos que hicieron que este lugar creciera y se desarrollara y la Patagonia no. Pienso en la relación de todo esto y la distancia con mi padre.”



Aunque nos demandaría una larga digresión -por la centralidad del tema para toda reflexión acerca del territorio israelí- entrar en la cuestión del paisaje⁴⁰, parece necesario al menos señalar que, dada la importancia y densidad (recordemos, por ejemplo, la vigencia del famoso póster con la leyenda “Visit Palestine” diseñado en 1905 por Franz Krausz) del asunto, no resulta menor que este extenso travelling (de casi dos minutos) de paisaje desenfocado, gris y perfectamente llano (en absoluto emparentable con las representaciones habituales del paisaje israelí), funcione menos

⁴⁰ Para una importante referencia en este tema, véase: “Visions of landscape photography in Palestine and Israel”, de Edna Barromi-Perlman.

como “imagen-recuerdo” (Deleuze, 2016), es decir, menos como una imagen habitada plenamente por pasado y presente, que como una imagen de sustitución, en la que un paisaje (el que vemos) se subordina al recuerdo de otro (el del desierto patagónico).

Esto se ratifica, en la secuencia a continuación, cuando un breve paso por la ciudad de Sderot le recuerda, ya no al desierto patagónico, sino directamente a Río Gallegos, la ciudad donde pasó su infancia y adolescencia, (la relación entre la Patagonia e Israel no es solo de contrastes): ambas son ciudades de inmigrantes, “*de quienes no tuvieron la fortuna de acomodarse en las grandes ciudades [...] en la frontera sur, en Israel, al borde del mundo árabe; en la Patagonia, al borde de la nada.*” A lo que agrega seguidamente, mientras continuamos viendo planos breves de viejos edificios de viviendas (también tomados desde un vehículo en movimiento) que, a su padre, que vivió cerca de esa ciudad al llegar a Israel, le pasó lo mismo que a los inmigrantes rusos que llegaron al país en los noventas: “*les prometieron Jerusalén y les dieron Sderot*”.

Esta distancia, falta de coincidencia plena o simultaneidad entre el sujeto y la experiencia, se intensifica y el territorio se vuelve más inaccesible también en otros pasajes, en los que el narrador está ausente o cuyas intervenciones son más ambiguas o menos “subjetivas”, las zonas más “observacionales” (en las que se multiplican los paisajes abstractos o borrosos) que hallamos en sus visitas al museo del Holocausto de Yad Vashem, al Muro de los Lamentos, o a las ruinas de Masada: es así, como se encamina a revisar la relación con su padre.

2.1.3. Salvar a un padre

El reencuentro sucede durante los últimos veinte minutos de la película. De vuelta en Tel Aviv, Aichenbaum construye, plano a plano, el retrato de un hombre derrotado: “*lo de mi padre es un misterio que va más allá de la guerra y el dinero. Mi viejo sigue viviendo tan mal como cuando se fue de la Patagonia: su heladera está siempre vacía, duermo en un sofá, no tiene un hogar*”, dice su *voice over*, mientras, camino a verlo, la cámara recorre la estación de colectivos de Jerusalén con planos cenitales. Un video-saludo de cumpleaños grabado para su hermano Lautaro, ilustra lo dicho entre planos de su padre tocando el contrabajo, como mostrándole a él -y a nosotrxs- indicios de lo que ya se sabe.

A continuación, comienzan un viaje compartido que primero los lleva de visita a un kibutz donde vive una tía abuela (Jaia) y luego a las ruinas de Petra en Jordania. En la visita al kibutz, que la película presenta como un espacio genérico, intercambiable por cualquier otro en su especie (no sabemos su nombre, ni qué produce, ni exactamente dónde está), un plano-secuencia en el que Jaia explica los espacios que la cámara registra desde un auto en movimiento, subraya, esclarece y detalla lo que, llegadxs a este punto, podemos fácilmente conjeturar: el modelo kibutziano se ha privatizado, los *kibutzniks* son ahora accionistas de una fábrica y el comedor como espacio de la vida en comunidad (el espacio que en el primer kibutz que visitó le provocó una sensación de “pertenencia”), funciona en el presente como lugar de almuerzo para lxs empleadxs de la fábrica.

La marca definitiva de esa transformación aparece en los tramos finales del recorrido, cuando arribamos a un sector del kibutz en el que ya no se ven las construcciones de “arquitectura socialista” que el narrador asociaba a la casa de su abuela (o a la colonia Zummerland), sino una serie de casas particulares, recientemente construidas por quienes buscan alejarse de la vida en las grandes ciudades.

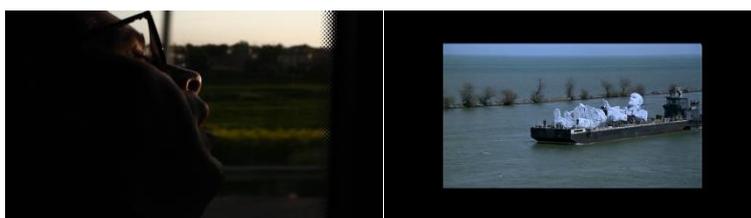


La fuerza evocativa (la propia fuerza) del espacio va entrando así en crisis durante el “reencuentro”. A continuación de la visita al kibutz, una excursión a las ruinas de Petra y el turismo en Jordania le provocan un “efecto de distancia”; regresando de allí (liberado ahora de toda ligadura con el territorio) interviene otra vez su *voice over*, mientras vemos planos largos del paisaje y de la ruta al atardecer, para comentar que en esos días le devolvió la tarjeta que usaba para extraer dinero a su padre (“*durante todos estos años la relación con mi viejo pasaba solo por el cajero automático*”) y reflexiona - con la tonalidad y la melodía melancólica que encontrábamos en otros pasajes (y sobre otros paisajes)- acerca de la revuelta de los jóvenes musulmanes (que entonces estaba sucediendo en Libia), identificándose con ellos: “*Pienso que soy como los jóvenes*”

*musulmanes, pienso que no sé qué hacer con un padre. Pienso que es mejor tenerlo lejos, que debería matarlo*⁴¹”.

Inmediatamente después, en la misma secuencia, recuerda la sensación (una “conciencia súbita”) que tuvo al ver por primera vez *La mirada de Ulises*, en el sótano del negocio de su abuela en el barrio porteño de Once; o más bien, al ver el emblemático travelling de la película, en el que una barcaza cruza el Danubio trasladando la enorme estatua tendida de Vladimir Lenin con la mirada y el índice apuntando al cielo, que rota y caída, como propone Enzo Traverso (2018), “abandona la escena de la historia”.

El plano siguiente, como en espejo con el travelling de Angelopoulos -en el que la estatua rota de Lenin se desplaza de derecha a izquierda en el cuadro-, nos muestra a su padre recostado y dormido, como abandonando también la “escena de la historia”, durante casi un minuto (es decir, nos hace mirarlo con detenimiento). Pero, si en el primer caso, como también propone Traverso (en el apartado titulado “El pasado de los futuros”, de *Melancolía de izquierda: Marxismo, historia y memoria*) “mediante una asombrosa inversión de *Octubre* de Eisenstein, donde la destrucción de la estatua del zar simbolizaba la revolución [...] (se) presenta la rememoración del comunismo como un trabajo de duelo (Traverso, 2018: 147)”, -junto con una melodía triste, que hace las veces de marcha fúnebre-, en el segundo, como decíamos más arriba, no se trata de un duelo exacta o por lo menos exclusivamente: el cuerpo está aquí y está vivo; sí, pero ¿cómo?



Aichenbaum responde a esa pregunta con un tríptico de planos fijos (del mar, de una luna llena, y nuevamente del mar, pero con una bandera de Israel plantada sobre una piedra), que ubica precisamente entre ese plano de su padre y el travelling de *La mirada de Ulises*; y, sobre esas imágenes, dice:

“Pertenece a una generación derrotada. En los últimos años de la dictadura él era secretario de agitación de

⁴¹ La expresión refiere, por supuesto, a una muerte simbólica.

masas de la juventud comunista, organizó recitales en la Facultad de Medicina y estaba orgulloso de no haberle permitido a los militares entrar a la Facultad. Su triunfo fue el regreso de la democracia y su derrota cultural, las deudas con la tarjeta de crédito. Aún no ha logrado sobreponerse a ese desencanto y resignación política, sigue suspendido, intentando asimilarse a un sistema que lo contiene y protege, un repliegue que tiene un costo que todavía no se puede medir.”



En otro tríptico (aunque éste de fotografías), titulado *El Río de la Plata* de la serie *Buena memoria* (que curiosamente cierra el apartado en el que Traverso examina el “travelling” de Angelopoulos), el fotógrafo argentino Marcelo Brodsky presenta tres escenas (“El tío Salomón”, “Prohibido permanecer aquí” y “El Río de la Plata”)⁴² que inscriben lo biográfico en y sobre el río (ese río⁴³). Traverso lee allí al fluir del agua como “metáfora del tiempo” que “se ha tragado a tres generaciones”⁴⁴ y encuentra aquí, como en la *La mirada de Ulises* -y en otras obras que entran en serie con estas- un régimen de historicidad en el que la temporalidad, “retirada en el presente, privada de una estructura pronóstica”, se corresponde con un marxismo de tonalidad melancólica, que “amputado de su principio de esperanza [...] internaliza el revés histórico” (Traverso, 2018: 155).

El agua funciona como metáfora del tiempo en este sentido en otras películas argentinas de la última década, como en el cortometraje *Las aguas del olvido* de Jonathan Perel (2014) o en el largo *Tierra de los padres* (2012), de Nicolás Prividera, en las que, sobre el telón de fondo de la desaparición forzada y de la clausura de los proyectos

⁴² Véase: <https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-5-el-rio-de-la-plata/>

⁴³ Lo que está implicado en la aclaración es que el río por el que arribaron las generaciones de inmigrantes es el mismo que luego se “tragaría” a otra en los llamados “vuelos de la muerte”.

⁴⁴ La de lxs abuelxs, lxs xadres y sus hijxs desaparecidxs.

revolucionarios de los setentas, el Río de la Plata deviene superficie de evocación de la memoria.

Pero en *La parte automática* no estamos ante el Río de la Plata y la tonalidad melancólica que modula las evocaciones a lo largo de la película (los recuerdos de lugares asociados al “utopismo kibutziano”, que, al confrontar con la existencia en el presente de los *kibutzim*, devienen “tiempos perdidos”, el paisaje del desierto sobre el que resuena un contraste con el desierto patagónico y, finalmente, el territorio escurridizo, plenamente subjetivo del agua) difiere de las de Brodsky, Perel y Prividera: porque la suya no es la mirada de la generación de lxs *hijxs*, porque la de su padre no es la generación de los setentas, sino la de los ochentas (“*su triunfo fue el regreso de la democracia*”) y porque su derrota no es solo el “repliegue individual-neoliberal”, sino también el fracaso en ese repliegue (“*sigue viviendo tan mal como cuando se fue de la Patagonia*”).

En su “tríptico”, que media o interrumpe el espejo entre su padre y Lenin, se cifra “*un repliegue que tiene un costo que todavía no se puede medir*”, porque su padre no está muerto, sino dormido (“*sigue suspendido*”): es por eso también -por ese estado de suspensión cuyos efectos son todavía insondables- que no sorprende que al traslado de la estatua de Lenin, (que veremos a continuación) se le haya sustraído su melodía triste, su marcha fúnebre y también su contraplano, en el que una multitud que se persigna, acompaña y despide a Vladimir Lenin, como en una procesión.

Inmediatamente después de mostrarnos el fragmento de Angelopoulos, la película abandona vertiginosamente (como antes fue dejando atrás el archivo de Nicaragua y el anhelo de esplendor kibutziano) su tono melancólico y con una serie de títulos -y no su *voice over*- nos informa que Sergio Aichenbaum finalmente pudo recibirse como especialista en neurología después de reprobar cuatro exámenes a causa de sus dificultades con el idioma en enero de 2012, que durante febrero compuso la música para de esta película y que en marzo fue contratado para formar parte del equipo de rehabilitación del hospital Tel-Hashomer, “el más importante de Israel”. Es así, de un plano para otro y fundamentalmente de un tono para otro (el acompañamiento del alegre sonido y el simpático racconto de la historia del intervencionismo norteamericano de

*Washington bullets*⁴⁵, del álbum *Sandinista!* (1980) de The Clash es un elemento fundamental en este sentido), como el realizador “salva” a su padre.

La música sigue sonando durante todo el plano final de la película y continúa luego durante los títulos: una pantalla partida en la que vemos a la izquierda un registro documental del FSNL y, a la derecha, imágenes tomadas por un dron israelí durante un ataque, reemplaza los archivos “personales” de Nicaragua con los que empezaba el viaje por imágenes de entrenamiento indistintas, y la utopía de los *kibbutzim*, con la brutalidad y el anonimato de un registro de la guerra indivisible -el dispositivo *es* el mismo- del arma con la que se ejecuta el ataque. El narrador, ahora retirado de la escena o de la búsqueda, nos abandona a esta superposición de imágenes y sonidos, que más que expresar la fatalidad de una irremediable pérdida (los “futuros perdidos” de los que habla Traverso), asume (o se resigna a) la precariedad, podríamos decir con Lauren Berlant (2020), de un presente sobredeterminado por el anacronismo, “*un género temporal cuyas convenciones emergen de la infiltración de lo personal y lo público en las situaciones y acontecimientos que ocurren en un ahora extendido* (Berlant, 2020: 23)”.



O, en palabras (algo crípticas) del propio Aichenbaum, a propósito de estos archivos:

*“Los archivos forman parte de nuestra vida cotidiana,
estamos permanentemente manipulando archivos, esto no*

⁴⁵ *Washington bullets*, repasa la historia del intervencionismo norteamericano en el continente desde la Revolución Cubana y se corresponde, como el disco, con un momento experimental o post-punk en la historia de la banda. Sus apropiaciones del reggae, que como señala Simon Reynolds (2009), no son tanto influencias en términos de sonido como de contenido (el *Roots reggae* como música de protesta) pero que de todos modos le dan un tono alegre e irreverente, refuerza, desde el plano sonoro, la ambigüedad o indeterminación, la superposición, la “precariedad”, como decimos, de este final.

era tan claro hace diez años. Hay un presente continuo de acceso al archivo que hace que se homologue. Es algo muy propio de nuestra generación y va a hacer que la historia y la memoria se construyan de otra manera. Nuestras películas son una especie de ensayo de memoria en tiempo presente⁴⁶.”

En cualquier caso, como toda película, esta también propone una lectura de su tiempo, ¿y cuál es este sino el del *realismo capitalista*? La popularidad del concepto acuñado por Mark Fisher (2016), que gravita sobre el latiguillo atribuido a Frederic Jameson de que “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”, es sintomática de su eficacia como diagnóstico pero también como interpelación: el concepto pone en crisis -porque pone de manifiesto-, con la idea de que “el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa (Fisher, 2016: 22), el hecho de que la nuestra es una cultura excesivamente nostálgica, proclive a la retrospectiva, incapaz de generar “novedades auténticas”. Aquí, como en *Cabeza de ratón*, Aichenbaum incorpora su propio pliegue en este diagnóstico, un pliegue que, cifrado por la irreversibilidad de la crisis de 2001 como índice generacional, nos desplaza de la melancolía (de izquierdas) hacia la *precariedad*; esa es su experiencia del tiempo y también su relación con la potencia utópica del territorio: esa es su historia y también su memoria.

⁴⁶ Citado de entrevista realizada el 15 de octubre de 2016.

2.2. Herencia, archivo y performance: *Pervomaisk* de Flora Reznik

2.2.1. Herencia y lugar

Pervomaisk tuvo su estreno mundial en la edición número 20 del BAFICI, durante abril de 2018. La película participó de “Lugares”, una sección breve que compartió con films de temáticas y latitudes diversas: *Avant la fin de l’été* (Francia/Suiza), de Maryam Goormaghtigh; *Las huellas del olvido* (Argentina/Ecuador), de Franca González; *Poisonous roses* (Egipto, Francia, Qatar, Emiratos Árabes), de Ahmed Fawzi Saleh; *Soldiers story from Ferentari* (Rumania/Serbia/Bélgica), de Ivana Mladenovic; y *Survival in Neukölln* (Alemania), de Rosa Von Praunheim. Mientras tanto, en la misma edición del festival y en la sección “Familias”, en la que -al tratarse de una revisión en primera persona de la vida y legado político de su tío abuelo- *Pervomaisk* no hubiera desentonado, participó *Fuimos felices* de Herman Schwarcbart, una película de archivo hecha enteramente con *home movies* de familias judías argentinas.

¿Por qué poner el énfasis en el lugar? En principio, porque *Pervomaisk* es un lugar; es el nombre con el que fue rebautizado un pequeño pueblo al Este de Ucrania después de la Revolución Rusa; también es un lugar en el tiempo del imaginario socialista, una ciudad-monumento (y también ruina), un espacio nombrado para la rememoración: significa 1ro de mayo, Día de los Trabajadores. Pero la película no transcurre allí -aunque incluya imágenes de una visita a ese lugar-, sino dentro de los confines de Metzger, un kibutz fundado en 1953 por jóvenes de origen argentino, pertenecientes al movimiento juvenil sionista socialista Hashomer Hatzair. Uno de ellxs, era Pésaj Zaskin, el tío abuelo de Reznik.

El kibutz está ubicado en el norte de Israel, prácticamente sobre la denominada “Línea Verde”, es decir, la frontera trazada como consecuencia de los tratados de paz de 1949 acordados entre Israel, Egipto, Líbano, Jordania y Siria y firmados con posterioridad a la guerra de 1948. Su nombre, que significa frontera, fue tomado de un pueblo árabe

lindero llamado Meiser, aunque también está próximo a Baqa Occidental y, muro de separación mediante⁴⁷, al pueblo palestino de Queffin.

El proyecto de realizar una película en torno a la vida de Pésaj tuvo como punto de partida una serie de conversaciones grabadas por Reznik durante diez días en Metzer, poco tiempo antes de la muerte de su tío abuelo. Esas entrevistas, animadas por una sensación de urgencia, dieron forma al breve libro titulado *Conversaciones con un marxista-sionista* (2016), donde se transcribe gran parte de lo conversado. En el prólogo, ella señala que en las respuestas de su tío -y, por lo tanto, en sus preguntas a él- buscaba encontrar la clave para comprender cuestiones en las que se jugaba su propia identidad política (de izquierda), como judía y latinoamericana, o también, “revisar el alcance de una fantasía compartida”. El término “fantasía” nombra algo que no tiene forma definitiva, que evoca pero al mismo tiempo sustrae a la noción de “utopía” de sus encarnaciones, de sus fracasos o deformaciones autoritarias: Reznik se interesa por pensar “la izquierda”, o sus formas posibles, en un tiempo (sobra decir) signado por el final del comunismo y sus derivados (la “privatización” de los kibutzim, entre ellos); un tiempo “presentista”, como mencionábamos más arriba, que se caracteriza por una ruptura de la dialéctica entre pasado y futuro que definía a la visión marxista de la historia (Traverso, 2018).

Esas “conversaciones”, encuentro de dos generaciones y dos subjetividades distintas (vectores de trayectorias, acontecimientos y deseos políticos diferentes), expresan voluntades en tensión: una, la de narrar y revisar la propia experiencia (buscando dejar un legado político), y otra, la que, (asumiendo declaradamente la responsabilidad de honrar una memoria), se propone interrogar a la primera, revisar certezas o propiciar relecturas, a la luz de las inquietudes políticas del presente.

Tras la muerte de Pésaj, Reznik retoma esa tensión para explorarla volviendo sobre el concepto de *herencia*. La pregunta, que se torna central en *Pervomaisk*, ya estaba planteada en el libro: *¿Cómo puede asimilarse una herencia si siempre llega a destiempo?*, y se articula con otra: *¿Qué hacer con la propiedad privada de un hombre que luchó toda su vida contra la propiedad privada?* La herencia es “herencia política”, tradición de pensamiento, historia de lucha y de derrota, realización y agotamiento de

⁴⁷ Nos referimos al muro trazado por el gobierno israelí desde 2002 y que ha sido nombrado de diverso modo a un lado y al otro: “Barrera israelí de Cisjordania”, “Valla de seguridad”, “Cerca antiterrorista”, “Muro de la vergüenza”, “Muro del Apartheid”, entre otras.

utopías, compendio de signos, afinidades y afectos políticos, y simultáneamente materialidad y arqueología de una vida. ¿Qué hacer con todo esto? “ni aceptarlo todo ni barrer con todo”, como propone Elisabeth Roudinesco (2002): serle fiel a una herencia, siéndole infiel, (no recibéndola literalmente, como una totalidad, sino) “pescándola en falta”, captando su “momento dogmático”; en suma, *eligiendo* la propia herencia (Roudinesco, 2002).

2.2.2. Archivo y testimonio

Pervomaisk no es una “película de archivo”, en el sentido de que no es estrictamente un trabajo de montaje a partir de materiales “encontrados”, sino una exploración que, como *La parte automática*, se aproxima al modo del “cine ensayo”; es decir, una composición de capas múltiples, con temporalidades, formas y, fundamentalmente, materiales diversos que modulan el paso de lo “privado” a lo “público” o, dicho de otro modo: el “hacerse público” de lo íntimo (Corrigan, 2011). El archivo, sin embargo, es el articulador fundamental de esa operación en el film: es encuentro entre una generación y otra, entre lo íntimo y lo institucional, entre los tiempos y contradicciones de un proyecto político y los tiempos y contradicciones de un proyecto artístico, es también lo que propicia un encuentro, como veremos, entre las formas del cine documental y las formas del “arte contemporáneo”⁴⁸.

En su acervo audiovisual, tal archivo contiene los registros -de formatos, texturas, colores y tipos de encuadre heterogéneos- de Reznik: sus conversaciones con Pésaj Zaskin grabadas en Metzger, algunos fragmentos de su viaje a Pervomaisk y su segunda visita al kibutz, en la que se produjo el material “propriadamente dicho” de la película (o aquel que configura el “presente” de la diégesis). Pero también incluye una serie de materiales hallados en el archivo audiovisual de Metzger, diversos en su procedencia (de producción propia o externa), propósito (publicitario, documental, etc.) y soporte.

⁴⁸ Reznik define a su modo de trabajo como una práctica moldeada por la investigación artística, una forma de indagación que no se amarra a un solo medio o dispositivo estético, porque encuentra su origen en el trabajo de investigación teórica. El proceso de abstracción poética que sucede a esa indagación original, se configura como una exploración que admite la incorporación de materiales y formas diversos como la performance, la instalación, el video o la escultura. En *Pervomaisk* esto hace lugar a una libre articulación de modalidades diversas del “cine documental” y formas como la *performance* y la *instalación*. Para más información sobre la obra de Reznik, véase: <https://www.florareznik.com/>.

Este protagonismo de los materiales de archivo en el film hace necesario profundizar y ampliar las perspectivas que con relación a ello presentamos en el apartado anterior. Como señalábamos, en los últimos años se han multiplicado los abordajes de la relación entre cine y archivo. Además de los trabajos de Jamie Baron (2014), que prestan especial atención a los efectos de “disparidad temporal” que producen los archivos al interior de la diégesis (la percepción de que existe una separación entre un “entonces” y un “ahora” que los inviste de autoridad, les confiere estatuto de “verdad” histórica y los cubre de un aura de “realidad”) y que al tiempo que provocan la sensación de una pérdida irremediable, simultáneamente producen un deseo de *presencia* -el ya mencionado *afecto de archivo*⁴⁹-, otras perspectivas se han interesado por lo que las implicancias más bien estéticas de esta tendencia o práctica “global” del uso de *found footage* (“materiales encontrados”) o de *home movies* en el cine documental.

De acuerdo a Emilio Bernini (2010), el *found footage* como *forma*, reconoce su origen en la idea de montaje tal como fue concebida por la escuela soviética de vanguardia, donde el montaje, como procedimiento soberano, llevaba al constructivismo pictórico al cine. Conservando la soberanía del montaje como procedimiento fundamental, lo novedoso del *found footage* estaría en su reemplazo de la relación constructivista con las imágenes (al modo de los experimentos Kuleshov) por una relación “deconstructiva”, en la que el sentido de las imágenes sería ya no posiblemente contradictorio, sino *siempre* ambivalente.

Si bien esta forma “deconstructiva” propicia la aparición de sentidos que contradicen lo que la imagen estaba “destinada” a mostrar, no busca neutralizar esos sentidos “originales” (como sí sucedía en el cine soviético; por ejemplo, en *La caída de la dinastía Romanov* (1927) de Esfir Shub). Asimismo, destaca Bernini, esta práctica tiene asociada una estética de cierta “preservación” porque (aunque implique poner a los materiales en una nueva serie y de este modo los transforme) en primer lugar los protege, tanto material como simbólicamente, al “remontarlos”.

Es, por todos estos motivos, una práctica iconoclasta, ya que trabaja con el metraje encontrado de manera analítica, buscando hacer visible aquello que no ha sido visto: la obra que resulta es producto de un proceso de excavación en el que los nuevos

⁴⁹ Y que se vincula con afectos dominantes de nuestra cultura “archivística”, como la nostalgia y la melancolía.

encadenamientos de sentido entran en contradicción con los “originales” o revelan sentidos que permanecían ocultos en aquellos⁵⁰ (Bernini, 2010: 35). Pero también -lo que nos aproxima a la cuestión de la *apropiación*⁵¹- se trata de una práctica en cierta medida *posautoral*, dado que el hecho de trabajar con imágenes ya filmadas por otros supone en sí una distancia con respecto a la idea moderna de autor. Y si bien, como señala Bernini, se trata en realidad de una práctica inscrita en toda imagen por su estatuto de reproductibilidad técnica y por estar sujeta al montaje (lo que llamamos *found footage* está en sí en toda imagen cinematográfica) en su forma contemporánea la operación de manipulación, revisión o fragmentación de las imágenes (y otros materiales) ya hechas se configura como una práctica que, sin abdicar de la dimensión autoral, ciertamente la transforma y la aproxima a prácticas, como la curaduría, que complican la idea de una estricta correspondencia entre obra y artista.

Regresemos, con todo esto, a *Pervomaisk*. El film comienza con un montaje de “materiales encontrados”, propiedad del archivo audiovisual de Metzger⁵². Allí, una serie de clips con escenas de la “vida en comunidad” evocan las décadas de los 70s y 80s del último siglo; es decir, la época que marca la transición -producto de los efectos devastadores primero de la Guerra de los Seis Días (1967) y después de la Guerra de Yom Kipur (1973) sobre el partido laborista (que terminó con la derrota del partido en las elecciones de 1977) y de la fuerte crisis económica de los 80- del esplendor del sistema kibbutziano, a su crisis y consecuente y progresivo proceso de “privatización”. La vestimenta y objetos que vemos en uso, así como el aspecto del material fílmico (aunque ahora, por supuesto, lo vemos en digital) y las prácticas que retratan, evocan ese tiempo.

⁵⁰ Un notable ejemplo de este procedimiento en el cine latinoamericano reciente es el preciso trabajo de análisis de *materiales encontrados* históricos y personales que hace Joao Moreira Salles en *No intenso agora* (2017).

⁵¹ Bernini toma distancia en este punto de la perspectiva de Antonio Weinrichter (2009) que, al usar la categoría de “cine de apropiación”, emparenta esta práctica en el cine al *appropriation art*, para poner el énfasis en la especificidad del uso de materiales ya producidos en el campo cinematográfico.

Steve Anderson (2012), asignándole un valor epistémico al uso de *found footage*, por su parte, ha señalado la potencia -en términos de su carácter disruptivo para la narrativa historiográfica- de la tensión que existe entre la imagen *encontrada* como dispositivo histórico (por lo tanto, “verdadero”) y la potencia para la producción de múltiples sentidos que implican su *apropiación* y reutilización (Anderson, 2011: 72).

En el caso que nos ocupa, dada la proximidad entre ambas prácticas, o en todo caso, dada su utilización dentro de una misma poética, conservar la categoría tiene una utilidad analítica.

⁵² Las imágenes pertenecen al archivo audiovisual del kibutz que se compone, según reconstruye Reznik, de registros tomados por una “productora audiovisual” (sic) de la institución, materiales de otros kibbutzim y otros (noticiosos televisivos, por ejemplo). Acerca de este punto la realizadora señaló que todos los materiales consultados en el archivo de Metzger habían sido ya digitalizados, por lo que no contaba con precisiones acerca de formatos o dispositivos de registro.

Las estas imágenes, sin embargo, no expresan adversidad sino todo lo contrario: los fragmentos muestran atractivas escenas de trabajo en los campos sembrados y en el tambo, y luego vigorosos kibutzniks trasladando tubos de polietileno y mangueras de riego por goteo producidos por Metzerplas, la fábrica establecida en 1970 (“una de las primeras en impulsar el riego por goteo en el mundo”, dice actualmente en su página web), que caracterizó al nuevo perfil productivo de la institución a partir de esa década. A su vez, incluyen episodios más cercanos a la íntima pulsión de las *home movies*, como la llegada de viviendas prefabricadas -lo que podemos inferir significa ampliación de la capacidad habitacional, crecimiento del kibutz, mejora en las condiciones de vida, etc.- y escenas de la vida ociosa: momentos de esparcimiento en una pileta y juegos en los que se mezclan niños y adultos, y secuencias de danzas colectivas y celebraciones que dan cuenta de la relación amistosa de Metzer con sus vecinos de los asentamientos árabes linderos.



El ritmo del montaje en esta compilación de clips, afín a la estética del *videoclip*, proviene del plano sonoro. El track “Ropa del cielo”, compuesto por Santiago Johnson para este segmento de la película, impone una atmósfera *maquinal*, con sonidos sintetizados que están lejos de todo abordaje solemne o nostálgico de las imágenes del pasado: evoca el post-punk de los 80 y también, por qué no, a los *film scores*⁵³, de la

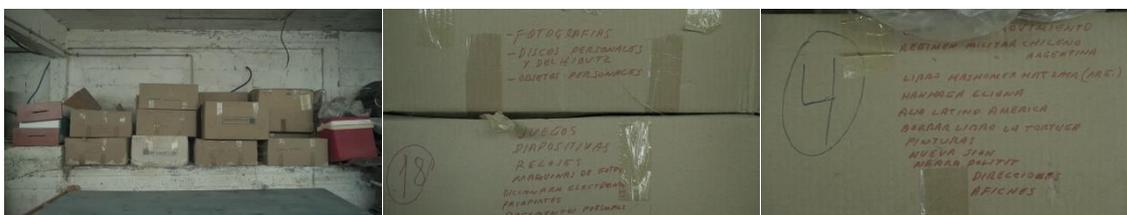
⁵³ El uso de sintetizadores para la composición de *film scores* comenzó a partir de la comercialización de los dispositivos en la década de los 70. Se considera a la compositora norteamericana de música electrónica y *film scores* Wendy Carlos como pionera en el desarrollo de esta práctica. Su trabajo en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) con arreglos de sonidos sintetizados a partir de piezas clásicas destaca entre los primeros usos de sintetizadores en música para cine. Pero es el caso de la composición de música para *Tron* (Steven Lisberger, 1982) el que nos ubica en el universo de los sonidos futuristas. Otros casos emblemáticos en este sentido son la banda sonora de Vangelis para *Blade runner* (Ridley Scott, 1982) y las composiciones de Howard Shore para *Videodrome* (1982) de David Cronenberg. Agradezco a Federico Cámara Halac por estas precisiones.

misma época, que, en el universo cinematográfico, configuraron una representación sonora del “futuro” de enorme pregnancia.

Esplendor y futurismo, intimidad y distancia; la forma se repite en la segunda secuencia de clips de “materiales encontrados” que vemos minutos más tarde (y sobre la que nos detendremos más abajo), para la que el músico neerlandés Yorrit Bling compuso el track “Frontier dreams”. Sobre esta cuestión Reznik⁵⁴ señalaba que:

“Estas músicas se hicieron de forma contemporánea a la película, es música nueva, y de hecho hay una relación intencional en el uso de la música post-punk con algo electrónico: la música en sí misma tiene unos dejes utópicos pero post-industriales; es decir, utópico, pero no naif. Hay algo de eso en usar ese tipo de música para algo [se refiere a los materiales de archivo] que uno usaría música más tradicional o nostálgica. Yo quería generar un contraste, una reapropiación, pero desde el presente⁵⁵.”

Entre un clip de “materiales encontrados” y otro, vemos la llegada de Reznik al depósito donde están alojados los objetos que fueron propiedad de Pésaj Zaskin, su “archivo” de objetos. La secuencia nos muestra a Iair Gabay, miembro de Metzer y amigo de Pésaj, conduciéndola al lugar en un pequeño vehículo. Un plano abierto muestra las cajas apiladas, seguido de planos detalle de algunas de ellas en las que se lee, primero: “Fotografías”, “Discos”, “Relojes”, “Pasaportes”, “Diapositivas”; y, luego: “Aliá Latinoamérica”, “Pinturas”, “Nueva Sion”, “Afiches”, “Régimen militar chileno”, entre otros.



⁵⁴ La entrevista, para esta investigación, tuvo lugar el 19 abril de 2018 y fue publicada parcialmente en el dossier *Jewish Identities in Latin American Cinema* del Vol. 38 de la revista *Post Script: Essays in Film and the Humanities* (2019).

⁵⁵ Citado de entrevista realizada el 19 de abril de 2018.

La combinación de los clips que mencionábamos con el trabajo a partir del archivo “material”-los objetos que están preanunciados en las cajas-, a continuación, nos acerca al concepto de *postproducción* de Nicholas Bourriaud, cuando propone, en relación a las formas de producción del arte contemporáneo, que:

“Los artistas de la postproducción inventan nuevos usos para las obras, incluyendo las formas sonoras o visuales del pasado en sus propias construcciones. Pero asimismo trabajan en un nuevo recorte de los relatos históricos e ideológicos, insertando los elementos que los componen en escenarios alternativos (Bourriaud, 2014: 53)”.

Postproducción, que forma parte de la serie iniciada por *Estética relacional* (2004), es una indagación acerca de los modos en los que el arte *reprograma* al mundo contemporáneo, es decir, acerca de cómo desde la década de los 90 del siglo XX un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen o utilizan obras o productos culturales ya disponibles, en un paisaje cultural “*signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos* (Bourriaud, 2014: 8)”. Continuando la fórmula de *Estética relacional*, Bourriaud propone que los artistas que trabajan de este modo producen modelos *relacionales*, en los que la crítica de las formas de vida contemporáneas se da mediante un “cambio de actitud” con respecto al patrimonio artístico, produciendo nuevas *relaciones* con la cultura en general y la obra de arte en particular. Pero esta perspectiva⁵⁶, más allá de su diagnóstico general acerca de la producción artística en el capitalismo globalizado, poco nos dice (y menos, paradójicamente, en *Radicante* (2018), obra en la que se interesa específicamente por la subjetividad de lxs artistas) acerca de los motivos que movilizan estas formas *relacionales*, estas estrategias de lxs artistas devenidos “semionautas” o “nómadas recolectores de signos” que buscan producir “itinerarios” en el amplio “paisaje de signos” existentes o disponibles en algo así como la “cultura mundial”.

Hal Foster (2017), ha referido a este “impulso archivista” en el arte contemporáneo, es decir, al interés de lxs “artistas archivistas” por la información

⁵⁶ Para una importante crítica a *Estética relacional* véase el capítulo “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado* (2010), de Jacques Rancière.

histórica perdida o suprimida que proviene de los archivos de la “cultura de masas” (fuentes lo suficientemente familiares como para asegurar una *legibilidad* que luego puede ser alterada o redirigida), como un arte tanto de *postproducción* como de *preproducción*. Y esto porque, como los archivos, los contenidos de este arte son indeterminados y se interesan no solo por *reprogramar* obras ya disponibles (*ready mades*), sino también por los meros comienzos o por los proyectos incompletos “en el arte y en la historia por igual” (Foster, 2017: 45). Además, y lo que interesa particularmente para volver sobre el caso que nos ocupa, Foster subraya el contraste que supone este vivo interés por las fuentes, con respecto a la cita separada y asilada que caracteriza al “pastiche posmoderno”, diferencia que profundiza, a su vez, la vocación de lxs artistas archivistas por convertir a lxs espectadorxs en “indagadores comprometidos” (Foster, 2017: 47), cosa que dota de una fuerte carga afectiva a la relación entre la obra (el archivo) y lxs espectadorxs.

La lectura de Foster, que encuentra una ambición utópica en el deseo de recuperar “visiones fallidas”, (tanto en el arte como en la filosofía y en la vida), que habita al “arte de archivo”, ve en la vocación de este arte por convertir “sitios de excavación” en “sitios de construcción” otro aspecto utópico, que consiste en un alejamiento con respecto a una cultura (la de la “memorialización”⁵⁷) predominantemente melancólica (Foster, 2017: 81).

Hay, como vimos en el montaje de los clips “encontrados” y su combinación con los tracks de música, un trabajo, como proponía Bernini, de *excavación*, que asume una ambigüedad en y de las imágenes y “deconstruye” pero (simultáneamente, en su operación de “contraste” y “reapropiación”), también construye: repone un tiempo para honrar una historia de vida, para recordarla y hacerla presente como parte de un duelo y también, en eso, pone a jugar un *deseo* contemporáneo de utopía. La lectura del pasado en clave post-punk (“utópico, pero no naif”) toma distancia de la “melancolía de izquierdas” y sin desinteresarse, no se detiene en las *derrotas* del pasado: busca reactivar,

⁵⁷ Con relación a este concepto retomamos el diagnóstico de Andreas Huyssen en el clásico *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia* (1994). Allí Huyssen proponía que la memoria y la representación emergían como las fuentes de preocupación centrales de un fin de siglo en el que la memoria y sus portadores (con los sobrevivientes del Holocausto como sujeto ejemplar de este proceso) ingresaban en una zona crepuscular. El crepúsculo de la memoria se presentaba, en esta lectura del fin de siglo, como la principal obsesión de la cultura contemporánea: en esta, la hora privilegiada de la memoria, el tiempo y la memoria se imponían como dimensiones acechantes del presente y así emergía la paradoja de que, en la nuestra, una cultura totalmente atravesada por la mediatización, lo novedoso está más asociado a la memoria y al pasado que al futuro.

sugerir, o hacer acontecer en sus yuxtaposiciones, en su arquitectura de archivos, una politicidad que, como en el travelling de *La mirada de Ulises* al que referíamos con *La parte automática*, estaba “en retirada”.

La “excavación” se intensifica a partir de la segunda compilación de clips de archivo del kibutz: aquí, a diferencia del caso anterior, que tenía una función estrictamente evocativa, además evocar, la intervención de la *voice over* de la realizadora también explica el pasado. Vemos una serie de imágenes en blanco y negro tomadas a comienzos de la década de los 50, que nos muestran un asentamiento con autos antiguos y carpas, trabajo predominantemente agrícola y colectivos de pionerxs, que portan el estilo modesto y homogéneo característico de la vida en el movimiento en su momento fundacional; mientras tanto, Reznik lee las imágenes:

“Inspirados en las cooperativas campesinas soviéticas en las que los medios de producción y las ganancias son propiedad común, encarnaron al mismo tiempo el sueño sionista de volver a la tierra prometida y el sueño socialista de una vida igualitaria y equitativa.”



El salto hacia atrás en el tiempo y la introducción de su voz, que, como decíamos da a estas imágenes un efecto menos evocativo que explicativo, funciona como transición. A continuación, vemos a Reznik otra vez en el depósito. Mientras acomoda algunas cajas frente a cámara, dice: “*Pésaj* deja en herencia unas pocas cosas; la propiedad privada de un hombre que luchó toda su vida contra la propiedad privada”. En el plano siguiente, revisa el contenido de las cajas, separa objetos y los expone: primero vemos en detalle - apoyado sobre un reloj de ajedrez mecánico- el clásico *Modern Chess Openings*, de Richard Griffith y Walter Korn, las manos de Reznik pasan algunas páginas; las mismas manos, a continuación, *tocan* y muestran una serie de fotografías a cámara, en las que vemos a Pésaj, muy joven, y rodeado de gente en una partida de ajedrez, y luego un retrato de identificación o “foto carnet”, en blanco y negro, también de su tío abuelo.

La “revisión” de las fotografías y los objetos alterna en lo sucesivo, como en un juego de “plano y contraplano”, con fragmentos del testimonio de su tío grabado años antes: “*Yo no simpatizaba con el sionismo*”, dice Pésaj, reconstruyendo la época y los motivos de su acercamiento al movimiento Hashomer Hatzair, como estudiante universitario en la provincia argentina de Santa Fe y al calor de los festejos por la creación del Estado de Israel.

La alternancia entre los planos fijos de los objetos, (su duración busca que miremos en detalle), y los del testimonio amplifican el sentido de lo que vemos y oímos en unos y otros. La entrevista, a diferencia de lo que encontramos en su transcripción en *Memorias de un marxista-sionista*, en lugar de abonar a la construcción de una “historia oral” (o narrar una “historia de vida”), va perdiendo, en el ida y vuelta su estatuto de *verdad*. El juego de contrapuntos y recortes que organiza el ida y vuelta entre el archivo y el testimonio, abre una zona de indicios y enigmas: ¿quién era Pésaj?, ¿cuánto puede decir unx sujetx acerca de sí mismx?, ¿y acerca del tiempo en que vivió?, ¿cuál es el alcance de su revisión?, ¿qué hacer con todo eso?

Esto se vuelve particularmente importante en pasajes como el que transcribimos a continuación; un fragmento del testimonio de Pésaj que da cuenta de los motivos y las circunstancias que lo llevaron a ser parte del grupo de personas que fundaron Metzger:

“Era un acto ideológico venir a fundar un Estado, venir a ser proletarios cuando éramos todos hijos de la pequeña burguesía [...] Era un acto sumamente grande, que lo pudimos hacer porque lo hicimos en conjunto, con todas las limitaciones que significa hacer las cosas en conjunto: que el individuo un tanto se borra o se diluye o no se lo estima lo suficiente. Pero nos dio mucha fuerza”

En el “contraplano”, las manos de la realizadora examinan fotografías con escenas de la vida colectiva: el trabajo en el campo, las prácticas de *rikkudim*, los fogones, los cuerpos organizados en formaciones en actos de conmemoración: ¿qué es o era el “individuo” ahí?



Más adelante, vemos a Reznik revisando ejemplares de la revista sionista socialista argentina *Nueva Sion*⁵⁸. Uno de ellos se titula “Israel: la utopía realizada”, otro “De la revolución a la religión”, y en otro, que por el color amarillento del papel parece bastante más antiguo, se lee: “Revolucionar al sionismo”. De las imágenes -y de la presencia performática de la realizadora, que busca -a su tío, al sionismo socialista, a en esa colección de objetos- se desprende una zona de interrogantes que toma forma en la secuencia siguiente, a través de la pregunta (“¿por qué no quedarte a luchar por la revolución social en tu propio país?”) con la que retoma la conversación. En la respuesta de Pésaj, una lectura de la política argentina marcada por la experiencia de su generación (una generación que, como señala Reznik, se enteraba de “los horrores del nazismo por la radio”), predomina la autocrítica:

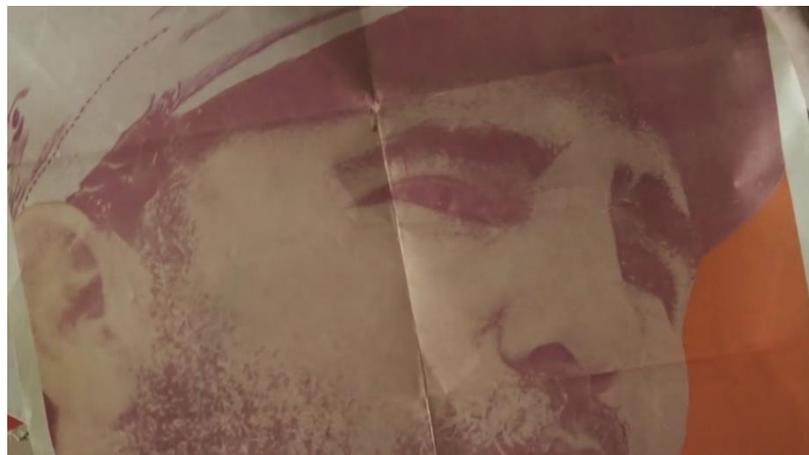
“veíamos al peronismo como un movimiento semi-fascista, con un dirigente que estaba educado en Italia y Alemania [...] no entendimos mucho -esa fue la falla de mi generación y de algunas que vinieron después también-, no entendimos el sentido social del movimiento”.

Sin embargo, en la transcripción de la entrevista su opinión acerca de la mirada de los movimientos de la izquierda juvenil sionista sobre el peronismo no termina en esta revisión retrospectiva. También revela, a través del caso del matemático José Babini, (emblemático de la conflictividad que habitaba al entorno universitario durante el primer peronismo), que en ese periodo de la historia -previo al proceso que se abre entre 1955 y

⁵⁸ *Nueva Sion* fue fundado en la Ciudad de Buenos Aires en 1948, por integrantes del partido político Mapam, buscando representar una perspectiva sionista y socialista dentro de la comunidad judía de Argentina. El partido y la revista están vinculados al movimiento juvenil sionista socialista Hashomer Hatzair.

1973⁵⁹- y por su marcada impronta universitaria, se trataba de una identificación política -la suya, la de muchxs jóvenes judíxs de su generación- que no solo no tenía afinidad, sino que, sobre la base de una enorme desconfianza, solo podía oponerse al movimiento peronista.

El fragmento, “infel” con respecto al testimonio en su extensión y sentido original, se desentiende de los motivos de esa desconfianza política (¿importan para pensar a los movimientos populares en el presente?; ¿importan para pensar el pasado reciente?). En el plano que sigue, vemos las manos de Reznik revisando una carpeta que se titula “afiches”; de ahí extrae y despliega algunos (instrumentos de acción política de la Unidad Popular en Chile) del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) chileno, del Movimiento de Unidad Popular y de la figura de Fidel Castro. Mientras Reznik despliega los materiales escuchamos el testimonio de Pésaj, que parece continuar con su reflexión acerca del peronismo: “*un movimiento significa una idea, una idea no es una línea escrita por alguien -o los fundamentos del movimiento-, es un pensamiento, es un sueño que tiene mucha gente*”. Los afiches, que evocan la década del 70, desplazan el sentido de esa relectura del movimiento peronista hacia este periodo y lo ponen en serie con los movimientos de la izquierda revolucionaria latinoamericana.

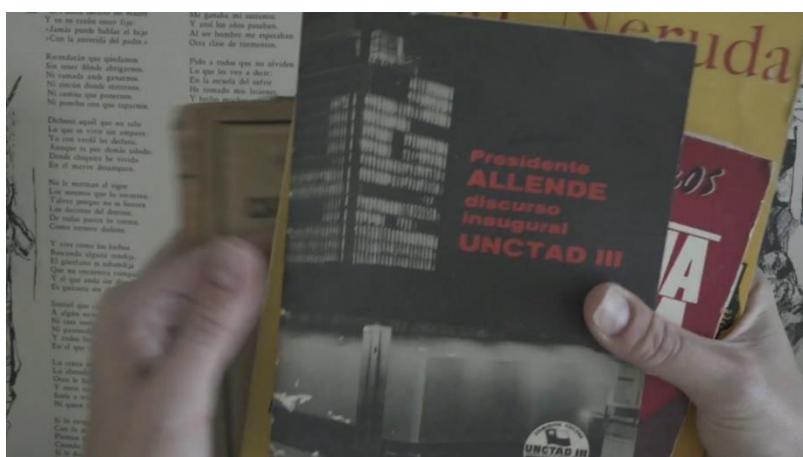


Pero hacer entrar al peronismo en esa serie no supone un borramiento del sujeto que da testimonio, ni de su punto de vista o posición política, como vemos más adelante cuando, al revisar libros y casetes de Pésaj, nos muestra un ejemplar con los discursos de Salvador Allende y *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, (1967) de Pablo Neruda, junto a *Montoneros, la soberbia armada* (1984), de Pablo Giussiani y también cintas con

⁵⁹ Es decir, entre el exilio y la vuelta de Perón a la Argentina.

música de Chico Buarque, Silvio Rodríguez y Mercedes Sosa. Mientras expone los libros y casetes frente a la cámara, Reznik ratifica el sentido de ese gesto (“serle fiel siéndole infiel”):

“Desde finales de los años 50, su compromiso con los valores socialistas lo llevó de regreso a Latinoamérica. Su trabajo como activista del movimiento kibutziano consistía en promover vínculos con organizaciones de izquierda en Argentina y Chile y facilitar la posibilidad de que judíos en riesgo de ser asesinados emigren a Israel.”



2.2.3. Intimidad y performance

Después de estas palabras el plano se abre y vemos a Reznik en el centro del cuadro, rodeada de cajas y objetos, que ahora y ya sin el testimonio de Pésaj (en lo que queda de la película ya no lo volveremos a ver ni escuchar), retoma la pregunta:

“Revisando los tapes me encontré haciendo la misma pregunta varias veces: ¿por qué no te quedaste a luchar por la justicia social en tu propio país? En una de esas ocasiones, Pésaj respondió: Eso del país propio es un asunto muy complejo”.

Esa respuesta, más íntima y enigmática, marca una inflexión en el trabajo con los archivos. Si la respuesta anterior organizaba una revisión de la historia política y la militancia, un ida y vuelta entre una memoria política y su contrapunto a través de los

objetos, lo que interesa ahora, cuando el testimonio se retira, es buscar exclusivamente en los objetos: ¿qué queda en ellos?, ¿qué revelan sobre una vida? Mientras proyecta una serie de diapositivas que pertenecieron a Pésaj en la pared, Reznik abre esa línea de indagación de este modo:

“Pésaj trabajó toda su vida en el tambo con las vacas. No formó una pareja duradera, ni tuvo hijos. No tener hijos, donde poblar un país naciente era casi un mandato, siempre fue algo que generó curiosidad entre sus familiares y amigos.

Antes de morir organizó minuciosamente sus pertenencias. Previo a mi viaje su amigo me envió una copia de una lista hecha a mano en la que se especifica el contenido de cada una de las cajas.

Dos de los ítems me llamaron la atención: diarios personales y diapositivas. Me ilusionaba encontrar rastros de la vida sentimental de Pésaj. Las diapositivas resultaron ser una colección de imágenes posiblemente compradas en negocios de souvenirs; los diarios, un montón de anotadores naranjas con números de teléfono y citas con el médico.



La narración termina junto con la proyección de las imágenes. A continuación, despliega sobre una mesa los anotadores de color naranja, relojes usados y los pasaportes israelíes y argentinos de Pésaj. A partir de aquí la oscilación entre objeto y sujeto, entre

materia y signo (Fisher-Lichte, 2008) propia de la *performance*⁶⁰ -que, por supuesto, como señalábamos más arriba, ya estaba presente en el film- se va intensificando. La disposición de los objetos, desplegados como en un mercado de pulgas, pone de relieve su opacidad, su potencia para decir y para ocultar, su carácter genérico -su distancia- tanto como su íntima procedencia -su proximidad-. En el plano siguiente las manos de Reznik buscan imágenes que no están (que ya no están o que nunca estuvieron), en álbumes de fotos vacíos; la opacidad de los objetos se profundiza como deseo de *presencia* y zona de experimentación; las imágenes que faltan no son evocaciones de lo “irrepresentable”, sino incitaciones hápticas de lo que no tiene figura ni forma.



La secuencia siguiente transcurre en una visita al cementerio: Reznik camina entre las lápidas buscando la de su tío abuelo, la cámara la encuentra y se detiene, ella -como corresponde en la tradición judía- coloca una piedra encima. La visita al cementerio precipita un desplazamiento de los espacios cerrados (la casa de Pésaj, el depósito), a los abiertos y de la revisión de los archivos a una intervención (instalativa y performática), con algunos de esos objetos, en distintos espacios del kibutz: la vemos pegar afiches con la figura del Che Guevara, de Fidel Castro y de Elmo Catelán, solos o junto a series de postales, que ponen de manifiesto una tensión entre lo colectivo y lo individual o la vida pública y la privada, sobre superficies de hormigón, paredes descascaradas o en carteles de señalización, revitalizando, invadiendo, afectando el espacio con esas evocaciones.

⁶⁰ Para una referencia fundamental en el estudio del arte performático, véase Fisher- Lichte, E. *The transformative power of performance: A new aesthetics*.



A continuación, un clip publicitario de la fábrica de sistemas de riego por aspersión, que parece producido en los tempranos noventas, nos informa lateralmente acerca del ingreso Metzerplas al capitalismo globalizado: muestra secuencias del proceso de producción en la fábrica, explica la alianza alcanzada con la multinacional Lego para la producción del plástico, e indica con imágenes que documentan la exportación de sus productos a una ex República Socialista Soviética asiática, su participación en el mercado internacional. Lo que sigue, después de esta introducción al proceso de “privatización” del kibutz, son una serie de entrevistas a *kibutzniks* que pertenecen a generaciones distintas y que son portadores de experiencias y trayectorias diferentes: entusiastas y detractores de los cambios; pragmáticos y comprometidos ideológicamente; pioneros y jóvenes que regresan al kibutz alejándose de la vida en la ciudad; hombres y mujeres. Los testimonios trazan un mapa disperso de cuerpos en el espacio, tiempos y formas de narrar la vida en Metzer.

A través de ellos, Reznik retoma y abre con experiencias divergentes, gran parte de lo que interesaba a Pésaj en sus memorias (lo que encontramos transcrito en las *Conversaciones* y que no forma parte de los fragmentos de testimonio que vemos en la película), como el atentado a Metzer, el impacto de la Guerra de los Seis Días⁶¹ en el kibutz y su posterior proceso de privatización.

Después de un extenso recorrido de puntos de vista sobre el pasado y presente del lugar, de sus relaciones con los árabes y de su adaptación al mundo contemporáneo, Reznik vuelve a intervenir el espacio con performances, que ahora desde una lectura propia sobre esa historia, sobre esos acontecimientos, expresan una *toma de posición*: primero de pie sobre la piedra que marca el límite de la frontera del 49; luego bordeando el lado israelí del muro de separación y haciendo la “vertical” sobre una de sus enormes

⁶¹ Para un análisis del impacto político de la Guerra de los seis días en la imagen de Israel tanto fuera como dentro del país recomendamos la lectura de *The Six-Day War and World Jewry* (Lederhendler, 2000), y en lo que refiere específicamente a los cambios “culturales” dentro de los kibutzim *Imagining the Kibutz: Visions of Utopia in Literature and Film* (Omer Sherman, 2015).

placas de hormigón; finalmente, usando las piezas de ajedrez de Pésaj para diagramar las relaciones de Metzger con sus vecinos árabes, en un nuevo esquema de juego en el que las piezas son exclusivamente peones (en otras palabras, iguales) que cohabitan un territorio cuyas reglas falta todavía definir. Su posición frente a eso es no calcular el desenlace, esperar a ver qué pasa. Las tres intervenciones, a contrapelo de una tensión en ese territorio que parece irreversible, suspenden toda determinación histórica y política: la historia reconstruida, es también una historia abierta.



En la secuencia siguiente Reznik revisa otra vez el archivo de su tío abuelo, pero ahora mira los negativos de las fotos sobre una pantalla de luz blanca. Las imágenes se enrarecen, se vuelven más abstractas, su sentido original se desactiva para dar lugar a otro. Después de eso vemos fragmentos de su visita a Pervomaisk; la voz de la narradora dice, sobre clips de video ralentizados, que había planificado un viaje esa ciudad con Pésaj para grabar un documental sobre los orígenes de su familia, pero él enfermó y ya no hubo tiempo.



La ciudad en ruinas, el cielo gris y la ropa un tanto anacrónica (el gorro *Ushanka* que lleva un hombre sobre la cabeza es su marca precisa) de las pocas personas que encuentra en las calles, dan a las imágenes de Pervomaisk un aire de ficción y de distancia, indicios de un tiempo pasado, detenido y ajeno. El frustrado intento por encontrar la casa que había pertenecido a su familia, seguido de una visita al principal atractivo turístico de

la ciudad -una monumental base de misiles ahora en desuso- subrayan la distancia con respecto a ese territorio en el que -por contrapartida a lo que sucede con el kibutz- no encuentra huellas (ni signos, ni objetos) de una experiencia, ni herencia política, ni historia familiar que se pueda retomar.

No sorprende, así, que después de esas enrarecidas secuencias, la película nos lleve de vuelta al kibutz. Sobre un mantel floreado vemos una hoja de papel con una lista de objetos; a los costados, las manos de Iair Gabay gesticulan mientras explica lo dispuesto con algunas pertenencias de Pésaj y dice que está de acuerdo con lo que ella ha decidido hacer con sus objetos personales. A continuación, en el depósito, vemos los objetos ordenados como en un anticuario y a un grupo de señoras mayores que llegan para revisar y llevarse alguna cosa. Al cabo de un rato el depósito queda vacío y Reznik se va, llevándose unos pocos objetos.

Una serie de largos y muy abiertos planos fijos del tambo de Metzger de noche preceden a la secuencia final: un recorrido con planos detalle de una maqueta en la Sede Central de la División de las Fuerzas de Misiles Estratégicos Soviética de Pervomaisk, seguido de otro recorrido (cámara en mano) por sus pasillos, en el que mientras vemos los títulos de la película, suena “Moscú está helado”, de la banda española de “música industrial” Esplendor geométrico, que toma su nombre del manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El gesto nos recuerda que en esta película el fuera de campo no es Moscú ni Pervomaisk y, por lo tanto, tampoco es en los restos de la Revolución Soviética donde habita una “fantasía [política] compartida”, sino Latinoamérica y más precisamente, en la Argentina.

La curiosidad por el pasado: los migrantes y los espectros

“¿De qué está hecho un espectro?
De signos, o más bien de signaturas, es decir, de aquellos signos, cifras, o monogramas
que el tiempo inscribe en las cosas”
Giorgio Agamben (2011)

Como sugiere la propia mutación del clásico *Indelible shadows: film and the Holocaust* (1983, 1989, 2002) de Annette Insdorf en sus sucesivas ediciones desde la década de 1980, cosa que su autora advierte en el prólogo a la versión de 2002, desde las últimas dos décadas del siglo XX hasta esta parte, el Holocausto como temática del cine se ha desarrollado con recurrencia tal que ha llegado a entenderse, como lo hace Insdorf, en sí como un género cinematográfico con sus respectivos subgéneros. Esta expansión asombrosa de “películas sobre el Holocausto” ha llegado a las más disparatadas ramificaciones en el campo de la ficción, desde los dramas y las comedias, hasta las películas de zombis y los films eróticos.

Pero en la década de los 80, y particularmente desde el estreno de la monumental *Shoah* de Claude Lanzmann en 1985, también es posible destacar, a tono con esta multiplicación, pero también a contrapelo de ella, el surgimiento de otro tipo de sensibilidad que se instala en el centro de la representación cinematográfica. El debate en torno a la cuestión de la representación, que, por supuesto no tiene origen aquí, encuentra un nuevo capítulo en esta década, como decíamos con *Shoah* y luego de manera más oblicua y experimental con *Historie(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988). Contemporáneamente, otros films “documentales”, como *Dis-moi* (Chantal Akerman, 1980) y luego *Paper bridge* (Ruth Beckerman, 1987) inauguraban otro tipo de búsqueda que se profundizaría en la década siguiente: lxs hijxs de sobrevivientes interrogaban al pasado con sus cámaras y encontraban su propio lugar en una historia de horror y devastación, pero también de amor y supervivencia.

Impulsadxs por una irremediable *curiosidad* en relación a un pasado familiar hecho de interrupciones, rupturas y discontinuidades, lxs hijxs buscaban reinscribirse en la historia y para eso -como propone Marianne Hirsch indagando en otros dispositivos o “tecnologías de mediación”- emprendían sus trabajos de “postmemoria” (Hirsch, 2012: 33). Concepto que supone no una posición “identitaria”, sino una estructura *generacional* de transmisión de la memoria que toma forma a través de múltiples expresiones y dispositivos (Hirsch, 2012 :35) que conectan *afectivamente* al presente con el pasado.

Los films que exploraremos en este capítulo hacen serie con los anteriores; aquí, como allá, la búsqueda de los restos de la vida judía en Europa se trama como singular anudamiento entre lo personal y lo público, como indagación *de* la historia familiar pero también *en* la familiaridad de todas las historias. Sin embargo, estas, las películas de la “tercera generación”, toman nota de una saturación temática y formal: su curiosidad, propia de esta, la época de la memoria “crepuscular”, es más investigación en el sentido de “experimentación” -“*recherche*” y no “*recuperation*”, dirá Andreas Huyssen (1994)- que recuperación o reconstrucción de lo perdido. Su conexión afectiva con el pasado mira de frente a la destrucción, al terror, a los fantasmas y los pone en el centro de una búsqueda de la forma que ya no tiene como fundamento hacer justicia a través de la imagen en movimiento, porque ya no lo necesita, sino reclamar para sí, como posición generacional, la fragilidad del presente en relación a ese pasado.

Es por eso que estas películas -este capítulo se encarga en particular de *Papirosen*, de Gastón Solnicki y *Desde la marea*, de Josefina Gill, pero estas forman parte de un universo más amplio en el que podemos incluir al proyecto *Intermitencias*, de la fotógrafa Irina Raffo y los cortometrajes *Two Zlotys* (2019) Liv Shulman e Ivo Aichenbaum y *Aquí y allá* (2019) de Melisa Liebenthal)- no logran ni buscan exactamente “retornar” a los lugares de origen de los antepasados: su idea del territorio es la de una yuxtaposición suspendida, irresoluble; los lugares del pasado están en todos los lugares del presente: su morada es la espectralidad de los sonidos y de las imágenes.

3.1 Cómo vivir con los fantasmas: *Papirosen* de Gastón Solnicki

“¿Tendremos música cuando vengan las tinieblas?

“Sí, habrá música de las tinieblas”

Allemagne 90 neuf zéro, Jean-Luc Godard

3.1.1 Una película exorcística

Papirosen se estrenó en agosto de 2011 en la 64 edición del Festival Internacional de Cine de Locarno, donde participó de la competencia “Filmmakers of the present”. A esto le siguió un largo recorrido por festivales diversos, como el Festival Internacional de Cine de Rotterdam, la Viennale, el Festival Internacional de Cine de Vancouver, el Festival Internacional de Cine de Jerusalem, el de Tesalónica, el de Edimburgo, el de Jeonju, el de Prinzen, el Festival de Cine Judío de Nueva York y el de San Francisco, además de proyecciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (2013), en la Film Society at Lincoln Center de Nueva York (2014) y en el FICUNAM (2019).

En Argentina la película participó de la XIV⁶² edición del BAFICI, donde se llevó el premio a “mejor película argentina”, compitiendo, entre otras, con *17 monumentos*, de Jonathan Perel, *Cassandra*, de Inés de Oliveira Cézár, *La chica del sur*, de José Luis García, *Dromómanos*, de Luis Ortega, *Masterplan*, de Diego y Pablo Levy y las cordobesas *El espacio entre los dos*, de Nadir Medina y *Salsipuedes*, de Mariano Luque. En esa edición del festival -que, como decíamos en el apartado sobre *La parte automática*, fue abundante en películas de “temática judía”- las entradas para *Papirosen* se agotaron rápidamente.

El enorme interés por la película que se percibía en el festival se ratificó meses más tarde a partir de su estreno y permanencia en cartelera en la sala del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires entre septiembre de 2012⁶³ y junio de 2013⁶⁴: quienes

⁶² Véase catálogo de BAFICI 14 (2012).

⁶³ Véase programa de Malba cine del mes de septiembre de 2012 en: https://issuu.com/museomalba/docs/cine_0912

⁶⁴ Véase programa de Malba cine del mes de junio de 2013 en: https://issuu.com/museomalba/docs/cine_0613

hayan asistido a esas funciones probablemente recordarán una curiosa estrategia de promoción que reforzaba, con postales de imágenes que no están presentes en la película -un retrato de su hermana (Yanina Solnicki) en traje de baño y una falsa tapa de revista en la que el director y su padre (Víctor Solnicki) simulan ser esquiadores profesionales-, la proximidad y complicidad que unxs espectadores informadxs (a quienes esas oblicuas referencias visuales a los consumos y las formas de la cultura *new rich* de la Argentina de los 90s, podría pensarse, daban una simpática pero también ambigua recibida), traccionadx por el “boca a boca”⁶⁵ hacia una sala del circuito “independiente” de la Ciudad de Buenos Aires, anticipaban tener (o ya tenían) con el film.

No es difícil imaginar una audiencia judeo-porteña como sujetx de esa anticipación y complicidad; el propio Solnicki lo reconocía al recordar los numerosos Q&A posteriores a las proyecciones en la sala del MALBA:

“hay algo de la película que interpeló y tocó fibras muy íntimas, los judíos argentinos salían ennegrecidos de la sala [...] la mimesis, o sea, la identidad de gestos, de conflictos y de canciones es muy llamativa, creo que es más que una identificación: salían como si hubieran estado espionando a su propia madre”⁶⁶

Pero esa recepción intensa, íntima, *voyeur*, es por supuesto un modo más -aunque un modo sin dudas muy relevante para esta investigación- dentro una variedad de formas posibles -como también señala el realizador⁶⁷- en las que *Papirosen* como, por momentos, crudo retrato de la intimidad de una familia resuena o puede resonar, sobre la experiencia de cualquier otro grupo familiar.

Y esto porque en *Papirosen* lo universal y lo particular (la crítica cinematográfica lo ha repetido hasta el cansancio) se articulan en sus más categóricas

⁶⁵ [Se refiere al efecto sobre la proyección en MALBA Cine de películas que no son del circuito “comercial”] “esta idea de que con el boca a boca se podían sostener películas, que las veía poca gente y que en cartel duraban una o dos semanas, de repente podían estar un año a sala llena como en el contexto del teatro, y que eso se pudiera instalar alrededor de una película acompañada por los directores que presentan películas y por los debates característicos, eso sí fue una cosa novedosa que para *Papirosen*, fue fundamental. *Papirosen* estuvo un año en MALBA y yo estuve acompañándola todas las semanas y fue una experiencia muy fuerte para mí y en general para los espectadores por el tipo de devoluciones que recibía, que volvían y me decían que traían a su padre y a su hermano.”

⁶⁶ Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

⁶⁷ Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

expresiones ya que, si bien se trata de una película sobre la familia (o el clan) Solnicki - sobre la densa trama que enlaza a este grupo familiar, atravesado en su particular experiencia por el acontecimiento más determinante de la vida judía en el último siglo-, es también una película sobre los roles, conflictos, continuidades, alegrías y tragedias de cualquier familia; y, si bien anuda la experiencia de esa familia a la destrucción de la vida judía en Europa, (y con ella al proyecto de la modernidad europea), lo hace poniendo la mirada y la escucha sobre el más íntimo presente de ese pasado, sobre el modo en que esta familia y no otra, *vive* con esos fantasmas. Es esta la dimensión territorial, histórica y narrativa de su alcance.

Una de las claves de su rango, de su asombrosa capacidad para reunir todos estos elementos, está en su trabajo de montaje. Marcelo Cerdá (2013) ha señalado en este sentido que, por el modo en que Solnicki obtiene sus materiales (archivos y registros siempre “personales”), el montaje constituye la instancia en la que *Papirosen* se da su estructura en un sentido crucial, porque son esas elecciones de material -ante la ausencia (o, en rigor, marginal presencia) de inscripciones de la voz o del cuerpo del autor- las que dan cuenta de la presencia de un sujeto o de un “yo” modulador. Según la perspectiva (atenta a las formas actuales de la primera persona en el cine argentino) de Cerdá entonces, a falta instancias típicas de inscripción de la primera persona, el espacio de cristalización del “yo” del autor en esta película estaría en el montaje.

Sin embargo, y sin que eso implique restarle centralidad al autor como sujeto detrás del procedimiento, es posible discutir con la idea de que se trate, (precisamente por el modo en que obtiene y trabaja sus materiales visuales y sonoros) de una forma, digamos, “desplazada” del documental en primera persona, en la medida en que todo montaje trae consigo una subjetividad. Y esto -al margen de todo análisis de las formas- en primer lugar, porque si hay un aspecto insoslayable de *Papirosen*, está en su aproximación (incluso podríamos hablar de una entrega) a lo “real” como superficie de lo múltiple, lo fragmentario, lo disperso.

Esto se traduce en su organización no “lineal”, separada en capítulos de diversa extensión que más que llevar el relato hacia adelante, lo amplían “hacia adentro”; en la heterogeneidad de sus materiales visuales y sonoros, que complican -con su propia *dispersión*, con sus anacronismos- toda progresión temporal; en su estrategia de registro predominantemente observacional, expectante, exterior con respecto a los

acontecimientos; en su radical inclinación por lo *diaspórico*, que yuxtapone y combina, genera pasadizos entre territorios y tiempos (Grodno, Lodz, Ushuaia, Buenos Aires, Praga, Miami, Miramar, Israel); y, fundamentalmente, en la multiplicidad de “personas” de las que se encarga: los protagonismos se relevan, se juntan y se separan y la *intimidad* que se expone, tanto como el *cuerpo* que “sostiene” a la película, (aunque su sobrino y su padre sean, el autor lo reconoce y agradece en los títulos finales, sobre quienes más se apoya), no solo no se corresponden con su persona, ni con ninguna persona en particular, sino que tampoco encuentra su límite exclusivamente en los “vivientes”. Este es un retrato familiar que podría sintetizarse, parafraseando a Bashevis Singer, con la idea de que *toda familia* “es un cementerio”.

En este sentido, y volviendo sobre los materiales, resulta imposible pensar al montaje como procedimiento escindido o exterior con respecto al proceso de registro en esta película. Las 200 horas de video grabadas durante más de una década (desde el nacimiento de su sobrino Mateo en el año 2000, hasta 2011), conforman un monumental acervo, un rodaje-archivo (que hace de esta una película-archivo y no una película *de* archivo), cuyos materiales más significativos fueron tomados entre 2008 y 2011, coincidiendo durante el último año y medio, con el montaje de la película. El montaje y el registro, como señala Solnicki, fueron tensándose, superponiéndose, transformándose en un proceso en el que “editaba en paralelo, buscando cosas específicas” y “cada vez con más precisión” a medida que “iba entendiendo más⁶⁸” e identificando lo que llama “gestos largos⁶⁹” (gestos resonantes, que exceden y desbordan su sentido inmediato o literal, gestos que funcionan como vía regia hacia una suerte de “inconsciente familiar”).

A su vez, esta articulación entre montaje y registro no puede pensarse sin atender al modo en el que la película trabaja sus materiales “encontrados” -grabaciones en Súper 8mm (*home movies*) de su abuelo paterno (Janek Solnicki), videos en VHS de viajes familiares y otros registros (“profesionales”) de eventos familiares en soportes variados, como el casamiento de sus progenitorxs y la fiesta de Bar-Mitzvah de su hermano-, menos

⁶⁸ “Fueron dos o tres años en los que ahí sí era como un fotoperiodista, un *work photographer* de mi propia familia, que mi hermana se separaba y yo salía fascinado pensando “yo necesito esa escena”, “necesito esa imagen”. Estaba ahí, ya no podía hacer otra cosa y fue difícil, tuve que torturar a mi abuela para que me dijera cosas que necesitaba escuchar, la obligué a decir cosas que necesitaba para hacer la película.” Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

⁶⁹ “Papirosen se ocupa desde el inicio de su largo rodaje de ese tipo de gestos largos y que en el contexto de una película se destacan lo suficiente como para haber podido encontrarlos y ordenarlos, algo que de por sí fue un proceso largo y un verdadero rompecabezas.” Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

como indicios de un tiempo “irremediabilmente perdido” (como señalábamos con Baron (2013) en el capítulo anterior), que como fragmentos de pasado que funcionan de manera elíptica, expandiendo los límites de lo filmable en el presente.

En este sentido, si hay aquí una subjetividad mediando al dispositivo (de observación y composición), es la de un autor movilizado por una enorme “*curiosidad y fascinación por filmar el pasado*” familiar⁷⁰ de modo “arqueológico”, buscando en las prácticas, las historias, los lugares, las relaciones y atento también a la persistencia de aquello (los fantasmas del Holocausto, la guerra, la emigración clandestina, el suicidio) de lo que no se habla.

Este sujeto detrás (y no delante) del dispositivo, no nos ofrece la perspectiva o la mirada parcial de un “yo” modulador; funciona, más bien, como un autor-*médium* que busca y produce *correspondencias*⁷¹ entre materiales *siempre* “contemporáneos”⁷²: su tiempo es el de los espectros y su forma -como señala Solnicki, a propósito de sus conversaciones con el crítico y programador vienés Hans Hurch⁷³-, es “exorcística”, radicalmente expresiva de “*la capacidad del cine para invocar a los fantasmas y reorganizar los traumas.*”

3.1.2 Nuestro sonido viene de más lejos

Un rasgo característico de la obra de Gastón Solnicki puede hallarse distintivamente en su afinidad con la música y lo musical. Desde su ópera prima *Süden* (2008), un retrato de la esperada visita de Mauricio Kagel a la Argentina después de cuarenta años de ausencia (filmada durante los ensayos de Kagel junto al ensamble *Süden* y otros artistas en el Centro de Experimentación del Teatro Colón) en adelante, una tras otra, sus películas –tituladas, por cierto, con nombres de piezas musicales⁷⁴– “transponen”

⁷⁰ “Yo, desde antes de filmar *Papirosen* tenía mucha curiosidad y fascinación de filmar el pasado de mi familia, por la comida, las cosas que hacían, el lugar de dónde venían, las relaciones familiares... siempre tuve mucha curiosidad. Y por otro lado era algo como un tema tabú del que no se hablaba mucho, por el tema de la emigración clandestina y el suicidio, cosas muy tapadas, muy poco habladas.”

⁷¹ Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

⁷² La idea de contemporaneidad aquí no implica una medida de tiempo, sino una relación con el tiempo. En este sentido, la contemporaneidad, como propone Giorgio Agamben, “es una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y a la vez toma su distancia [...] es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo (Agamben, 2011: 18-19).”

⁷³ Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

⁷⁴ *Süden* (2008) es una de las piezas de “La rosa de los vientos” de Kagel; *Papirosen* (2011) es el título de una canción popular ídish compuesta por el escritor y teatrista Herman Yablokoff en la década de 1920;

esta afinidad al universo de la diégesis, componiendo, en cada caso, atmósferas emotivas densas y complejas, fuertemente apoyadas en el tratamiento del plano sonoro.

Papirosen no es la excepción. La película comienza con un sonido *acusmático*⁷⁵, grave y estridente sobre una pantalla negra. Al cabo de unos segundos vemos en cuadro a un niño y un hombre (su sobrino y su padre) en una aerosilla que sobrevuela una pista de ski: el sonido proviene de allí, pero no se ajusta exactamente a la imagen de la máquina, ni al ritmo de su movimiento; es demasiado grave, demasiado protagonista, demasiado autónomo con respecto a la imagen.

A propósito de este comienzo, Solnicki señalaba:

“La película empieza de la nada, empieza empezada. Empieza con este sonido de la aerosilla, tan fuerte y tan musical. De hecho, la idea original, si hubo una idea de Papirosen desde el inicio, era usar esta música de Bach: la “Pasión según San Mateo”. Pero después, cuando terminamos la película, sentimos que era demasiado sentimental y solemne y la película ya estaba cargada de todo eso, entonces de a poco se fue transformando la banda sonora, no en Bach, sino en esto que es el leitmotiv, tan rústico del alambre y de la aerosilla, y que un día hablando de eso pensé que hay una relación con Bach: eran como las ruinas, algo de eso quedó. Tiene una función muy interesante: ayuda a vincular entre sí estas correspondencias y esta idea de que en la película no hay una linealidad muy clara definida. Yo creo que tiene que ver con la emotividad de la película, hay algo en la

Kékszakállú (2016) está inspirada en la ópera “El castillo de Barbazul” (“A kékszakállú herceg vára”), de Béla Bartók; e *Introduzione all’oscuro* (2018) toma su título de la obra homónima de 1981 de Salvatore Sciarrino. Pero además encontramos esto también en cortometrajes como *Circumplector* (2019), *Este a Székelyeknél* (2014), *Enjoy yourself* (2012), *A gesture* (2010), corto institucional encargado para la 12 edición del BAFICI e incluso en su participación como pianista en el corto (también, como el anterior, encargado para la edición de 2012 del BAFICI) *In folk song style*, dirigido por el realizador uruguayo Federico Veiroj.

⁷⁵ El sentido de “acusmático” aquí es el que atribuye Michel Chion (1993) a un sonido que se oye sin ver su causa u origen.

experiencia de ese sonido que hace dialogar a todos los materiales.”⁷⁶

A continuación de esta primera secuencia (ya volveremos a la cuestión de las *correspondencias*), ese sonido se autonomiza nuevamente de la imagen y continúa mientras vemos una serie de títulos y luego sobre otro plano, (más distante), de la aerosilla con su padre (Víctor) y sobrino (Mateo), aunque, por supuesto, todavía no sabemos quiénes son.

De repente escuchamos una voz que contrasta con la estridencia del sonido, es la voz de su abuela Pola; su *presencia* -su intraducible modulación de la lengua, mixtura del español rioplatense con ídish y/o polaco- y su saber de “testigo”, nos hace ver y escuchar de otra manera, instala un código de lectura, un universo de sentido otro y específico: es *esta* voz y son (también) *estas* las “ruinas”, que se imprimen y reverberan a partir de ese momento fantasmáticamente sobre la superficie del plano.

Repasemos brevemente, antes de continuar, algunas ideas a propósito de la cuestión de la voz. En el clásico *La voz en el cine*, Michel Chion (2004) indicaba, con el concepto de “vococentrismo⁷⁷”, que en toda mezcla de sonido la presencia de la voz humana instala una jerarquía dirigida a la percepción auditiva: la voz *atrae* (como ningún otro sonido) al oído, porque el oído busca extraer el significado de lo que se dice y, al mismo tiempo, *localizar* la procedencia e *identificar* esa voz (Chion, 2004). De aquí que, para Chion, la voz sea portadora de un poder particular que se deriva de sus efectos como organizadora de los materiales en el espacio sonoro: cuando aparece, la voz adquiere automáticamente mayor jerarquía que cualquier otro sonido. Esto, además, se amplifica cuando damos con aquello que el autor llama *acousmetre* (conjunción entre lo “acusmático” -concepto que desarrolla en *La audio-visión* (1993) y que detallamos al introducir el concepto más arriba- y el verbo *etre*), que vendría a ser un tipo de presencia acusmática todopoderosa cuyos efectos y fuerza derivan de la postergación extrema (que también, claro, puede ser infinita) de la fusión entre sonido e imagen -o, también, voz y cuerpo- y que, por supuesto, se pierde de inmediato al encarnarse.

⁷⁶ Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

⁷⁷ Robert Strachan y Marion Leonard (2014) ofrecen una crítica interesante de este concepto, o de la centralidad de la voz en la teoría de Chion -que el propio Chion ha relativizado en trabajos posteriores- para pensar el sonido en el documental contemporáneo.

Pero la centralidad de la voz en este caso tiene, además, el peso y la resonancia del *testimonio*; la película subraya esto (y de ese modo le da una entidad singular), diferenciando muy claramente las intervenciones de esa voz dentro de la diégesis, como veremos más adelante, como voz “encarnada” (ya sea como voz *en off* o como voz *en on* en la transición de una a otra), de aquellas en las que funciona como *voice over*; (como narración extradiegética). Como si de dos entidades diferentes se tratara, las intervenciones, como la que transcribimos a continuación, en las que esta voz funciona en modalidad de “testigo” y aquellas otras, en las que la misma persona (su abuela) interviene ya no como portadora de un *saber* particular, sino como integrante del elenco familiar (que, de hecho, interviene preguntando, “no sabiendo”), configuran una dualidad, una escisión entre la voz y el cuerpo, un extrañamiento crucial para “invocar a los fantasmas” en la película.

En este sentido resulta inevitable pensar a *Papirosen* en relación a la monumental (el contrapunto en términos de extensión es ya, por supuesto, indicativo de una diferencia de intención: una busca reconstruir todo lo destruido; la otra es una película sobre “todo lo que está roto”) *Shoah* (1985). Si allí, como ha sugerido el propio Claude Lanzmann, se buscaba una *encarnación* o *resurrección* a través del testimonio (citado en Felman; 1992: 214); aquí, a la inversa de *Shoah*, donde el cuerpo era garantía de veracidad (porque los gestos también son testimonio del horror), la separación del testimonio con respecto del cuerpo, (precisamente porque no se trata de demostrar la existencia o la veracidad de los acontecimientos, sino capturarla en los cuerpos), multiplica la *encarnación*, la traslada y la disemina como “síntoma” errático, permanente, acechante, de todo el “cuerpo familiar”.

En su primera intervención (sobre el segundo plano de la aerosilla), la voz dice:

“Yo estuve en Grodno, la ciudad donde nací. Y, de repente, en 1939 estalló la guerra. Al principio hicieron gueto, yo me fui al cementerio, allá estuve escondida más que un mes. A la noche salía con mi hermana, íbamos a sacar en los basurales para comer. Después de medio año los alemanes juntaron gente para llevar al campo [de] concentración. Como Treblinka, Auschwitz y varios más que no me

acuerdo bien. Porque yo en aquella época tenía dieciséis años.”

El sonido de la aerosilla (que escuchamos junto a la voz), como decíamos al comienzo, es portador de un “desajuste”, de una falta de coincidencia plena con el referente visual del que emana; es más grave y más lento (viene de “más lejos”), no podemos localizar exactamente su procedencia; parece, más bien, producto de una fuerza extraña a la realidad, como si tuviera un origen otro, desplazado de lo que vemos. Se aproxima, por esto, más a lo “espeluznante”⁷⁸ que a lo “siniestro” (*unheimlich*⁷⁹): el interrogante que aparece al escucharlo apunta a la naturaleza de lo que está en su origen.

La voz, por su parte, que en tanto que “objeto voz”, que no se esfuma como vehículo de significado y no se solidifica como objeto de reverencia fetichista, sino que “*funciona como punto ciego en la invocación y como alteración en la apreciación estética* (Dólar, 2015: 15)”, lo *habita* de significado, lo transforma irreversiblemente en memoria espectral de otro territorio y otro tiempo, que permanecerá ahí, rondando en ese sonido por el resto de la película. El “sonido” (*espeluznante*) modula así una emanación *inestable* -aunque no del todo ambigua- de lo que no tiene figura única: ¿no es por eso que habitualmente se lo asocia al sonido de un tren en movimiento?⁸⁰

La tensión entre acontecimiento y representación, aparece así una vez más en el cine vinculada a la mostración de lo “intolerable”, de la violencia abyecta, del horror. No es propósito de este apartado presentar un panorama de los múltiples debates y

⁷⁸ Mark Fisher discute con el protagonismo del concepto freudiano de “lo siniestro”, proponiendo a lo *raro* y lo *espeluznante* (conceptos que comparten una preocupación por lo “extraño”) y que se diferencian de lo *unheimlich*, porque a la inversa de esta categoría estética, que procesa “lo exterior a través de las brechas y puntos muertos de lo interior”, “Lo raro y lo espeluznante [...] nos permiten ver el interior desde la perspectiva exterior (Fisher; 2018: 12).” Lo *espeluznante*, particularmente, como sensación “no suele emanar de espacios cerrados, domésticos y habitados; hallamos lo espeluznante con más facilidad en paisajes parcialmente desprovistos de lo humano. ¿Qué tuvo que suceder para causar aquellas ruinas? ¿Qué tipo de entidad tuvo que ver con ello? [...] Lo espeluznante está ligado, fundamentalmente, a la naturaleza de lo que provocó la acción (Fisher; 2018: 13).”

⁷⁹ En *Sinister resonance: the mediumship of the listener* (2010), David Toop usa de modo indistinto los conceptos de “sinister” y “eerie” (lo siniestro y lo espeluznante) como atributos del sonido; nuestra posición no discute con ese modo de conceptualizar el carácter acechante y fantasmal del sonido en relación a su deslocalización espacial y el carácter transitorio de su existencia en el tiempo (su duración). Más bien proponemos que en este caso la indeterminación del “origen” del sonido es un elemento crucial, eso conduce nuestro análisis específicamente hacia lo *espeluznante* tal como lo hemos presentado siguiendo a Fisher (2018).

⁸⁰ Véase, por ejemplo, la entrevista de Roger Koza a Gastón Solnicki en <http://www.conlosojosabiertos.com/una-familia-del-siglo-xx/> y los comentarios de Cerdá, M. (2013) *Más allá de la primera persona: Figuras liminares del yo en el último cine argentino*.

posiciones⁸¹ que existen en torno a los límites, prohibiciones o deber de la representación -asunto del que gran cantidad de trabajos se han ocupado exhaustivamente⁸²-, pero interesa retomar, para esclarecer nuestra posición y para encaminarnos a lo que sigue, la perspectiva de Jacques Rancière en torno a la cuestión de lo “irrepresentable”, cuando propone que:

“la experiencia extrema de lo inhumano no conoce ni imposibilidad de representación ni lengua propia. No hay lengua propia del testimonio [...] Y se podría decir, en última instancia, que lo irrepresentable radica precisamente allí, en esa imposibilidad de una experiencia de expresarse en su propia lengua. [...] la marca misma del régimen estético del arte es esa identidad del principio de lo propio y lo impropio (Rancière; 2011: 134)”.

¿Qué es este sonido como ruina de *La pasión según San Mateo*, y no exclusivamente de la experiencia, sino la marca precisa de que este lenguaje no es otro que el del “régimen estético del arte”? pero, por otra parte, ¿qué es ese sonido como metáfora y esa metáfora como recurso propio del lenguaje cinematográfico (como *leitmotiv* sonoro), sino el modo, como decíamos *inestable* en el que esta película, *en tanto que película*, invoca al acontecimiento para “reorganizarlo”?

3.1.3 Imagen-síntoma

Después de la primera intervención de la *voice over*, que transcribíamos más arriba, el plano de la aerosilla funde a negro y el sonido se torna más grave y musical. A continuación, interviene otra vez, acompañando una serie de fragmentos de *home movies* (tomadas alrededor de la década del 60):

⁸¹ Sin pretender presentar un panorama exhaustivo de referencias bibliográficas sobre este tema, podemos destacar una serie de obras que han tenido gran resonancia en este debate desde distintas perspectivas, como *Heidegger y “los judíos”* (1995), de Jean-François Lyotard, *El objeto del siglo* (2001), de Gérard Wajcman, *La representación prohibida* (2006), de Jean-Luc Nancy y obviamente, en diálogo con todas estas, *Si existe lo irrepresentable* (2011) de Jacques Rancière.

⁸² Para un abordaje de las distintas perspectivas sobre este debate véase Taccetta, N. (2017) *Historia, modernidad y cine: una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*.

“Llegamos en barco a Argentina. De la familia también falta mucha gente ya. Mis tías no están, mis primos, mi hermano me mataron. Mi marido a toda la familia perdió. Tu papá nació en Polonia apenas terminó la guerra. Esto también influyó mucho sobre papá, sobre la familia y seres que rodean a papá”.

Mientras escuchamos estas palabras (el *leitmotiv* suena ininterrumpidamente desde el comienzo), vemos fragmentos de un viaje a Israel (un cartel de “no fumar” escrito en hebreo e inglés, un avión de Alkia Airlines de fondo y el paisaje despoblado de un Israel “en construcción” revelan el lugar) y registros de la vida cotidiana de la familia (almorzando, visitando un parque), entre los que además de su abuela y abuelo, vemos a Víctor (es la primera vez que aparece su rostro). La secuencia de apertura (todo lo anterior desde el primer plano de la aerosilla) cierra con un plano (actual) de Víctor (de espaldas, como en el primer plano de la película) frente a una ventana, elongando; el *leitmotiv* suena a un nivel más alto y continúa después del fundido de la imagen y sobre el título, a continuación.

Estos primeros cuatro minutos de la película despliegan los elementos entre los que se tramarán las *correspondencias* en lo sucesivo; pero como el propio proceso de montaje y registro del que hablábamos más arriba, a lo largo de los capítulos la tensión entre los materiales se irá tornando más densa y más íntima. Las sucesivas intervenciones de la *voice over*, acompañada de las irrupciones del *leitmotiv* y las imágenes del archivo familiar (aunque estos elementos también aparecerán autonomizándose de esa voz y del testimonio), “interrumpen” y magnifican lo que vemos en las imágenes del “presente”.

A propósito de las interrupciones, Solnicki señalaba:

“Hay algo de las interrupciones en la película que también es algo musical. El montaje me parece que es sin duda clave. Lo que es interrumpido, lo que queda afuera, en una película tan amplia temporalmente, que si bien está filmada en doce años involucra cuatro generaciones y tantas más décadas de las que están filmadas por mí... y por eso también la duración, ¿no? Porque todo lo que no está en la película es central, y por eso es que no necesita ser una

película de dos o cuatro horas, aunque se haya filmado durante tanto tiempo. Tiene que ver con todo lo que está roto.”⁸³

Si bien la “interrupción” es un rasgo definitivo de esta película -está en todas partes: en sus transiciones, en sus diálogos comenzados *in media res*, en sus saltos cronológicos en cualquier dirección-, es particularmente en tres de sus siete capítulos, donde se despliega con mayor intensidad, una intensidad que trabaja también, como le sucedía al realizador, al nivel de nuestra propia curiosidad, del deseo espectral de “entender más”.

El primer capítulo de la película, un viaje familiar a Miami titulado “Familienbande”, nos introduce a buena parte del clan Solnicki a través de una serie de íntimas escenas que van creciendo en incomodidad y tensión. Un plano secuencia de su sobrino Mateo (de unos cuatro años) correteando por un parque (primero él persigue a la cámara y luego la cámara lo persigue a él) abre un primer segmento de simpáticas situaciones: lo vemos abrazado a su abuela y junto a su abuela y abuelo, preparándose frente al espejo del baño, vemos luego en idéntica situación a otras tres personas: Yanina (hermana de Solnicki y madre de Mateo), Sebastián (su marido) y su hija (Lara) en otro baño; en la secuencia que cierra esta suerte de presentación de los personajes, vemos a Víctor, Mirta, Yanina y Lara en una calesita.

Seguido del intertítulo que nombra al capítulo, el clima cambia vertiginosamente: una serie de discusiones en torno a las “compras” (entre su madre y hermana, su hermana y marido), una visita de su sobrino al médico, los gritos e insultos de su madre hacia él para que la ayude a llevar bolsas de compras, y una conversación en la que su hermana le explica (aunque lo hemos visto) los maltratos de su marido -a lo que Solnicki responde (cosa que parece entrar contradicción con lo que veremos a continuación), “no te casaste con un tipo como tu papá”, y ella convalida: “ese fue mi error”- anteceden a una nueva intervención de la *voice over*.

Mientras suena el *leitmotiv* y vemos fragmentos (otras películas en Súper 8mm de su abuelo), de un viaje familiar -Pola sentada sobre el capot de un auto fumando, Víctor

⁸³ Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

junto a un surtidor de nafta, un grupo de personas pasando un día de campo-, su abuela dice:

“Victor cuando viaja se pone muy nervioso, porque él pasó mucho en su vida. Papeles no tuvo hasta los siete años, nosotros mentíamos y decíamos que él nació en Argentina. Papá no podía decir nada, porque éramos inmigrantes ilegales.”

Después de esa *interrupción* (de vuelta en el mismo viaje), Víctor y Yanina discuten en una de galería de comercios: la cámara, como al comienzo, toma a Víctor primero de espaldas, luego avanza hacia Yanina y finalmente gira para mostrarnos a Víctor de frente. La cámara lxs sigue a una tienda donde encuentran a Mirta, que, ante la explicación de lo sucedido, le dice a Víctor que, si no puede “manejar una situación así”, mejor no viaje. La intervención de la *voice over* nos permite leer este episodio y comprender retrospectiva, aunque también vagamente, el clima de tensión anterior. Pero es en la secuencia siguiente (que parece transcurrir horas más tarde ese mismo día) que, durante una cena junto a un amigo de Pola y Janek (también sobreviviente del Holocausto), como lxs protagonistas, llegamos a comprender lo que hemos visto.

Durante la cena, Víctor habla sobre sus gestiones para recuperar la ciudadanía polaca y el hombre recuerda el momento de la invasión alemana, su huida de Polonia y las circunstancias de su reencuentro con Pola y Janek, en 1945; un corte con salto nos lleva de ahí a una secuencia en la que el hombre canta fragmentos de “Katyusha⁸⁴” (se habría incorporado al Ejército Rojo al escapar de Polonia), mientras Víctor, que tararea, le dice que a él “Papirosen” (la conmovedora canción ídish que cuenta la historia de un niño que vende cigarrillos en las calles de Grodno para sobrevivir) lo hace llorar. La cena termina y Víctor se despide alternando expresiones en polaco (“*dziękuję!*” - ¡gracias! -; “*¡do widzenia!*” - ¡adiós! -); la cámara lo acompaña mientras camina (tarareando y cantando en español), junto a Mirta, que -explicitando la gramática psicoanalítica que modula al relato familiar y, por extensión, la película-, dice: “*Ahora entiendo por qué gritaste todo el día y puteaste como loco... ¿sabés cuánto análisis vas a necesitar todavía?*”.

⁸⁴ Canción popular soviética que le dio su nombre al conocido lanzacohetes usado por el ejército ruso durante la Segunda Guerra Mundial.

El realizador, en una de sus casi inaudibles intervenciones, agrega: “*está todo grabado*”. La cámara (él), permanece con Víctor, que sigue tarareando (ahora directamente para la cámara) hasta el final de la secuencia (Mirta se aleja y lo llama, mientras se dirige a un local de Havanna), como si de dos dimensiones separadas se tratara: la del registro, que captura lo que de otro modo habríamos ignorado, y la de la vida corriente, en la que los acontecimientos y su sentido se nos escurren mientras suceden.

Más adelante, al comienzo del capítulo titulado “Los miserables”, (la calidad de la imagen y la apariencia de lxs protagonistas indican un salto de varios años hacia delante), Yanina y Víctor compran telas y negocian el precio de antiguas prendas de alta costura en Estados Unidos. La *voice over* de Pola explica lo que vemos: Víctor, que sostiene a toda la familia, acompaña a Yanina (que antes era pediatra) en su cambio de profesión. A continuación, como repitiendo la escena anterior, discuten intensamente sobre el armado de una valija. Luego vamos de un primer plano de Yanina, mientras pasa las páginas de una revista recostada, a fragmentos de archivo de un viaje familiar (el formato VHS y las edades de quienes vemos sugieren algún momento hacia fines de la década de los 80): Víctor y Yanina llegan a un cuarto de hotel, Gastón les abre la puerta, Mirta se maquilla frente al espejo del baño, una mujer de espaldas mira hacia fuera de una ventana. Mientras tanto, escuchamos el *leitmotiv* con creciente intensidad.

En la secuencia siguiente Mateo y Lara se preparan para ir a la escuela. A continuación, sobre un plano levemente contrapicado de dos “hamsas⁸⁵” (el plano fijo dura lo suficiente como para que lleguemos a leer “Jerusalem” en los objetos) colgadas en la pared de una cocina escuchamos, ahora como *voz en off* y no como *voice over*, a Pola mientras habla por teléfono con Yanina; el plano cambia y vemos por primera vez (en “tiempo presente”) a su abuela, mientras habla por teléfono en la cocina.

Por corte vamos a un plano secuencia: la cámara toma de espaldas y sigue por una galería a una mujer de una delgadez sorprendente, extrema, aberrante (pero sobre todo espectral) que, al cabo de unos segundos, se vuelve hacia nosotrxs y apura el paso. Su rostro sonriente cambia parcialmente el sentido de la imagen; comprendemos que es una modelo, aunque eso, por supuesto, no sustituye sino más bien complejiza la extrañeza

⁸⁵ O mano de Fátima o Miriam, es un símbolo en forma de mano de gran popularidad en Medio Oriente y África del Norte, utilizado por judíos y musulmanes como amuleto de protección.

que nos provocaba en primer lugar. En la secuencia siguiente la vemos con otros modelos maquillándose y luego a Yanina, mientras mira y evalúa una sesión de fotos que transcurre fuera de cuadro. En perfecta continuidad con lo anterior (o como parte de la misma situación), en la secuencia siguiente comenta, con un grupo de amigas o colegas, una discusión que tuvo con su marido.



Esta imagen, que podemos pensar con Deleuze (2016) como “imagen-cristal” es decir, como una imagen “doble por naturaleza” de dos caras (lo real y lo imaginario, lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual) *indiscernibles*⁸⁶ (Deleuze; 2016: 99)”, es también una imagen-síntoma, que condensa a la vez que profundiza, excava, abre otra capa en esta arqueología familiar. Esta imagen prescinde de la voz y el *leitmotiv*, que resuenan en ella; lo *espeluznante* se inscribe ahí en los cuerpos y en las prácticas: en la prosperidad (y no solo, aunque también, el dinero como su fetiche), se cifra un pasaje entre presente y pasado⁸⁷, que irá subrayándose y regenerándose en otras *imágenes-síntoma*. Pero antes de entrar en eso, tomemos un breve desvío para pensar más detenidamente la relación entre imagen y memoria que aparece aquí. La polémica entre Georges Didi-Huberman y Hubert Damisch puede ser de utilidad, en dirección a ello.

En *Remontajes del tiempo padecido* (2015), Didi-Huberman retoma (después de la crítica de Hubert Damisch que presentaremos a continuación) la relación entre memoria y visualidad que -a propósito de las cuatro fotografías tomadas por el Sonderkommando (“Alex”) en el crematorio V de Auschwitz- había explorado en *Imágenes pese a todo* (2004). Aquí como allá, Didi-Huberman se vale de una *arqueología visual* que “mostrando” lo que no se puede “ver” haga surgir una “forma que piensa”, una “imagen

⁸⁶ “Porque la confusión de lo real y lo imaginario es siempre un error de hecho y no afecta a su discernibilidad [...] en cambio, la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva; ella no suprime la distinción de las dos caras, sino que la hace inasignable [...] pues cada cara toma el papel de la otra en una relación [...] de presuposición recíproca, o de reversibilidad (Deleuze; 2016: 99)”.

⁸⁷ El realizador lo dice sin ambigüedad: “yo estoy filmando situaciones vinculadas al dinero, que es un tema fundamental en la película y en mi familia, y al poder... mi hermana se convirtió en una diseñadora de moda y tiene un desfile y lo que está realmente luciendo es una persona que tiene el mismo cuerpo que los campos de concentración... bueno, cada uno puede ordenarlo como quiera, pero hay una relación directa... hay algo de esa prosperidad que todavía está vinculado con este pasado”. Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

dialéctica”; es decir, que dé *legibilidad* a las imágenes. Pero en *Remontajes...*, respondiendo de manera explícita a la crítica de Damisch en *Montaje del desastre* (2005) -donde lo acusa de sustituir una reflexión sobre la *Shoah* por una “apología de la imagen”- en lugar de trabajar con fotografías (imágenes fijas), revisa los registros (imágenes en movimiento) de la Liberación de los campos tomados, según la expresión de Samuel Fuller, por los ejércitos al encontrarse con lo “inimaginable”. La cuestión aquí está en cómo “volver a mirar” esos registros que fueron usados como material de prueba en el proceso de Nüremberg y luego también para exponer lo sucedido con pedagógico propósito, como se sabe, en el cine.

“Al mirar esas imágenes hoy”, dice Didi-Huberman, “quedamos paralizados por otra cosa que es, justamente, su falta de *legibilidad* intrínseca, es decir, por la dificultad ante la que nos encontramos para *comprender* esas imágenes como imágenes dialécticas (Didi-Huberman, 2015: 23)”. Las “imágenes dialécticas”, “cristales” que dotan a la historia de cognoscibilidad, suponen:

“un estado de nuestra experiencia presente del que emerge, de entre el inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado, un momento de memoria y legibilidad que aparece como un punto crítico, un síntoma, un malestar en la tradición que, hasta ese momento, ofrecía del pasado un cuadro más o menos reconocible (Didi-Huberman, 2015: 20)”.

Imagen-cristal, imagen dialéctica: nuestras imágenes-síntoma se tornan legibles, hacen ver un “malestar en el presente” que se desliza entre ambos conceptos. Pero, retomando a Damisch, ¿qué hay del dispositivo en tanto que dispositivo cinematográfico? ¿qué relación podemos tramar, en este sentido, entre montaje y legibilidad?

La crítica a la “apología de la imagen” en *Montaje del desastre* dirige nuestra atención a la relación entre autor (o sujeto) y montaje. Así, de la pregunta que da comienzo al texto (“¿qué es un autor en cine?”) y que lo lleva en primer lugar a revisar la operación de Welles en *The Stranger* (1946) -donde, con sorprendente contemporaneidad a su uso como material de prueba en los juicios de Nuremberg, se mostraron por primera vez en cine los registros de la Liberación de los campos- Damisch nos lleva, a través del autor,

al procedimiento: “*las imágenes en sí mismas no son suficientes: son muy importantes, pero no son más que imágenes. Lo esencial [señala Welles] es la duración de cada imagen, lo que sigue a cada imagen: toda la elocuencia del cine se fabrica en la sala de montaje* (Damisch, 2005:10)”

Y luego, recuperando también la operación de Lanzmann, que consiste en invertir el lugar de las imágenes por los testimonios en *Shoah* (como invirtiendo la fórmula de Wittgenstein⁸⁸, para “hacer decir” a lo que no se puede mostrar), y la de Godard en *Historie(s) du cinema*, señala:

“¿Es concebible, aceptable, figurable, la hipótesis de lo que podría ser otra noción del montaje (¿otra noción de autor? ¿otra noción de sujeto?): un montaje del desastre - para parafrasear a Blanchot- del que Welles habría concebido la idea, dejando que otros, los Godard, los Lanzmann, cada uno a su manera, anuden y desanuden los hilos después? (Damisch, 2005:10).”

Solnicki, no caben dudas, se inscribe en esta tradición de “montajistas del desastre”, en su lugar como autor, como sujeto del montaje, en los anudamientos y desanudamientos de su monumental trabajo de registro y montaje es que se hace *legible* y por eso, *sensible* al acontecimiento como presencia fantasmal, como asedio incalculable.

Regresemos entonces a la película. Inmediatamente después de la última secuencia que describíamos, nuevamente en la cocina, nuevamente hablando por teléfono (ahora con Mirta), nuevamente en compañía del “servicio doméstico”, vemos a Pola. La joven le pregunta si quiere un poco más de té y ella, de un modo que deja ver poca improvisación, le pregunta si hay más; la mujer contesta afirmativamente y se levanta. La cámara sigue el traslado de la taza desde la mesada hasta la mesa y se detiene ahí, mientras Pola sumerge el saquito de té, que reutiliza (el saquito húmedo esperaba en un pequeño colador) en la taza de vidrio con agua caliente y pone un plato encima, mientras el té comienza lentamente a infundir. La prolijidad del plano, la falta de improvisación que se percibe para capturar un hábito, no le resta emotividad a la escena: pasado y presente,

⁸⁸ “Lo que no se sabe decir, se puede mostrar”.

hambre y prosperidad, todo está impreso en el cuerpo, en las prácticas y en las imágenes. Una seguidilla de *imágenes-síntoma* se extienden entre este y el final del capítulo siguiente.



En la secuencia a continuación, vemos a su sobrina Lara detrás de un alambrado en una cancha de polvo de ladrillo; luego a su padre, que mira a Mateo en una clase de tenis. En el plano siguiente la cámara sigue a Víctor mientras recupera una pelotita, en el fondo se ve un alambrado de púas sobre un muro de bloques de cemento. Víctor sale de cuadro mientras entra la parte superior de un tren, que pasa detrás del muro.



Más adelante, Mateo y Víctor leen la historia de Robin Hood antes de dormir. Mientras Mateo se queda dormido, el silbido cadencioso de su abuelo va fundiéndose

con el *leitmotiv*. El sonido continúa mientras vemos fragmentos del casamiento de Mirta y Víctor. Sobre esos clips, (que, en contrapunto, muestran gente bailando muy alegre y animada), la *voice over* de Pola, recuerda:

“En aquel entonces había muerto mi papá, por respeto a la tradición judía no suspendimos la fiesta. Mi marido estaba bien, bien, bien. De repente agarró una depresión. Le duró algunos años. Víctor empezó a trabajar con su suegro en seguros de vida, hizo bastante plata.”



El sonido de la aerosilla sigue, intenso, después del fundido que nos lleva al capítulo siguiente, titulado, como la obra de Primo Levy, “Sommersi e salvati⁸⁹”. Una discusión -un plano/contraplano prolijísimo- entre su padre y abuela acerca de dinero, una consulta de Víctor al quiropráctico (por un dolor de espaldas que asocia a la separación de Yanina), seguida de una secuencia muy tensa en la que Víctor le deja dinero a su hija sobre una mesa y otra en la que habla por teléfono con Pola acerca de su dolor de espaldas, mientras ella prepara *Gefilte fish*⁹⁰, nos conducen oblicuamente –dinero, cuerpo, humillación, dolor, tradición, hundidxs, salvadxs- a la secuencia final del capítulo en la que, durante una cena de Pésaj Víctor explica y actúa el suicidio de su padre, en el cuarto de baño donde sucedió.



Se retiran del baño y la cámara se queda sobre el último plano (espeluznante) del espejo (¿es la escena del suicidio lo que vemos atrás?) y la puerta: otra imagen doble.

⁸⁹ *Los hundidos y los salvados* (1986) es un ensayo en el que el escritor y sobreviviente del Holocausto que forma parte de la llamada *Trilogía de Auschwitz*, que además de este ensayo incluye la crónica *Si esto es un hombre* (1947) y el relato titulado *La tregua* (1963).

⁹⁰ Un plato típico de la comida judía asquenazí que se come tradicionalmente durante la festividad de Pésaj.

Mientras tanto, comienza a sonar el *leitmotiv*. La *voice over* de Pola interviene nuevamente, sobre registros de unas vacaciones familiares en Miramar:

“Yo enviudé y me quedé sola. Mi marido era una excelente persona, como marido, como padre. Pero no se borra nunca el pasado triste, esto nunca no se borra. ¿Lo puedo dejar para otra vez? No puedo hablar más. Cortá.”



Esta secuencia, que se cierra con ese límite⁹¹ -el paisaje de playa vacío de presencia humana que cierra estos clips de película cede, como respetando al testimonio, pero a la vez conserva el gesto de la rememoración, la *curiosidad* de quien está preguntando y que busca en esos archivos de un viaje familiar-, será la última intervención de la *voice over*.

La voz, como la describíamos en las primeras secuencias, con su saber de testigo y su sonoridad de abuela, ya no puede hablarnos más. “Los testigos”, dice Giorgio Agamben, “no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos (Agamben, 2005: 171)”. Lo que “resta” de esa experiencia es esa voz que, si antes acechaba y poseía a las imágenes, ahora nos abandona a ellas. Pero en todo esto, volviendo sobre la relación entre montaje y legibilidad, ha sido el autor, el sujeto que llamábamos *médium*, y su dispositivo arqueológico-exorcístico de montaje, registro y recolección de materiales que, como Bartók con su gramófono, captura y compone imágenes, sonidos, tradiciones, prácticas, huellas, que se transfiguran y se transponen, que migran de una forma a otra: estos son los “restos” de un mundo que, aunque ya no se puede reconstruir, sin embargo sigue ahí, con sus “fantasmas buenos” y sus “fantasmas malos”.

Esa es su idea de judaísmo, un judaísmo diaspórico y ese también, su *montaje del desastre*, un montaje hecho de fragmentos y correspondencias, que transforman al

⁹¹ “No es la reflexión sobre la imposibilidad de la memoria, es el registro de esa imposibilidad”, dice Solnicki a propósito de ese registro. Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

testimonio en cosa encarnada, en experiencia múltiple, hecha de las comidas, las canciones, los territorios, los desplazamientos y los tiempos de la vida judía que sobrevivió a su destrucción en el continente europeo y de una familia que vivió para darle continuidad.

O, en palabras de Solnicki:

“Papirosen es la exploración de qué pasó justamente acá, volviendo a este malentendido entre diáspora y sionismo, no es exactamente lo mismo, pero un poco como decía mi amigo Hans [Hurch], una de las cosas que dijo sobre Papirosen es que estamos vivos, o sea: pasó la guerra, estamos vivos, tenemos hijos, son lindos y saludables, tenemos trabajo, pero hay fantasmas bailando a nuestro alrededor... la película se encarga de cómo convivir con esos fantasmas, que no son sólo traumas negativos, también hay una vitalidad espectacular, por eso se pudo transformar en una película que a mi familia le gusta mucho.”⁹²

⁹² Citado de entrevista realizada el 17 de septiembre de 2018.

3.2 Paisaje, espectros y derivas: *Desde la marea* de Josefina Gill

3.2.1 Dramaturgia y obstrucciones

Desde la marea, la ópera prima de Josefina Gill, se estrenó en la quinta edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín, en mayo de 2015. En esa oportunidad, el film, de 29 minutos de extensión, participó de la competencia internacional de cortometrajes, junto a cortos tan variados como *Éphémères*, de Yuki Kawamura, *La hora del lobo*, de Natalia Ferreyra, *La isla*, de Dominga Sotomayor y Katarzyna Klimkiewicz, *Los patos salvajes*, de Nicolás Quiroga, *Muerte blanca*, de Roberto Collío, *Punto cero*⁹³, de Michelle Gualda y *21, 3C*, de Helena Wittmann⁹⁴. Meses más tarde, en septiembre de 2015, el corto participó de la primera edición del Transcinema (muestra de cine argentino transcinemático) y a partir del año siguiente comenzó a circular por festivales alemanes, con su proyección primero como parte del “Film School Festival Short Film Programme” en el DOK.Fest de Múnich en mayo y luego en septiembre, como parte del programa especial de la Universidad de Bellas Artes de Hamburgo (donde Gill llevó a cabo la investigación que precedió la realización del cortometraje) en el Split Film Festival de Hamburgo (programa del que también participó Helena Wittmann con otro cortometraje, titulado *Wildnis*).

Aunque *Desde la marea* participó de festivales en Croacia y Francia, su circulación en festivales argentinos y alemanes es un dato relevante para comenzar nuestro análisis de esta pieza, que se origina en una experiencia -la propia, como migrante en Alemania- en espejo con otra -la de su abuelo Walter y toda una generación de su familia materna (lxs Katz, una familia de industriales textiles de Bleicherode⁹⁵), perseguidxs por la Alemania nazi y luego (su abuelo y tío-abuelo) exiliadxs en la Argentina-.

⁹³ Este corto, aunque de modo ficcional, aborda en un estilo afín al mencionado *Moshik*, el viaje de una joven argentina a Israel.

⁹⁴ Gill comparte rasgos estilísticos con Helena Wittman, con quien ha trabajado en distintos proyectos, como *Wildnis* (2013) y el largometraje *Drift* (2017), del que es una de las protagonistas. Además, como señala Gill, Wittman tuvo una influencia decisiva en su paso por la escuela de Bellas Artes de Hamburgo. Previo a eso, ambas colaboraron en una performance sobre migración inspirada en la historia familiar de una y la experiencia como viajera en Argentina de otra. Ver entrevista en anexo.

⁹⁵ Un pueblito alemán ubicado en Nordhausen, en el centro de Alemania, célebre, entre otros motivos por sus notables industriales y banqueros judíos Hans Beyth (además de activista sionista y líder de la “Jugend-Alijah”) y Gerson von Bleichröder, principal banquero de Otto von Bismarck.

Estas dos experiencias, a su vez, se cruzan en dos piezas -dos estilos, dos indagaciones y dos estéticas diferentes-. La primera, un corto breve (en rigor, un *teaser* presentado para la obtención de una beca), titulado *Szenen einer Suche* (*Escenas de una búsqueda*, 2012), filmado junto a Helena Wittmann durante su primera visita a Bleicherode, el pueblo de montaña donde vivió su abuelo hasta exiliarse en 1937. Las “escenas” de la búsqueda transcurren predominantemente en el “Katzenburg”, una enorme mansión y fábrica de tres pisos construida por el empresario textil Isaac Katz a principios del siglo XX, que además de llevar el nombre de la familia, lo trasciende y lo materializa en su fachada, adornada con rostros de gato (*Katze*).

La casa, una propiedad fantasma en este pequeño pueblo que antes de 1933 alojaba a 29 familias judías que participaban activamente de la vida industrial y política de la zona⁹⁶, fue comprada a precio vil a fines de la década del 30, luego subdividida en múltiples departamentos, y finalmente abandonada durante la reunificación alemana, por temor a un posible reclamo de la *Claims Conference*⁹⁷ en nombre de la familia, cuyxs integrantes reciben periódicamente desde entonces notificaciones del Estado alemán, instándolxs a pagar impuestos adeudados y encargarse del mantenimiento de la propiedad.

Este brevísimo corto, como si de su reverso se tratase, emplea uno por uno los modos, procedimientos y tipos de materiales que están ausentes en *Desde la marea*: aquí, para empezar, los eventos se suceden en orden lineal: “2007 exilio a Berlín, 2009 vuelvo a Buenos Aires, 2011 me mudo a Hamburgo, 2012 conozco la casa mi familia antes de que exilien a la Argentina”, nos informa su *voice over* en el comienzo, sobre un plano del ala de un avión; incluso el medio de transporte, que en *Desde la marea* es un buque de carga que atraviesa el Atlántico, funciona como un elemento de contrapunto.

El uso de materiales de archivo, por otra parte, es sin dudas uno de los elementos más poderosos que operan esta diferencia: en *Szenen einer Suche* las fotografías de su familia en Bleicherode (imágenes de la casa y retratos familiares), una imagen del pasaporte sellado de su abuelo al salir por el puerto de Hamburgo en 1937 y un álbum familiar con retratos faltantes, amplifican emotivamente las “escenas” de la búsqueda a

⁹⁶ Para una historia de Bleicherode, véase: https://www.lzt-thueringen.de/files/races_of_jewish_life.pdf

⁹⁷ La organización fundada en 1951, tiene como propósito la negociación y desembolso de fondos por y hacia personas y organizaciones y fundamentalmente la devolución de propiedad privada robada durante el Holocausto. Véase: <http://www.claimscon.org/about/>

la vez que certifican la propiedad y la historia familiar y las inscriben en la historia de lxs judíxs alemanes; expresan, como señalábamos en el capítulo anterior, un *afecto de archivo*, además de restituir el dominio arrebatado sobre esa propiedad.

En este mismo sentido podemos pensar el protagonismo de la casa, que la realizadora recorre buscando huellas y que retrata como un palimpsesto: en la primera secuencia que vemos del interior, Gill explora la casa y captura, cámara en mano (denotando espontaneidad o sorpresa) sus pasillos y pisos regados de objetos abandonados por pobladorxs desconocidxs; mientras tanto, dice: “*Das Haus ist nicht ganz leer*” –“*la casa no está del todo vacía*”-. Y luego panea lentamente una pared cubierta con dibujos e inscripciones que parecen obra de un grupo de neonazis; allí, se lee: “NSDAP”, “skinhead”, “SS puppy”, “White power”, “KKK”, junto a dibujos de un hombre de piel oscura colgado, estrellas de David que dicen “juif”, una Cruz de Hierro, un dibujo de Adolf Hitler.

Las secuencias finales, en las que primero vemos a Gill junto a la casa, mirando a la cámara directamente con un gesto acusador y luego, en un plano fijo muy abierto (que nos muestra la imponente materialidad de la casa/fábrica de tres pisos), se aproxima desde allí hacia la cámara (a considerable distancia), mientras dice: “*Ich habe nicht mit meinem Grossvater auf Deutsch gesprochen, als er noch lebte*” (“*Cuando aún vivía mi abuelo nunca hablamos en alemán*”) y “*Ich habe nicht mit ihm über immigration geredet*” (“*Nunca hablamos sobre la inmigración*”). De modo que el “katzemburg”, como escenario de la historia, habitado de huellas y signos, es recapturado, “reclamado” en esta investigación y es quizás ese uno de los motivos -el hecho de que esta historia ya ha sido reconstruida y legitimada-, que en *Desde la marea*, como veremos, se desplazará hacia otro tipo de búsqueda.

Esta pieza entonces, primera aproximación audiovisual a la exploración del pasado familiar, trabajada en opinión de la realizadora desde “*una estética más argentina*”, “*más suelta*”, “*no tan estructurada*” (realizada poco después de su participación en el Laboratorio de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella), es, como decíamos, una especie de “lado B” de *Desde la marea*. Aquí, la renuncia a usar materiales de archivo y a fijar el universo de la diégesis en un territorio específico, junto con la decisión de no aparecer frente a cámara y no “*dar testimonio*” de la experiencia, además de no usar música extradiegética, acompañan un tratamiento riguroso del plano visual y

sonoro, que se articula como una investigación sobre la relación entre subjetividad y paisaje. El dispositivo, que se monta sobre el desplazamiento de un buque de carga por el océano Atlántico, permite explorar la curiosidad por la experiencia ajena de migrar y ponerla en relación con la propia.

Este desplazamiento entre una pieza y la otra, se corresponde además con un dato biográfico, que es -luego de su primera experiencia como migrante en Alemania-, el regreso de Gill a ese país con una beca para realizar una maestría en la Escuela Superior de Bellas Artes de Hamburgo, que resultó en una investigación de maestría sobre cine y paisaje. La tesis se titula, como la obra de Martin Lefebvre, *Landscape and film*⁹⁸ y es una reflexión en torno a la relación de “intercambio” entre el paisaje y lo cinematográfico que resalta la potencia del cine para provocar reflexiones acerca de lo que nos rodea.

Este contexto formativo y de producción tuvo fuerte resonancia sobre su trabajo con las formas del cine; en este dispositivo, la búsqueda ya no tiene que ver con “escenas”, sino con encuentros, reconstrucciones, superposiciones, lugares y experiencias, que la realizadora modula con una serie de *distancias*: el corrimiento hacia la abstracción en el plano visual, el tono pausado de la *voice over*, las “obstrucciones” que hemos enumerado. Pero que, sin embargo, no debería entenderse como una desestimación de “lo personal” como eje y como materia de indagación ni tampoco, en opinión de Gill, de una contraposición entre un estilo “alemán” y uno “argentino” o “latinoamericano”, sino una articulación o combinación de ambos:

“Al final quedó algo muy entre medio, o sea, está la rigurosidad de los planos alemanes, un tono de voz muy distanciado, muy apático, casi triste, nostálgico con respecto a lo que se está contando, pero un contenido súper emocional, personal, latino: y mi mamá y mi abuela y el abrazo y lloré, y estoy sola y qué voy a hacer... pero todo

⁹⁸ Presentada en noviembre de 2016, donde, además de explorar su propia obra, indaga en el trabajo de realizadorxs contemporáneos como James Benning, Chantal Ackerman, Sergei Loznitsa, Nikolaus Geyrhalter y Juliane Henrich, que tuvieron fuerte impacto en su abordaje y en su modo de retratar el paisaje (en el caso de Ackerman la influencia deviene cita, cuando comparamos el plano de la ciudad de Nueva York desde el río en *News from home* (1977), con la secuencia final (que describiremos más adelante) de la ciudad de Hamburgo en *Desde la marea*.

contado desde un lugar muy distanciado, muy alemán. Creo que ahí quedó el cruce⁹⁹.”

Esa combinación de rigurosidad y contenido “emocional, personal, latino” va de la mano de un largo proceso en busca de una forma (lo que Gill llama “una dramaturgia” (sic)) “propia”, que le permitiera expresar una reflexión en torno a la migración, como experiencia (también) de libertad, (también) atravesada por la potencia que hay en *no conocer*, como toma de distancia de las propias costumbres, como suspensión de las propias formas de ver el mundo y como posibilidad de extrañamiento que permite “volver a mirar”.

Pero “volver a mirar”, como decíamos, “en espejo”, retomando las experiencias *heredadas*, reconstruyendo la propia junto a la ajena, tramando correspondencias y encontrando distancias: como en el caso de *Pervomaisk*, aquí también se trata de visitar una historia para escribir la propia. Y, como en el caso de *Papirosen*, aquí también hay “fantasmas buenos”, continuidades y reconstrucciones, además del exilio y el terror.

En este sentido, la realizadora señalaba:

“Creo que la distancia con la generación que sufrió la experiencia, la perspectiva de la tercera generación es clave para trabajar el tema. Yo creo que eso me reúne con mucha gente que lo está haciendo. Es la libertad discursiva. A mí me pasó que en Alemania me invitaron a programas de cine donde proyectaban mi película en un momento donde el tema de la inmigración es muy pesado. Me incluyeron en programas de cine en los que después de mi película, que es muy cuidada y tranquila, mostraban películas que tratan el tema de la migración en carne propia y me pareció injusto que no me lo advirtieran para poder comentar la distancia generacional [...] yo no viví el exilio, no lo viví pero yo soy consecuencia de ese exilio y es una consecuencia muy positiva que yo pueda volver a un lugar y reconstruir una historia subjetivamente o

⁹⁹ Citado de entrevista realizada el 8 de septiembre de 2017.

relacionarla con la mía, gracias a que mi abuelo se fue a la Argentina y se construyó una vida nueva acá, o sea, yo soy una de las buenas consecuencias. No está solo la desesperación, el hambre y el racismo¹⁰⁰. ”

Regresando a la cuestión de la “dramaturgia”, fue la forma expresiva y la estructura del “diario” (por momentos diario “de viaje”, por momentos “diario íntimo”) lo que le permitió tomar distancia del modo “testimonial” y encontrar, como decíamos, una “forma propia”:

“Yo tenía un diario que escribía un montón... voy a mis diarios [...] y empiezo a ver la historia, ya lo había escrito todo. Entonces lo que hice ahí fue empezar a seleccionar partes del diario que me parecían interesantes y mezclarlas con textos que yo había escrito; o sea, el interés no estaba en que sea algo testimonial sino justamente en una dramaturgia que se acerque más a esta manera de contarlo, me daba mucho calambre a mí ser la voz que cuenta¹⁰¹ ... ”

Las entradas de su diario personal y otros textos (sus impresiones de la ciudad de Hamburgo, por ejemplo) se combinan en las intervenciones de su *voice over*, con la lectura de las cartas -en su lengua original- enviadas por sus familiares antes y durante su huida de Alemania, y los planos de paisaje tomados desde la embarcación (marítimos, urbanos, de la selva o del cielo) -que se desplaza desde Hamburgo hacia Buenos Aires- y que nunca se corresponden (aunque haya entradas de diario que refieren a lo acontecido en el viaje) con el texto, le permiten recorrer, desde la abstracción de esos planos, una multiplicidad de territorios y tiempos, y trazar un mapa, como decíamos en el apartado sobre *La parte automática*, radicalmente íntimo:

“Al final fue lo personal, fue mi experiencia personal y mantener la abstracción justamente de los espacios. A mí el paisaje marítimo con esa poca información que tiene me permite irme de 1937 al 2013 como se me canta, e irme de Buenos Aires por Hamburgo pasando por Bleicherode sin

¹⁰⁰ Citado de entrevista realizada el 8 de septiembre de 2017.

¹⁰¹ Citado de entrevista realizada el 8 de septiembre de 2017.

problema, porque estás todo el tiempo, porque la imagen maneja un ritmo que el texto no.”¹⁰²

3.2.2 Paisaje y subjetividad

Desde la marea comienza con un plano fijo de una costa de playa, tomado desde el buque de carga: no sabemos dónde está, ni desde dónde ni cuándo zarpó. El plano va abriéndose lentamente, mientras la embarcación se desplaza mar adentro. Al cabo de unos segundos aparece el título y la imagen funde a negro. Luego vemos un plano fijo del agua, (también, como todos los planos en este corto) tomado desde el barco, en alta mar. La narradora interviene por primera vez:

“Junto las cualidades de todas las personas que me rodean y se genera una imagen de mí, como un espejo. ¿Qué imagen se generaría si juntara todos los lugares que habité?”



En lugar de una multiplicidad de imágenes, sobre ese mismo paisaje -sobre esa imagen- “circulan” una serie de registros de sonido que nos llevan de Buenos Aires a Hamburgo; mientras tanto, el paisaje marítimo, partido en una parte de agua y otra de cielo, que cambian apenas de forma y proporción con la inclinación del barco, se va tornando más abstracto con la duración del plano. A esos sonidos, paisaje sonoro inestable de voces, lenguas, formas de habla (español rioplatense, murmullos y alguna palabra apenas audible en alemán) y sonidos tomados en las calles (pisadas, automóviles, motos,

¹⁰² Citado de entrevista realizada el 8 de septiembre de 2017.

una máquina), que escuchamos con creciente nitidez, les sigue otra intervención de su *voice over*:

“Con mi abuelo Walter compartimos mis primeros y sus últimos diez años terrestres en Buenos Aires. En casa no se habla alemán y sobre el pasado del abuelo en Alemania se sabía poco. No fue hasta reconocer mis propias diferencias culturales con Alemania, que advertí su propia condición de extranjero en Buenos Aires”.

Se va formando así una superposición de capas de sonido que enuncian y evocan territorios y experiencias (la propia; la de su abuelo) que traman una relación particular con el plano visual: caben en una y a la vez exceden toda imagen. Recordemos, para entrar más detenidamente en esta cuestión, algunos aspectos de la perspectiva de Michel Chion a propósito de la relación entre imagen y sonido.

Aunque en trabajos más recientes el autor ha revisado esta relación, respondiendo a las críticas que señalan cierta rigidez o esquematismo en el planteo original y agregando precisiones que complejizan las ideas básicas que están presentes en el clásico *La audio-visión* (al que hemos referido para hablar de la voz en el cine en el apartado anterior), esta obra, con sus ajustes más recientes, sigue teniendo enorme vigencia para el abordaje del sonido en los estudios sobre el audiovisual.

En un esquema siempre asimétrico, en el que imagen y sonido jamás funcionan como elementos complementarios y equilibrados, Chion propone en primer lugar que el tipo de percepción propia del audiovisual se caracteriza por su proclividad a ubicar el foco de atención consciente en la imagen, mientras que el sonido, en los márgenes de esa atención consciente, aporta una serie de efectos, sensaciones y significaciones que la percepción asigna al cuadro de imagen (enriqueciéndolo), y que se perciben como “emanaciones naturales” de él (Chion, 2016 :150-151).

Este efecto de “enriquecimiento” del sonido sobre la imagen se denomina “valor añadido” (*added-value*). Desde esta perspectiva, el predominio del plano visual (en las formas convencionales del cine y la televisión) es tal que, cuando pensamos que vemos, en realidad “vemos-escuchamos”. Y esto es así, en principio, porque la imagen tiene una ubicación espacial en el plano, mientras que el sonido (los sonidos) se inscribe(n) de

manera contingente en la imagen, que puede o no darles una ubicación o anclarlos a un sujeto u objeto.

De modo inverso, lo que Chion ha llamado “visu-audición” (*visu-audition*) es un tipo de percepción conscientemente concentrada en lo auditivo, en la que lo que escuchamos está acompañado, reforzado, asistido, o bien parasitado por las imágenes. Allí el “contexto visual” funciona, como en el caso anterior el plano sonoro, aportando elementos a la percepción del sonido. Esto sucede habitualmente, por ejemplo, en los conciertos musicales, donde la imagen que vemos opera reforzando la intensidad de lo que escuchamos.

Si bien la forma que predomina es la primera, esto, por supuesto, no implica necesariamente un poder o una potencia menor de lo sonoro por sobre lo visual; pensemos, por ejemplo, como veíamos en el apartado anterior, en el enorme poder del sonido para comunicar emociones (en ese caso -precisamente por la falta de anclaje en la imagen- el sonido toma por asalto a la imagen). O, regresando a la secuencia que describíamos más arriba, en la asombrosa capacidad del sonido para ofrecernos un panorama, un “paisaje” que una sola imagen no podría condensar, precisamente porque lo propio del plano sonoro es que una multiplicidad de voces, música, sonido ambiente y otros elementos pueden mezclarse de modo absolutamente heterogéneo en una película (“no hay banda sonora”, repite Chion parafraseando a Lacan), es decir, que distintos tracks de sonido pueden “apilarse” unos sobre otros independientemente de cualquier exigencia de realismo. Este aspecto del sonido, su capacidad para transportarnos de un lugar a otro y para poner elementos en relación con independencia de toda necesidad de realismo o incluso de realidad, es un elemento crucial en este film: es en el intercambio entre paisaje sonoro y paisaje visual donde se produce, con evidente inclinación hacia lo experimental, la forma propia, la *dramaturgia* que permite explorar la experiencia, como decíamos, en espejo de migrar, como una “deriva” de la subjetividad.

Lo dicho resultará más claro si recuperamos también algunos aspectos del paisaje visual en el cine. Como señala Martin Lefebvre en el clásico *Landscape and film* (2006) -homónimo, como decíamos, y referencia central en la tesis de Gill-, el concepto de paisaje en el cine funciona de manera opuesta a toda idea de escenario o escenografía, es decir, a la idea de un espacio narrativo como espacio *de* acontecimiento; aquí, el paisaje implica una interrupción en el curso de la diégesis de modo análogo a lo que sucede en

las artes plásticas en las que funciona como un espacio libre de “eventualidad” (“*space freed from eventhood*”). De allí, por supuesto, procede la autonomía que lo caracteriza: su “emancipación” con respecto al rol de escenografía o “fondo” a partir del siglo XVII, fue el punto de partida para su progresiva autonomización y consagración como una forma estética independiente y predominante en el siglo XIX (Lefebvre, 2006: 23).

De acuerdo a Lefebvre, el surgimiento del paisaje debería entenderse como el nacimiento de un modo de ver, el nacimiento de “la mirada” del artista plástico, del coleccionista o del crítico, que ahora pone en el centro aquello que estaba en los márgenes (Lefebvre, 2006: 27). Toda mirada presupone un sujeto, pero habría en el surgimiento y posterior exploración del paisaje como forma un gesto modernista -y en eso, autoconsciente-, que vincularía al paisaje con la posibilidad de hacer visible un “estilo propio”, inscribiendo la presencia de los artistas como materia significativa dentro de la obra (Lefebvre, 2006: 36). No sorprende, en ese sentido, como también indica Lefebvre, que en el cine el uso del paisaje se haya asociado frecuentemente al cine experimental.

El trabajo de Gill se inscribe, como sugeríamos, plenamente en esta perspectiva, y, como observa en el comentario que reproducimos a continuación y como indicábamos más arriba, su exploración del paisaje se desdobra en un juego de intercambios y remisiones como expresión de una mirada, tanto como de una escucha:

“Para mí, el estudio del paisaje es una herramienta para observar qué está pasando alrededor tuyo, es una herramienta de observación y de escucha; el paisaje sonoro, todos estos conceptos que están alrededor de la idea del paisaje, que hasta hace no mucho eran la idea de un cuadrado con una montañita y un cielo, de repente empieza a romperse y empieza a ser una herramienta de estudio para la sociología o la arquitectura y el urbanismo, para entender qué te pasa alrededor, o sea, el sujeto y lo que lo rodea¹⁰³.”

Regresemos con esto a *Desde la marea*. Antes de la siguiente intervención de la narradora, el plano cambia y ya no vemos un paisaje, sino el rastro de espuma y agua

¹⁰³ Citado de entrevista realizada el 8 de septiembre de 2017.

removida -la estela- en la parte trasera del barco, que avanza. Ahora, por primera vez, Gill lee una entrada de su diario:

“20 de septiembre del 2012: rozo la superficie de mi nueva ciudad, reconozco a mi familia en los gestos de desconocidos, en paisajes extraños y hermosos.”

Antes de terminar, el plano cambia y vemos una superficie de agua, que se extiende durante varios segundos ya sin la voz, acompañado de sonido ambiente, y luego interviene otra vez:

“Primero de octubre del 2012: encontré unas cartas, indicio de los primeros intercambios familiares entre Alemania y Argentina. Mi tío bisabuelo fue el primero en llegar a la Argentina, esto ya lo sabía porque me lo había contado mamá. En una de las cartas mis bisabuelos cubren cada rincón del papel, y le cuentan que finalmente también tienen fecha de partida.”

A pocos segundos de comenzar, el plano cambia de nuevo: vemos un paisaje de mar y cielo oscuro. A continuación, sobre ese mismo plano, lee un fragmento de la carta en alemán; luego trasladándose, (y trasladándonos), a Bleicherode, dice:

“Varias de estas cartas fueron enviadas desde acá, el pueblo de mi abuelo. Llegaron a la Argentina cuando él mismo comenzaba a escribir. Hoy son un pedazo de la historia de Bleicherode y de sus habitantes judíos.”

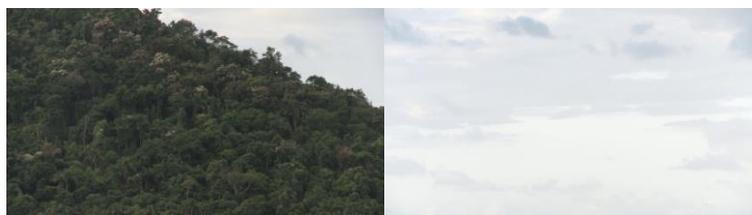
Durante esa intervención el plano cambia, vamos de un paisaje casi totalmente oscuro a uno del atardecer, con un cielo de tonos pasteles. Después de una breve pausa, la narradora continua esa reflexión:

“Después de leer las cartas hablé con Raquel, la hija de Egon [su tío bisabuelo], ella las donó al museo judío de Bleicherode. Le conté que encontré velas sobre las lápidas de nuestros antepasados, que las encendí y me alegró que

la historia de nuestra familia siga presente. Sabía que las había traído ella porque decían “Made in Israel”.”

A la secuencia siguiente, un intenso plano fijo del mar -las grandes masas de agua moviéndose lentamente le dan un tono sublime, que cargan de emoción a la secuencia- que se extiende sin intervenciones de su *voice over* por varios segundos, le sigue otro paisaje del atardecer. En el cuadro predomina una gran porción de mar y, a diferencia del plano anterior (y en contraste), sobre el que escuchábamos casi exclusivamente el sonido de las olas, en esta lo que prima es el sonido del motor del barco. La *voice over* interviene otra vez:

“6 de octubre del 2012: los años que no pasé acá los intento canjear con los rastros que dejó el abuelo. Sin embargo, me cuesta, igual que hace un rato, salir de este vicio que es la tristeza y el sentimiento de soledad. No logro ordenar los pensamientos en Hamburgo, ni a ellos, ni a los sentimientos.”



Lo que sigue es un plano-secuencia enigmático, radicalmente distinto a los paisajes de mar y cielo, que se repetían en las secuencias anteriores. La secuencia parece llevarnos de un extremo al otro de una isla; pero la distancia y la altura del plano -que buscan, con su forma fragmentada, nuevamente la abstracción- solo permiten distinguir una superficie recortada que se va poblando y despoblando de sus elementos -cielo y montaña-, alternativamente, yendo de una combinación de ambas cosas, a una superficie completamente cubierta de arbustos y palmeras (frondosa porción de selva de montaña), para terminar con un plano del cielo.

Durante más de un minuto de esta larga secuencia solo escuchamos, (y muy nítidamente), el sonido de pájaros y chicharras, hasta que, de repente, la narradora interviene con un extenso y vívido recuerdo:

“11 de octubre del 2012: salí temprano de casa para buscar a mi familia en el aeropuerto, subí al tren llena de emoción, alegre de que las reciba un día de sol y no el tejado de nubes que suelen ensombrecer Hamburgo. Llegué al aeropuerto y fui directamente adonde habíamos quedado para encontrarnos. Reconocí la cabeza pequeña y blanca de la abuela por detrás y corrí hacia ellas pegando un grito de alegría. Ellas respondieron de la misma manera. La abracé primero a la abuela, la levanté como a un niño de las axilas y la besé varias veces. Abracé a mamá y también la besé. [...]

Dejamos las valijas en el hotel y yo me pregunté si pensaban en su marido y en su padre al verme a mí viviendo acá. Caminé delante de ellas, como queriendo percibir todo antes, canalizar cada detalle para refractar todo lo bello y especial de los paisajes que a mí me siguen impresionando. Quería aprovechar el sol, que vieran la luz inundando las copas de los árboles, liberándose de las nubes, reflejando su poder en el agua. Al final del paseo la abuela estaba agotada, como un niño cansado, a la vez dócil y confundido. Se le cerraban los ojos, pero no dejaba de escucharnos y de comentar nuestra conversación sobre los sabores, los olores, los recuerdos y suposiciones fragmentadas sobre el abuelo y su familia, su destino y nuestros planes de viaje.”

El plano funde y la pantalla permanece negra por unos segundos. A continuación, vemos un plano fijo del cielo tomado desde el barco, a la derecha del cuadro se ve por primera vez una parte de la superficie de la embarcación. Este elemento nuevo, que al moverse con balanceo del buque introduce el presente inmediato de ese viaje como un pliegue más de la experiencia de migrar, da comienzo a un giro hacia el interior del barco en el film que, como veremos, nos irá llevando hacia emociones más íntimas y más concretas. A ese plano le sigue otro que va en este mismo sentido: una baranda atraviesa casi de una punta a la otra el cuadro de paisaje.



Sobre esos planos, su *voice over* retoma con una entrada de su diario, el recuerdo de la visita a la que se refería antes:

“25 de octubre del 2012: era un poco antes de las 7am, estaba nublado y cálido. Se parecía a una mañana que terminaba la noche de fiesta, al salir el sol y volver a casa. Pensé que no tenía que estar triste en una mañana tan hermosa. Me concentré en el paisaje mientras volvía de la estación con una sonrisa. Al llegar a casa mamá había partido a la terminal hacía 15 minutos. Afuera el paisaje otoñal: las hojas queriendo caer y la luz pareja entrando por la ventana. Adentro: tenue. El olor de las flores inunda el departamento e intensifican mi melancolía; quise llorar. Había mucho amor en el aire, todavía me sentía acurrucada por ella. Miré unas páginas y cerré los ojos.”

Y sobre el siguiente, en el que vemos el paisaje urbano de una ciudad costera desde el barco (que se desplaza lentamente), la narradora lee por primera una entrada de su diario escrita durante el viaje:

“29 de abril del 2013: ayer a la noche entramos en altamar. El piso se mueve desde entonces de un lado al otro unos cuantos grados, lo suficiente como para no poder caminar derecho.”

De ese plano-secuencia que atraviesa una ciudad costera (los carteles dan indicios de una ciudad brasileña) pasamos a un plano fijo de la cubierta del barco: resaltan el piso prolijamente pintado de verde y una escalera con escalones en verde y amarillo; el sonido que predomina es el zumbido del motor, la intervención de la narradora lo subraya:

“5 de mayo del 2013, viajamos de la primavera al otoño, de Hamburgo a Buenos Aires, pasando por varios puertos entremedio. Nuestros cuerpos vibran por la fuerza de las máquinas y las olas se arrastran marcando el ritmo del avance. Algunos ya no sienten el ruido del motor, son gente de altamar. Yo soy de la costa.”

El plano cambia por otro similar anterior, pero en este los elementos son una puerta con ojo de buey, una pasarela, una escalera, un pedazo de paisaje de mar y cielo. La narradora interviene ahora evocando la historia familiar:

“No pude saber si mi familia escribió un diario al exiliar a la Argentina. Me puedo imaginar que vivieron los primeros meses sin escribir una sola palabra.”

A continuación, vemos otro paisaje, pero a contraluz, desde adentro del barco. Una abertura, que nos recuerda a una pantalla de cine, encuadra (incómodamente, con objetos que obstaculizan la vista) al mar.

“8 de mayo de 2013: no tiene sentido ajustar la hora ya que, a medida que avanzamos, el tiempo se vuelve esquivo.”

Ahora vemos un plano cenital muy cerrado de la estela de agua que deja el barco mientras avanza. La metáfora está a la mano: el tiempo, en esta larga travesía de paisajes, libre de acontecimientos, se escurre como el agua. Luego vemos un fragmento de cubierta pintado de rojo en el margen inferior izquierdo del plano y todo el resto es paisaje de mar y cielo nublado. El barco avanza hacia adelante, pero parece no estar moviéndose. Al cabo de unos segundos, comienza a leer otra carta en alemán (ahora evoca, con el documento, directamente la experiencia familiar):

“Los niños lo vieron todo: los peces volando a través del ojo de buey, el agua moviéndose de arriba abajo. Exploraron todo el barco, desde la cubierta más alta hasta la sala de motores”.

El plano que sigue contrasta poderosamente con el anterior: el barco atraviesa un puerto de noche casi totalmente a oscuras, solo vemos algunas luces azules y amarillas, apenas el movimiento de un faro, la narradora interviene de nuevo:

“14 de mayo del 2013, mañana temprano nos reciben mamá y Ronnie a la salida del puerto de Avellaneda, el puerto que recibió a mi familia en 1937. Hace 23 días que estamos flotando en el agua y así se siente migrar.”

A continuación, dos planos también oscuros y más extraños en el puerto: el primero, muy abstracto, refleja luces sobre agua, el segundo incluye una superficie de barco y luces azules y blancas en el puerto. La narradora lee otra entrada de su diario, el viaje ahora es un recuerdo:

“19 de mayo del 2013, recuerdos discontinuos del viaje en barco: repito los mismos relatos una y otra vez, los recuerdos se cristalizan en anécdotas.”

A esto le sigue otro plano del agua de noche, una luz amarilla se refleja ondulante sobre la superficie. Seguimos escuchando el zumbido del motor. Otra entrada de su diario ya en Buenos Aires:

“21 de mayo del 2013, estoy sentada en el auto a pocas cuadras de donde me espera papá. El sol brilla fuerte, Buenos Aires no cambia y yo me la paso queriendo ver la ciudad con nuevos ojos. En su lugar, reconozco cada gesto y cada rincón. No me concentro en el camino, lo recorro de memoria mientras me abstraigo con otras cosas.”

Buenos Aires, la propia ciudad, no logra ser extraña. El plano, ya oscuro, va tornándose casi completamente negro. El sonido de un golpe sobre una superficie metálica anticipa un cambio de tono y de ritmo, aunque la oscuridad de los planos anteriores ya nos alejaba de los paisajes pasteles y los recuerdos e imágenes melancólicas que proliferaban al comienzo. Apenas notamos el lento desplazamiento del barco en esa oscuridad: una luz roja, como de un faro, luego otras luces amarillas y el sonido del claxon del barco acompañan el clima más enigmático y tenso de estos planos. A continuación, la pantalla se oscurece por completo, el claxon suena más grave junto al zumbido del motor

e ingresa un sonido nuevo (el de la lluvia) al plano sonoro. El plano cambia y vemos un pasillo oscuro y una puerta con una ventana ojo de buey al fondo; es la primera vez que vemos el interior del barco. La cámara, ahora en mano, se acerca tensa a la puerta y el sonido de la lluvia se hace más presente. El sonido de una radio incorpora un elemento extraño, que profundiza el carácter inquietante de la secuencia, dándole un aire de ciencia ficción y suspense.

A medida que la cámara se aproxima a la puerta, vemos y escuchamos más nítidamente la lluvia. La cámara se detiene por unos segundos frente al ojo de buey y luego avanza, hasta que vemos el afuera. El mar está completamente oscuro, una luz que sale del margen superior izquierdo nos deja ver la intensidad de las ráfagas de viento y la lluvia, que suenan más intensamente. El plano se cierra más sobre ese detalle y se vuelve más abstracto. El claxon vuelve sonar, junto al sonido potente de las olas y la lluvia que vemos en primer plano. El plano funde a negro, y un sonido de viento se apodera del plano sonoro. No vemos nada por unos segundos.

Como anticipábamos más arriba, el film nos ha ido llevando de modo creciente “hacia adentro”: si las primeras secuencias de paisaje mar adentro dirigían la mirada hacia el afuera, un afuera de bellos paisajes, ampliado a su vez por el paisaje sonoro, a partir de los planos de la cubierta y luego, más pronunciadamente, a través de los oscuros planos del puerto, la imagen se vuelve más opaca, y como el sentido, imprecisa. La secuencia del pasillo, grabada enteramente desde el interior del barco, da una estocada final, con su movimiento, a la prolijidad y la belleza de los primeros paisajes y el sonido, como señala Gill en la cita a continuación, trabajado como “música concreta” con los sonidos tomados en la sala de máquinas, acompaña enrareciendo y pronunciando la intensidad de lo que vemos:

“Eso fue a partir de música concreta. La música la hicimos a partir del sonido del lugar, esa era la parte más experimental. Yo al principio quería que toda la película fuese así, pero por suerte quedó esta escena en la que me di el gusto. Para mí hacia allí tendía el movimiento de la película, que es desde un paisaje muy abstracto afuera y cada vez que la imagen pasa por un puerto, se va acercando hacia adentro: va de los

horizontes al barco y finalmente adentro del barco durante esa tormenta”.

A diferencia de lo que proponíamos en el caso de *Papirosen*, donde el elemento inquietante que apuntala desde el plano sonoro también está trabajado como música concreta a partir de una fuente acústica (el *leitmotiv*), no se trata aquí de un sonido, ni de imágenes *espeluznantes*. La mezcla de la lluvia que golpea las paredes del barco, el claxon, la radio, la sala de máquinas y las ráfagas de viento, es inquietante pero jamás pierde su forma realista: hay un espectro recorriendo el barco (la oscuridad del plano y la cámara en mano instalan un tono espectral en la secuencia), pero -como veremos en la secuencia final del film, cuando la tormenta ha terminado- esto funciona más bien de modo análogo a la fuerza de la naturaleza, que a un fenómeno sobrenatural: ese espectro, como la tormenta, pasará.

Tampoco son espeluznantes los paisajes en este cortometraje, cosa que nos permite proponer un contrapunto con respecto a lo que señala Jens Andermann (2017) en relación a cierta proliferación de “paisajes espeluznantes” (“*uncanny landscapes*”) en el cine latinoamericano contemporáneo -como los que encontramos en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), por ejemplo-. De acuerdo a Andermann, este elemento podría pensarse en términos de un nuevo “regionalismo latinoamericano”, que involucraría a las audiencias con un espacio que siempre está “afuera”, un “espacio fuera de sí”, porque el “interior” (interior geográfico e intimidad proyectada en el espacio -en otras palabras, la *identidad nacional*-) al que el cine alguna vez ofreció acceso, ha sido sustituido (“*superseded*”) por el espacio tiempo de la globalización (Andermann, 2017: 148).

Precisamente, porque no estamos ante las ficciones renovadoras del canon nacional (*La ciénaga*, las películas del NCA), sino ante un cine de procedencia más azarosa y de formas más dispersas, que toma, como decíamos al principio, elementos y estilos de tradiciones estéticas y formas cinematográficas distintas, la observación de Andermann no parece cuadrar aquí.

Este ensayo que trabaja sus materiales de modo experimental, explorando una sensibilidad melancólica entregada a la deriva y al desplazamiento, modula una subjetividad migrante (sus paisajes, su voz, su cadencia), que recuerda más a las ideas de Vilém Flusser (2017), que a la figura de artista como “radicante” de Nicolás Bourriaud a la que referíamos también en el apartado sobre *Pervomaisk*, es decir, a “ese sujeto

contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del otro (Bourriaud , 2009: 59)”.

No se trata entonces aquí de un sujeto artístico “en perpetuo desarraigo”, que trabaja su obra como en un “laboratorio de las identidades” y que, como propone Bourriaud, expresa menos la tradición de la que proviene que el recorrido que hace entre ella y los diversos contextos que atraviesa, “*realizando actos de traducción*” (Bourriaud, 2009: 59)”. En las derivas de Gill no hay tradición primigenia y tránsito hacia otra, sino, más bien, como encontramos en sus intervenciones sobre el último plano-secuencia (que le sigue a la sucesión de planos oscuros y la tormenta que describíamos) y para retomar a Flusser, una suspensión del “fundamento” (*ground*) y una idea de territorio “*groundless*”; un modo otro, un modo propio -como el experimento autobiográfico de Flusser¹⁰⁴ - de “ver”, atravesado por una tensión que no se resuelve entre historia y experiencia, y que bien podría pensarse también como una forma de lo *diaspórico*.

Sobre ese largo plano-secuencia del puerto de Hamburgo, después de la tormenta, un paisaje de silos, chimeneas y edificios -que se ven enigmáticos y melancólicos, de un rosa grisáceo, bajo una luz tenue-, deja ver de fondo, un poco tapada por la niebla, un poco desenfocada, a la ciudad, mientras el barco se desplaza lentamente. La *voice over* de Gill interviene por última vez con tres entradas de diario que nos llevan, con saltos, hacia adelante en el tiempo y, como la primera parte del viaje, de Hamburgo hacia Buenos Aires; mientras tanto, simultáneamente, el plano -que finalmente se detiene y nos deja una postal de la ciudad- parece llevarnos hacia adentro de Hamburgo:

“25 de enero del 2014: afuera no logra nevar, cabe aguanieve. El primer motivo de mi estadía en Hamburgo cambia por otro que no puedo formular del todo: ¿qué es

¹⁰⁴ “*The experience of groundlessness cannot be conveyed in literature, philosophy, and art without being falsified. Groundlessness can only be circumscribed in these forms, so that it may be partially grasped. But it is possible to attest it both directly and autobiographically, in the hope that such document may serve as a mirror to others* (Flusser, 2017: 21)”. La idea podría traducirse como: “La experiencia de la falta de fundamento/suelo no puede expresarse en la literatura, la filosofía o el arte sin ser falsificada. La falta de fundamento/suelo solo puede delimitarse en estas formas, de modo tal que a través de ellas logramos comprenderlas de modo parcial. Es sin embargo posible dar fe de dicha experiencia de modo directo y autobiográfico, en la esperanza de que tal documento pueda ofrecerse como espejo para los otros.”

mío en Alemania? Ohs, empieza un día nuevo. Ohs, 1 segundo, entra la noche en Hamburgo.”

“20 de junio del 2014: el aire es cálido y agradable, el sol atraviesa las nubes finas y los árboles. El aire está lleno de “papelvohl”, los rayos atraviesan los copos de lana que flotan sobre el jardín. El sol toca mis pies y los calienta, acá es verano: todo está en movimiento. Los paseantes toman helado en el café de al lado. Desde aquí, sentada, lo puedo ver todo: los chicos, en remera y cortos juegan al fútbol en la canchita; las amigas, vestidas a la moda, viéndolo todo a través de sus anteojos de sol; un vecino haciendo el jardín con algún aparato ruidoso, arreglando los arbustos [...] el aire dulce, suave, que acaricia las pieles de todos nosotros. El sol nos acalora a unos más que a otros. La libertad del verano al salir del trabajo [...] las narices que despiertan sentidos en el cerebro [...] la calidez en el jardín de casa.”

“10 de agosto del 2014: paseo por la ciudad y observo en silencio mientras descubro cosas sobre el lugar y sus habitantes: se revelan sus hábitos, hábitos que quiero hacer míos. En el momento en que empiezo a intensificar mi búsqueda en Hamburgo surge otro viaje a Buenos Aires.”



La búsqueda de la complicidad: espacio urbano y humorismo judío

El humorismo judío puede pensarse como una forma de arraigo: en su propio origen y forma habita una tensión entre diáspora y cultura local que es la clave de su adaptación y fuerte resonancia en los países con grandes poblaciones judías asimiladas¹⁰⁵. Durante el siglo XX, sin embargo, esto toma otra forma y escala a través de los medios de masas. El cine, la radio, la TV en el caso de Estados Unidos en primer lugar¹⁰⁶, fueron la plataforma de un cambio sin precedentes de la idea y la imagen de “lo judío” y de lxs judíxs a través de la popularización del humor. En *El humorismo judío*, una obra clásica que retomaba precisamente desde la perspectiva de un inmigrante europeo en Estados Unidos el trabajo fundante de Sigmund Freud en esta materia, Theodor Reik, identificaba así esta poderosa transformación:

“Ya dijimos que los chistes judíos eran esencialmente una especie de comunicación de grupo que en Norteamérica se transformó durante las últimas décadas en parte de la comunicación de masas, debido a que tantos cómicos judíos repetían sus chistes en la radio, la televisión y el teatro. Este cambio es en sí mismo algo digno de ser destacado, porque indica una nueva actitud hacia los judíos y su mentalidad (Reik, 1994: 40)”

Dedicaremos este capítulo final a indagar en dos films que, separados por casi una década de distancia (abren y cierran cronológicamente nuestro corpus) nos ponen frente a la cuestión del humorismo judío y sus formas contemporáneas en la Argentina. El judaísmo urbano, la ciudad, el barrio, el negocio familiar: la Buenos Aires donde estas películas transcurren (no hay ningún otro lugar donde podrían transcurrir, los indicios de la ciudad son vitales en estos films), es muy distinta a la de los monumentos, la de la atmósfera del

¹⁰⁵ Tomás Várnagy identifica esto por ejemplo en el humor ruso (las llamadas *anekdoty*). El autor señala que el humor de los judíos de Rusia tuvo las influencias del humor ruso, esto es, la tradición de chistes orales debido al alto analfabetismo, pero a la vez llama la atención sobre el hecho de que los países con poca población judía en el bloque comunista carecen del llamado “humor comunista” debido a la tradición del humor político y social popular entre lxs judíxs de la región (Várnagy, 2016: 131).

¹⁰⁶ Como vemos en el clásico *An empire of their own* (1989), de Neal Gabler

tango¹⁰⁷ o la de las luces de la calle Corrientes. Esta Buenos Aires es, en principio, un territorio de lo biográfico, pero es también y más ampliamente, el de una complicidad con una tradición, con una serie de prácticas, con un tipo de “personajes”, con una forma del humor.

Ambas cosas, como decíamos, se dan cita en los films que analizaremos en este capítulo: *Novias, madrinas, 15 años* (2011), de Diego y Pablo Levy y *Flora no es un canto a la vida* (2018), de Iair Said. Estas películas, que, como veremos, tienen más de una zona de convergencia, llaman la atención en primer lugar, por su proximidad en términos de la variación del “modo documental” en la que, de modo más intuitivo que programático, se inscriben. El llamado *posdocumental*¹⁰⁸ -categoría ciertamente más acotada de lo que a priori supone-, es ante todo una serie de formas, prácticas y funciones que desbordan los cánones del documental y que a la vez que debilitan su especificidad como forma autónoma, suponen también una expansión de su “repertorio retórico” (Oroz y De Pedro, 2009).

La variación dispara al corazón de los géneros cinematográficos: las distinciones genéricas se vuelven aquí más problemáticas y porosas y lo documental y el documental se expanden y entran en contacto con otras formas y discursos audiovisuales, donde, por ejemplo, la subjetividad (como hemos visto en los capítulos anteriores) y el humor, como señalan Oroz y De Pedro (2009), ya no son motivo de exclusión en el campo del documental y donde los artificios de la actuación y la manipulación ya no (o ya no en la misma medida) son motivo de indignación de un público que busca en el cine de lo real una representación del mundo y de los acontecimientos que tenga como principales atributos a la “objetividad” y la “transparencia.”

Recordemos, aunque resulte obvio y esquemático, que a partir del momento en el que el documental comenzó a pensarse como una modalidad autónoma y opuesta epistemológica y formalmente a la ficción, (desde la década de 1920 en adelante), y desde la perspectiva de sus padres fundadores (John Grierson, Dziga Vertov, Robert Flaherty), encontró su fundamento moral y crítico, su razón de ser, su lugar fue el de la sobriedad el de la distancia con respecto al cine de “entretenimiento.”

¹⁰⁷ Para un análisis de este aspecto en el cine argentino, véase Camarero Gómez, G. (2017).

¹⁰⁸ El concepto fue acuñado originalmente por John Corner (2002).

En este sentido, vale la pena recordar que uno de los trabajos fundacionales en el giro hacia la hibridación de la modalidad documental tomaba como punto de partida los cambios que abría para el documental el estallido de los llamados *reality shows* (el análisis de John Corner se detenía específicamente en el fenómeno de *Big Brother*) y a partir de esa experiencia proponía pensar las nuevas maneras de performatividad con respecto a la realidad que se derivarían de esa experiencia y ruptura con respecto a las tradiciones del documentalismo. De acuerdo a la lectura del novedoso fenómeno, esto daba origen a un tipo de afectividad vinculada a una “cultura postdocumental”, atravesada por una novedosa tensión entre extrema proximidad y extrema distancia (la combinación de intimidad y vigilancia que caracteriza al *reality*). Todo esto, retomando, marcaba el comienzo de un cambio radical en términos discursivos con respecto a la solemnidad característica del modo documental.

Esta desacralización, producto del borramiento y/o expansión de las fronteras del documental e hibridación de géneros y gramáticas cinematográficas, como rasgo común nos devuelve, por vías formales, a la cuestión del humorismo. ¿Se puede pensar a estos films específicamente como “películas judías” o más específicamente aún, como “comedias judías”? Evitaremos una vez más esta clase de interrogantes que tienden a resolverse con rápidas definiciones, en favor de otras, como: ¿hay humorismo judío en estas películas? ¿cuál es su forma?, que buscan abrir nuestro análisis hacia caminos no previstos de antemano.

En *Tradition and adaptation in American Jewish Humor* (1971), Naomi y Eli Katz echaban luz sobre la importancia del factor generacional para comprender las formas en que el “humorismo judío” consigue recrearse adaptándose a la coyuntura y la imaginación y anhelos de cada generación: a comienzos de la década del 70, lxs autores identificaban esto en la naciente actitud nostálgica de lxs jóvenes con respecto a la experiencia de lxs migrantes judíos del viejo continente. Esta actitud (la de lxs nietxs) se contraponía al humorismo de lxs hijxs de tales migrantes en Estados Unidos, que, tomando distancia enérgicamente de la generación ídish-parlante, habían creado un humor basado en la parodia del ídish.

La idea de una tensión entre tradición y adaptación que toma forma en nuevas articulaciones, conserva su vigencia; en los films que exploramos en este capítulo, esto se nos presenta -como en las obras que abordamos en los capítulos anteriores- como

distintos modos de encuentro entre generaciones. En el caso de *Novias...*, se trata del retrato de dos hijos -que no darán continuidad al negocio familiar- de un padre, junto a sus excéntricos colaboradores en una sedería del Once; en *Flora no es un canto a la vida*, encontramos el reencuentro de un joven actor con su tía abuela en los últimos años de su vida. En ambos casos, una nueva generación recupera y retrata el humorismo que le pertenece a otra, pero en eso, además de inscribirse una tradición, la hace propia, dándole una nueva dimensión y una nueva forma.

4.1 Seis expertos en una sedería del Once: *Novias, madrinas, 15 años de Diego y Pablo Levy*

4.1.1. La forma y el contexto

Novias, madrinas, 15 años se estrenó en la edición número XIII del BAFICI, donde participó de la “Competencia oficial argentina” junto a películas de realizadorxs (sobra decir) hoy cruciales para el cine nacional, como *Ostende*, el primer largometraje de Laura Citarella, *Los Marziano*, de Ana Katz, *Rosalinda* de Matías Piñeiro, *Un mundo misterioso* de Rodrigo Moreno, *Hoy no tuve miedo* de Iván Fund y *Amateur* de Néstor Frenkel. En esa edición del festival y, con esta ópera prima realizada en conjunto (y con una enorme cuota de improvisación) por los hermanos Diego y Pablo Levy, se abre cronológicamente el corpus de nuestra investigación.

La película, que tuvo una circulación discreta pero interesante -la terminaron para estrenarla en el BAFICI, luego estuvo en la Viennale y se estrenó comercialmente en las salas del cine Gaumont y el Arte Cinema (aunque sin apoyo del INCAA)-, se llevó el premio del público en el festival porteño y significó el comienzo de la carrera cinematográfica de los hermanos Levy, que al año siguiente estrenarían la notable *Masterplan*¹⁰⁹ -originada en un cortometraje homónimo- en el mismo festival.

Esa comedia incómoda, que juega con el género policial, destaca ante todo menos por su guion o realización, que por las nobles ejecuciones de un elenco actoral heterogéneo, que incluye a jóvenes actorxs (entonces más conocidxs en la escena teatral o televisiva que en el cine) como Alan Sabbagh, Paula Grinzpan y Iair Said, además del propio Pablo Levy, pero también a Carlos Portaluppi y “Campi” (inconfundibles y consagrados actores) y a Ángel Andrés Calabria en un rol central, un actor no profesional y uno de los más excéntricos protagonistas de *Novias, madrinas, 15 años*. La centralidad de lo actoral como rasgo distintivo en *Masterplan* es un punto de partida para ingresar en la forma de aproximarse al cine de estos realizadores, y por esto también a la película que

¹⁰⁹ Después de *Masterplan* (2012), vendría otro documental a propósito del mundo de la alta costura, titulado como su protagonista *Cosano: la vida secreta de un vestido* (2013), seguida de *All inclusive* (2018) y *Juansebastián* (2019). Todas ellas son, dentro de los límites que se puede trazar entre la ficción y el documental, comedias. Sus “documentales” son comedias documentales.

nos ocupa: este rasgo -sobra decir, propio de la ficción- asume un lugar transversal a las modalidades “ficción” y “documental”, es decir, es un rasgo autoral en el cine de los Levy.

El componente intuitivo y la enorme improvisación que hallamos en sus primeros tres largometrajes (*All inclusive* (2018), su cuarto film, es una película decididamente “industrial” y por eso muy distinta en este sentido a las anteriores) y que los realizadores reivindican como testimonio de un estilo propio, no determinado por los mandatos de las escuelas de realización cinematográfica, refleja un marcado desinterés por los límites que imponen los modos y los géneros, además de, por supuesto, los manuales, pero también, y por eso mismo, expresa un fuerte protagonismo de la trayectoria de cada uno de sus realizadores en la propia forma de las películas.

Así, la centralidad de lo “actoral”, que en *Novias...* no puede pensarse por fuera de la trayectoria de Pablo Levy como actor y que, como Iair Said, Paula Grinzpan, Alan Sabbagh (y Julieta Zylberberg que luego sería co-protagonista junto a Sabbagh en *All inclusive*) y como muchxs otrxs de su generación, se formó con Nora Moseinco¹¹⁰, se articula con una extraordinaria destreza plástica en el plano de la fotografía que resulta difícil pensar por fuera de la larga trayectoria de Diego Levy como fotógrafo.

La película, un retrato de la intimidad de un mundo (un comercio, una práctica económica, una historia, un barrio), en múltiples capas es, ante todo, un retrato de sus personajes, cuyos cuerpos, gestos y excentricidades son la propia materia de lo que ese mundo es y por eso, de lo que puede dejar de ser: ahí es a donde está dirigida la cámara, como retrato fotográfico, como proceso, digamos con John Berger (2015) que hace consciente la observación, que testimonia una elección humana que se establece de acuerdo a una idea de tiempo, de presencia y de ausencia. Que busca capturar, con estas figuras que son indivisibles del fondo, lo que se percibe como ingresando en una zona crepuscular, lo que pronto será ausencia y, por lo tanto, recuerdo. A propósito del estreno de la película en salas en marzo de 2012, Pablo Levy resumía todo esto con la idea de “retratos vivos” en una entrevista de Página/12¹¹¹: “*Estos personajes de la vida real que*

¹¹⁰ Moseinco fue directora de actores y co-directora junto a Lucrecia Martel y Mex Urtizberea del programa de TV para niñxs *Magazine For Fai*, entre 1996 y 1999, emitido por la señal de cable Cablín. Ese programa sería el semillero de toda una generación de actorxs, muchxs de ellxs formados en la escuela de teatro de Nora Moseinco, como Martín Pirovansky, Martín Slipak, Julieta Zylberberg, Violeta Urtizberea.

¹¹¹ Véase: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-24489-2012-03-02.html>

tranquilamente -y, de hecho, por momentos genera la duda- podrían estar guionados o pensados por alguien; pero no, así son ellos, y así quisimos mostrarlos, dedicando un tiempo a cada uno. Algo así como unos retratos vivos.”

El registro comenzó con la idea de realizar una serie de cortos sobre estos “personajes” bien conocidos por los Levy (empleados de su padre, Elías “el Negro” Levy, en la sedería Kreal de la calle Azcuénaga al 400), impulsado por *“las ganas de hacer algo y usar ese negocio que teníamos¹¹²”*. La película, que se fue armando en la sala de montaje a partir de esas entrevistas a Andrés, José Antonio, Ricardo, Pablo, Alberto y el “Negro” Levy, conserva esa fragmentación de origen. Su forma, que toma elementos de la gramática del *reality*, combina los testimonios grabados en el depósito a solas y, en modo “confesionario”, en los que se despachan a propósito de la convivencia con sus compañeros y su jefe, con escenas que parecen reeditar lo que sucede todos los días, cualquier día, desde siempre en Kreal.

El negocio familiar -la sedería- es el espacio donde transcurren casi todas las secuencias, a excepción de unas pocas, como la primera, en la que vemos llegar a Andrés Calabria, (el “ayudante”, el empleado de confianza de Levy) temprano por la mañana para abrir el local y el plano que precede a la última entrevista, en la que los Levy interrogan a su padre, el más huraño de los seis protagonistas. El barrio, el Once, el microcosmos en que el comercio está emplazado, es otro protagonista que a la vez que contiene y da sentido a lo que sucede en su interior, es retratado a partir de la vida de ese negocio. A propósito de esto, Diego Levy proponía en la misma entrevista de Página/12: *“El Once es un protagonista presente en el film, aunque casi no salimos del negocio. Fue una decisión no salir a hacer muchas imágenes afuera, pero hay referencia en los testimonios y algunos planos. Y para nosotros esos personajes son “el Once”.*

En una entrevista para esta investigación, en esta misma línea, pero explicitando las “fibras judías” de la película, los realizadores señalaban:

D: “Una de las cosas que más nos decían de Novias... es que es una película judía, pero no es que hablamos de cosas judías, lo que pasa es que está en un entorno, pero no es que nosotros queríamos buscar eso. Mismo en Masterplan

¹¹² Citado de entrevista realizada el 10 de mayo de 2016.

[...] hay algo de la raíz que no lo vamos a poder soltar. [...] o sea, la relación que tenemos con el judaísmo, con la colectividad, con la religión, tiene que ver básicamente con estas pequeñas cosas: con el negocio, con la comida [en este caso se refieren a Masterplan]. Nosotros no somos practicantes ni mucho menos y tampoco nunca nos interesó exagerar eso de hacer humor judío.”

P: “También yo lo que siento es que te sale un poco natural. Nosotros no practicamos religión, no tenemos ese vínculo, pero si vos me preguntás qué soy, y sí, yo soy judío.”

D: “Es una cuestión de identidad.”

P: “No me voy a atajar y lo llevo también como una cuestión de identidad. Esto de la raíz, del humor judío, sin nombrar cuestiones judías: el humor judío tiene una forma, una manera, yo creo que en Masterplan, no sé [...] creo que tiene humor judío esa película, pero que sale sin buscarlo, me parece que es algo que sale así y que está bueno que así sea.”

D: “Pero no pasa como en una película de Burman. Teníamos una referencia de lo que no queríamos hacer, no queríamos hacer una película con chistes judíos obvios o con cuestiones judías obvias, que a nosotros no nos gustan demasiado.”

P: “Fue una decisión que casi no tuvimos que tomar [...] ya desde Novias... eso de que es una película re judía y en ningún momento resaltamos ninguna cuestión del judaísmo.”

D: “El oficio, el comercio, mi viejo.”

P: “Sí, el contexto¹¹³.”

Contexto y forma: “lo judío” en este film está impreso en el encuentro que los Levy dan a estos elementos. El barrio, el negocio, las telas, los personajes, lo que la película retrata, y, desde luego, lo que busca preservar con ese retrato (en la entrevista de Emanuel Respighi para Página/12, ante la pregunta por la mirada melancólica de la película sobre los negocios atendidos por sus dueños, Diego Levy indicaba: “*Es un oficio en extinción, solo hay que ver la edad de los empleados. No hay jóvenes. Y sin dudas el Once es uno de los últimos bastiones porteños de ese modelo.*”) no solo es un oficio “en extinción”, sino todo lo que ese oficio como testimonio y realidad material de una forma de vida y una experiencia, con sus códigos y sus prácticas, significa.

Y al que los Levy darán continuidad buscando “*hacerlo atractivo para gente que lo conoce menos o que directamente lo desconoce*”, como se lee en la sinopsis de la película en el catálogo del BAFICI. Las relaciones entre estos personajes, sus ideas acerca del oficio, sus excentricidades y las situaciones que ilustran todo esto en el local, son la materia prima de este film: una materia prima que, como su comicidad y humorismo (lo que los Levy ven en ellos, lo que nos quieren mostrar), es escurridiza, intangible, azarosa: existe y se recrea en ese lugar y entre esos personajes.

4.1.2. Comicidad

Novias, madrinas, 15 años comienza con un plano secuencia de la llegada de Andrés Calabria a la tienda Kreal. En el camino saluda y lo saludan algunxs vecinxs; la cámara lo sigue desde atrás, vamos descubriendo el barrio a medida que avanza. A continuación, un plano fijo tomado desde la vereda en frente al local funciona como plano de establecimiento: vemos varios locales, edificios, la calle, la vereda; cualquiera que haya estado ahí podría figurarse que estamos en el Once y quien no, no tendrá dificultad para entender que estamos en un barrio céntrico y comercial. A este le sigue otro plano fijo tomado a contraluz desde el interior del negocio que nos deja ver a Andrés ingresando: abre primero la persiana, luego la puerta y sigue, aproximándose a la cámara y luego, como si la cámara no estuviese ahí, pasa de largo.

En los planos que siguen vemos estanterías con rollos de telas de colores y paredes y vidrieras que se iluminan, simpáticamente, a medida que van prendiéndose los

¹¹³ Citado de entrevista realizada el 10 de mayo de 2016.

tubos de luz, y luego, una serie de planos detalle que acompañan esta introducción al lugar y al oficio de la venta de telas: un par de manos abren y cierran unas tijeras, otro par firma tarjetas de contacto con el nombre de “Ricardo” -elección que resulta todo menos azarosa dado que es el único de estos personajes que porta un “nombre artístico”-, otra que abre un cajón de madera y saca unas tijeras, otras que acomodan un muestrario de telas, otras que golpean con ritmo un mostrador de madera y, finalmente, un par que acomoda la peluca de un maniquí. En los últimos dos planos de esta secuencia de apertura vemos nuevamente a Andrés, que barre la vereda (detrás suyo pasa una señora primero y luego un hombre y un niño con kipá) y luego un plano fijo de la calle desde la tienda, mientras la reja enrollable sube para abrir el local.

Entretanto, la música de la película, una alegre melodía que solo volveremos a escuchar hacia el final, ha estado acompañando las imágenes desde el comienzo de esta secuencia introductoria. La melodía, una pieza de música original compuesta para la película por Alexis Estiz y Matías Schiselman (Schiselman será también uno de los compositores de la música original de *Flora no es un canto a la vida*¹¹⁴, que, por cierto, tiene enorme parecido con esta), instala el tono del film: la secuencia de apertura, con su plano secuencia, sus planos fijos, sus planos detalle, su plano de establecimiento, declara que todo lo que veremos -porque lo es todo lo anterior-, será pintoresco; la música es la plataforma de esa declaración.

Hemos prestado atención a la música extradiegética en los anteriores capítulos y en este también será parte de nuestro análisis. En este sentido, digamos primero que tanto en este film como en *Flora no es un canto a la vida*, llama la atención un marcado desinterés por asociar la banda de sonido a cualquier localismo; aunque la Ciudad de Buenos Aires -y aquí particularmente el barrio de Once- tengan indudable protagonismo en estas películas¹¹⁵, el contraste se impone en este punto con, por ejemplo, las “ficciones judías” del *nuevo cine argentino*: aquí no hay tango ídish, como encontramos en *Esperando al mesías* (Daniel Burman, 2000) o, por supuesto, en el documental *Jewel Katz y sus paisanos* (Alejandro Vagnenkos, 2005) dedicado al famoso cantante conocido como

¹¹⁴ En una brevísima entrada publicada en el portal especializado en publicidad latinspots.com, tras su colaboración en *Masterplan*, en mayo de 2012, Fernando Martino, que años más tarde participaría como compositor junto a Schiselman en *Flora no es un canto a la vida*, anunciaba el lanzamiento de la división de cine de la productora Electrohippie, dedicada a la música publicitaria.

<http://www.latinspots.com/sp/noticia/electrohippie-lanz-electrohippie-cine/26721>

¹¹⁵ Y, de este modo, como señala Gloria Camarero Gómez (2017), se convierte también en signo y significado de la acción.

“el Gardel judío”-, tampoco hay klezmer –ciertamente el género musical más frecuente y eficaz para dar el “tono judío” a cualquier film, y que encontramos permanentemente en películas de las últimas décadas, como *Cohen vs. Rossi* (Daniel Barone, 1998), *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), *Judíos en el espacio* (Gabriel Lichtmann, 2005), o *El día que me muera* (Néstor Sánchez Sotelo, 2019)-, ni mucho menos *rikudim*, como vemos en *El cara de queso* (Ariel Winograd, 2006), *El nido vacío* (Daniel Burman, 2008), o simpáticamente en el cierre de *Papirosen*. En otras palabras, a diferencia de lo que encontramos en aquellos films, no habría aquí una referencia directa (aunque sí se pueda encontrar alguna vaga resonancia como veremos en el próximo apartado) en la banda de sonido que nos reenvíe a alguna forma de la experiencia o tradición judía; la música, como todo en el film, esquivo todo cliché en favor de un universo excéntrico y particular.

Las trayectorias de los compositores acompañan esta lectura: Estiz y Schiselman se encargaron de la música original de *Novias...* y *Masterplan*, incursionando a partir de esas experiencias en la composición de música para películas; sin embargo, más que especializarse en esto, el primero se ha dedicado específicamente a la composición de música para programas de televisión y el segundo a la música publicitaria. La impronta de cada uno se percibe en el estilo *nouvelle chanson* de la melodía, que recuerda a la inconfundible banda sonora de Yann Tiersen para *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001): la afinidad con esa música garantiza, como sucede con los *jingles* (que suelen recurrir a o reversionar canciones populares), un ingreso placentero y fácil al universo de este film.

Esta música, que acompaña el inicio y el cierre del film, aporta poco narrativamente, pero es decisiva para la construcción de una atmósfera de complicidad (de los posibles espectadorxs) con el universo diegético. De manera similar al uso que de la música que hallamos en *sitcoms* como *Seinfeld* o *Curb your enthusiasm*, aquí también la música extradiegética ayuda a entrar y salir y se pone al servicio de la comedia, descomprimiendo, aliviando. La secuencia de apertura, entonces, se extiende acompañada de la música hasta que vemos el título sobre la pantalla negra y se sella con eso el pacto de complicidad con el que nos disponemos a ver las secuencias que siguen.

La película, como decíamos, se da su estructura conservando la centralidad de las entrevistas individuales, que se suceden una tras otra (la última, naturalmente, es el testimonio del “Negro” Levy) -apenas separadas por improvisadas escenas de la vida cotidiana en la tienda Kreal- y que, deteniéndose en cada uno de ellos (los *retratos vivos*),

dan a estos excéntricos sujetos el estatuto de “personajes”. De modo que estos protagonistas no son retratados como “otredades” etnográficas ni esta película es, por extensión, para retomar la expresión de Michael Renov (2004) una “etnografía doméstica” del espacio familiar, cuya intimidad y secretos se exponen en favor de una “práctica autobiográfica suplementaria”¹¹⁶ (rótulo y forma que ciertamente le cabe más a *Papirosen*); y no lo es, fundamentalmente, porque el modo en que sus realizadores han decidido retratar a estos sujetos y a su padre, individualmente, en relación a los demás y a su oficio, se edifica como parodia, tomando distancia del modo documental.

Por supuesto, el retrato de estos “personajes” es el de un mundo conocido o familiar: es esa familiaridad lo que hace posible la precisión de los retratos. Diego Levy lo sintetizaba de este modo: *“El mundo textil está muy ligado a nuestra historia y nos interesaba mostrarlo. Pero la riqueza mayor de la película está en sus personajes.”* Y Pablo, a continuación: *“Todos tenemos algo para decir del Once, Novias, madrinas, 15 años propone algo más interno, algo que para nosotros fue común toda la vida, pero que para mucha gente entendíamos que podría ser muy interesante. Muchos van a comprar al Once; nosotros conocíamos el interior, los códigos, los personajes”*¹¹⁷.

En su *Ensayo sobre el significado de la comicidad* Henri Bergson (2021) vuelve una y otra vez sobre la cuestión del personaje cómico como un simpático transgresor de la norma; el cómico y lo cómico en él, es su inadaptación, y la risa comunica un universal porque apunta directamente a lo social: *“Convencidos de que la risa tiene alcance y significación social, de que la comicidad expresa ante todo una cierta inadaptación particular de la persona a la sociedad, de que lo único cómico es el hombre, nos hemos fijado primero en el hombre, en el carácter* (Bergson, 2021: 97)”, dice Bergson, y luego: *“Es cómico el personaje que sigue de forma automática su camino sin preocuparse por entablar contacto con los demás* (Bergson, 2021: 98)”. Profundizando en esto último, dirá también: *“todo el que se aísla se pone en ridículo, porque la comicidad está hecha, en gran parte, de ese mismo aislamiento. Así se explica que la comicidad esté tan a*

¹¹⁶ Renov (2004) asocia esta modalidad del documental a la idea de auto examen, una forma de lo autobiográfico en relación a unx otrx próximo, una forma de auto conocimiento que está ligada a lo que se ve en la proximidad con otrx. Si bien esta idea no es completamente ajena a esto, sí funciona de un modo distante, mediado poderosamente por el tratamiento que los realizadores hacen de los géneros cinematográficos.

¹¹⁷ Véase: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-24489-2012-03-02.html>

menudo relacionada con las costumbres, las ideas y los prejuicios de una sociedad (Bergson, 2021: 101)”.

Tengamos esto en mente para indagar en la construcción de estos “personajes”. Después del título, a continuación de la apertura, comienza la primera entrevista: sobre un fondo de tela (¿de seda?) verde con raras estampas en variedad de azules y amarillos, vemos a Alberto en el centro del cuadro, con un exceso de aire arriba. El plano, poco convencional por ese motivo, es una de las marcas autorales más claras de Diego Levy en la película; todos los planos de entrevista repetirán esta fórmula: una tela distinta en cada caso en el fondo y mucho aire arriba para darle protagonismo a los colores y texturas, que subrayan bizarramente la individualidad de los personajes. Alberto, que mira a cámara y se presenta, nos cuenta que hace 19 años que trabaja en Kreal, que el negocio no cambió en nada, que solo cambió la gente y que Levy -a quien vemos por primera vez en una secuencia que funciona como “insert”, es decir, que ilustra, rellena, acompaña, confirma lo que dice el testimonio, buscando algo en un depósito-, con quien tiene una relación “normal”, en su opinión mejoró mucho que él comenzó a trabajar allí. Que ahora se siente cómodo, pero que:

“Antes era como cualquier dueño, que a lo mejor venía un empleado nuevo y tenía que pagar el derecho de piso, lo vigilaba... se puede decir que lo perseguía. Pero no, ahora no.”

Mientras tanto, vemos otras secuencias en el local: Alberto desempaqueta un rollo de tela, Levy también; Alberto cambia una lamparita quemada, Levy lo mira, (el espejo detrás, que duplica la imagen, subraya la incongruencia y el exceso que ya estaba presente en las expresiones del testimonio “*se puede decir que lo perseguía*”, y que lo sigue persiguiendo). A continuación, vemos por primera vez a Antonio. En off, Alberto habla de él:

“Y, Antonio es el abuelo de todos acá, como dijo una vez Andrés. Es el más mayor, es muy buen tipo, a veces un poco cascarrabias porque lo hacemos engranar nosotros, principalmente Andrés.”

Luego vemos un primer plano de Andrés. Alberto ahora nos habla de él:

“Andrés es un loco lindo, lo que me extraña de Andrés es que todavía esté suelto. La verdad es que es un compañero que vale oro, es un loco de la guerra. Lo veo todos los días, lo conozco más que a mis hermanos. Eso lo vuelvo a repetir: me extraña que esté suelto todavía. Que nunca lo encierren, eh, porque no lo saca nadie.”

En la secuencia que sigue, mientras Ricardo comenta para la cámara algo sobre una venta, Andrés canta el tango “Nostalgias”, y termina (Ricardo sigue mirando a cámara y hablando sin interrupción) levantando sus brazos como un espantapájaros. En off, mientras tanto, Alberto comienza a hablar sobre Ricardo:

“Ricardo es el quinielero del grupo, le gustan los números a Antonio también, ¿no? Entre los dos se llevan bien porque están en la salsa: Palermo, el barco, la quiniela, la poceada, todo gira alrededor de eso. Es un compañero más también.”

Seguido de eso vemos a Pablo hablando con una cliente, describe y le recomienda una tela. Al cabo de unos segundos Alberto, también lo presenta:

“Pablo es el pastor del grupo. Es el que viene, nos quiere alentar con la biblia, la palabra de Dios, nosotros le decimos... tiene muchos apodos con nosotros, le decimos el presbítero, Juan XXIII, Pablo VI, Benedicto... no sé. Él habla de Dios, de todo eso. Después hacemos lo que queremos, no le damos mucha pelota nosotros.”

A continuación, Alberto nos habla sobre él: sobre su predilección por el estilo de música “americano”, su desprecio por la cumbia, y un fervor por los Beatles que se manifiesta en la forma de una curiosa y algo bizarra enumeración de temas de *Abbey Road*:

“A mí el hobby que me gusta es la música. Dentro de la música me encanta los Beatles, la mejor banda que hubo de todos los tiempos, me encanta Modern Talking, muchos solistas como Gloria Gaynor, Donna Summer, Whitney

Houston. Detesto la cumbia, no la puedo escuchar no la soporto.”

“Tu pájaro puede cantar, Something, Vengan juntos, Cumpleaños, Ob-La-Di Ob-La-Da, Guitarra vas a llorar, Muchachita, De regreso a la URRS, hay un montón. Digamos que mi álbum de cabecera es Abbey Road, es un álbum espectacular: tiene Something, Vengan juntos, Jardín de pulpos, El martillo de plata de Maxwell, Ella entró por la ventana del baño, Tú nunca me das tu dinero, Sueños dorados, hay un montón de temas buenos. Y está bueno porque está todo enganchado: espectacular.”

Retomando a Bergson, podríamos decir que es de este modo que aparece la sustancia de la comicidad: es gracioso porque es exagerado, raro, inesperado, transgrede toda norma sobre la correcta expresión del *gusto* y, también, porque al hacerlo, ignora que lo hace¹¹⁸. Lo que hemos visto y oído sobre sus compañeros, por supuesto, va en esa misma dirección. En adelante, la estructura y los elementos que surgen de esta primera entrevista, como es regla en la comicidad, se repetirán: todos hablarán sobre la convivencia con sus compañeros, sobre sí mismos (sus hobbies, sus vidas fuera del trabajo) y todos, muy especialmente, hablarán sobre Levy, de su carácter, de la importancia que tiene en sus vidas, del tipo de relación que tienen con él.

A través de la alternancia entre secuencias de entrevista y secuencias ilustrativas de lo que se dice -lo que llamamos “inserts”, porque en su relación con lo dicho están más al servicio de una parodia del modo documental en clave de *reality*, que de un registro observacional, aunque por supuesto, documentan-, se va construyendo el universo de la sedería Kreal como escenario, donde estos personajes reflexionan sobre su oficio, lo ejercen y mientras lo hacen, son asediados por un jefe irascible y controlador, que antes era aún peor. En su parodia del modo documental, que, como decíamos, toma elementos del *reality*, pero exclusivamente en el registro de la comedia -es decir, de un modo que recuerda al simulacro ficcional del género televisivo que vemos, por ejemplo, en *The Office*-, este film se corresponde con la forma que hemos presentado en la introducción

¹¹⁸ *Un personaje cómico es generalmente cómico en la medida exacta en que se ignora a sí mismo*, señala Bergson (2021: 24).

como “post-documental¹¹⁹”. Es decir, como una variante de la “no-ficción” en la que “*el aspecto documental y lo documental se expanden a otros discursos audiovisuales, donde la subjetividad y el humor han dejado de ser anatema y donde el grado de manipulación y actuación inherente a toda representación audiovisual de lo real no resulta tan problemática para la audiencia* (Araoz y de Pedro Amatria, 2009: 23).”

En este desplazamiento del documental hacia otros géneros y hacia una idea de *verdad documental* más cercana a la verosimilitud que a la veracidad (Araoz y de Pedro Amatria, 2009), hay, como se sugiere en el fragmento que citábamos, un nuevo tipo de relación con las audiencias, una relación ya no construida en torno a un saber científico, político o a una moral, sino más bien una complicidad, en la que la “subjetividad” (entendida aquí como “reflexividad”) y el humor pasan a ser elementos centrales de un tipo de encuentro entre los films y sus audiencias, en el que se presupone (el pacto depende de ello) una identificación de los géneros en danza, que las películas incorporan e hibridan, de los discursos y códigos que articulan y, por supuesto, un sentido del humor compartido.

Lo anterior tiene enorme centralidad para nuestro análisis: aquí, como en algunas películas de un realizador contemporáneo como Néstor Frenkel, que también explora la excentricidad de sus sujetos de observación en un registro humorístico (piénsese, por ejemplo, en la mencionada *Amateur* (2011), o más todavía en *Los ganadores* (2017)), encontramos un tipo de identificación con la mirada de lxs realizadorxs que toma marcada distancia con respecto a los personajes: lxs espectadorxs, como señala Bergson, “*se pone(n) de parte de los bribones*” (Bergson, 2021: 62).

4.1.3. ¿Qué hay de judío en todo esto?

La cuestión del alcance, la incidencia o el arraigo del “humorismo judío” en la cultura argentina (y más específicamente con la cultura urbana) es ciertamente lo que está

¹¹⁹ Esta distinción, que busca dar cuenta de los aspectos novedosos de las variantes humorísticas del documental contemporáneo, como “una disposición textual absolutamente contraria a la que han adoptado las modalidades que siguen configurando el imaginario de lo que es documental (Araoz y de Pedro Amatria, 2009: 25)”, resulta a la luz de la complejización de la tensión entre la ficción y la llamada modalidad documental a la que hemos asistido en las últimas dos décadas resulta en exceso simplificadora. Sin embargo, la referencia bibliográfica y las reflexiones en torno al lugar de la comicidad en el documental que allí se desarrollan son de utilidad para indagar en los temas que abordamos en el corpus de este capítulo.

en el centro de nuestra investigación cuando nos detenemos en el corpus de películas de este capítulo, pero es también un tema de tan vasto alcance y de tan estrecha relación con la coyuntura, (la escasez de investigaciones suma a estas dificultades), que resiste y complica toda generalización. Salvando las distancias, hemos intentado darle un contorno a esta cuestión en la introducción a este capítulo, valiéndonos de algunas investigaciones sobre este aspecto en el cine y la televisión norteamericanas. Ciertamente, salvando las evidentes distancias, lo que en su artículo de 1971 Eli y Naomi Katz identificaban como una tensión entre tradición y adaptación puede pensarse como la partícula más básica para aproximarnos a este fenómeno en las comunidades judías de la diáspora desde una perspectiva general, a la que podemos complejizar atendiendo a aspectos como las particularidades de cada generación, los conflictos intergeneracionales, los procesos históricos y políticos, la coyuntura, etc.

Como hemos señalado con Bergson, la comicidad tiene estrecha relación con las costumbres, las ideas y los prejuicios de una sociedad. En particular, la dependencia de los chistes (de la sustancia de lo que nos resulta gracioso) a la lengua, al tipo de relación entre significante y significado¹²⁰ como elemento consustancial a la comicidad, pone a lo “local” en el centro de la cuestión. Esto ciertamente, sobra decir, no implica en ningún sentido la suposición de un localismo atávico o costumbrista, sino simplemente que lo que resulta cómico depende estrechamente de una serie de ideas y consensos compartidos.

Aunque no contemos con investigaciones dedicadas a este tema específicamente, resulta difícil ignorar en este contexto la factible resonancia que han tenido y tienen las modulaciones de lo judío que ingresaron en el “imaginario argentino” (las comillas advierten las salvedades que vale hacer con respecto a la cultura urbana y de clase media a la que pertenecen predominantemente lxs realizadorxs y audiencias que participan de tal “imaginario”) a través de las variadas *sit-coms* que poblaron la grilla de la tv por cable, pero también de los canales de aire hacia finales de la década de los 90’, y que significaron en sí, en su país de origen, como afirma Jarred Tanny (2015) un giro extraordinario en la visibilidad de “lo judío”.

¹²⁰ Franco Moretti (2013) señala que el hecho de que los chistes y otros ingredientes de la comedia dependan poderosamente de una estrecha relación entre significante y significado (“*short circuits between signifier and signified*” (Moretti, 2013: 98)) hace que toda traducción necesariamente debilite esa comicidad. Esto encuentra su mejor ejemplo en el hecho de que las comedias de Hollywood lograron el punto más alto de su circulación internacional con el cine silente.

Tanny se detiene en el caso de *Seinfeld* como un punto de inflexión en un estilo de comedia cuya raíz en el “humorismo judío” habría estado hasta ese momento velada o encriptada a través de personajes y formas menos explícitamente judíxs. En la Argentina de la tv por cable, sería prudente ponderar el fenomenal éxito de *The Nanny* (que como en muchos otros países tuvo aquí también su *remake*) para ensayar alguna hipótesis sobre el modo en que este giro tuvo lugar a nivel local. De cualquier modo, estas referencias y la “nueva visibilidad” a través de la comedia de situación como género de enorme popularidad de la que dan cuenta, tanto en su país de origen como también en términos de su recepción local, abren interrogantes que exceden a esta investigación, y a su vez, traen consigo la necesidad de atender a las diferencias y distancias que señala la frontera entre lo televisivo y el cine, las grandes producciones de las cadenas de tv y los pequeños films de festival (este, como *Flora...*, hechos predominantemente con recursos propios), etc.

De cualquier modo, resulta indudable que esta “nueva visibilidad” (que comienza con el fenomenal éxito de *Seinfeld* en la televisión norteamericana) y su arribo exitoso al consumo de tv local¹²¹ es un factor determinante cuando buscamos indagar en el modo en que ciertos códigos, símbolos y prácticas en relación a “lo judío” en clave de comedia de situación¹²², se popularizaron de modo tal que lograron desplazarse precisamente de lo “identitario” hacia “lo cultural”, para retomar a Grimson (2011). Si el tipo de “humor judío” que hay en este film, como proponían los Levy, es producto de una toma de posición explícita -contra un canon de representación de “lo judío” (las películas de Daniel Burman)- que rehúye el cliché en favor de un “judaísmo de las pequeñas cosas”, no es menos cierto que para que ese pliegue humorístico -esa reversión en clave de “forma propia”- sea entendido como tal -en la propia lógica del “post-documental”, el contexto de recepción es un factor determinante.

Ahora bien, ¿cuáles son estas “pequeñas cosas”? ¿qué relación tienen con una “raíz” judía? ¿qué hay en ellas, por ejemplo, de la “cultura ídish” o de formas vinculadas a prácticas religiosas como la lectura del talmud (como se ha sugerido, por ejemplo, a propósito del humorismo de *Seinfeld* o del judaísmo velado de los hermanos Marx¹²³)?

¹²¹ Ciertamente urbano, predominantemente porteño.

¹²² Y no en relación a otras formas y genealogías.

¹²³ Véase Tanny (2016).

Regresemos, con estos interrogantes, a la película. En las entrevistas que le siguen a la de Alberto, como decíamos más arriba, todos además de hablar de sí mismos dirán algo sobre Levy: “*se podría decir que lo perseguía*” (Alberto); “*No tener la obligación de venir acá... aguantar a los clientes, muchas veces aguantarlo al Negro...*” (motivos para jubilarse de Antonio); “*Levy tiene un carácter bastante fuerte, ¿no? Y un carácter que suena a veces un poquito áspero. Si uno no comprende a la otra persona puede tomar muy a mal las cosas que dice. Porque a veces dice cosas fuertes, parecería que fueran fuera de lugar*” (Pablo); “*Yo hacía cosas para hacerlo subir de tono. Es un tipo jodido, no es un mal tipo, es un tipo que tiene un carácter muy duro. Es muy jodido de llevar, porque uno nunca sabe cómo puede reaccionar*” (Andrés).

Sus empleados (excepto Ricardo), perfilan a Levy como una presencia ubicua - multiplicada por los espejos del local en variados planos de la película-, e irascible, pero, en cuanto lo hacen, también matizan esa caracterización. Andrés reconstruye su relación con Levy y recuerda que fue a través de su hermana, que “*cocía para la comunidad judía*”, que llegó a conocerlo y así comenzó a trabajar con él, 29 años atrás. La entrevista alterna con imágenes tomadas en distintos momentos y espacios del local: lo vemos entrometerse mientras Levy analiza un catálogo con Antonio, imitarlo en su oficina (pasa de la ira al llanto y de ahí a atender el teléfono con absoluta cordialidad) y llevarlo a la exasperación con sus absurdos razonamientos. A las observaciones acerca del carácter de su jefe que transcribíamos (en línea con la íntima y tensa familiaridad¹²⁴ que vemos en esas imágenes) le siguen unas sentidas palabras de afecto que le escribió alguna vez.



¹²⁴ “*La proximidad humana no es solo una premisa de este tipo de chiste, sino que su obtención o reconquista constituye un objetivo fundamental de la agresión*”, nos dice Reik (Reik, 1994: 187).

A través de este extraño personaje, una mezcla de hijo adoptivo y ayudante, el de más confianza, el más cercano a Levy, podemos identificar un rasgo clásico del humorismo judío: Theodor Reik señala que, entre otros, la ridiculización de los miembros de la familia y especialmente de los padres, es un tema vedado en esta tradición: *“el humor judío, que por lo demás no respeta nada, se detiene aquí, porque honrar a los padres no es solo un mandamiento religioso, sino también una de las premisas esenciales de la supervivencia judía (Reik, 1994: 83)”*; este humor, *“desbordante de compasión afectuosa”*, rehúye la ofensa.

En ausencia de ellos, el “desborde de compasión afectuosa” queda en manos de Andrés, que deviene una suerte de hijo “vicario” (el propio Levy lo llama hijo al referirse a su relación con él); ellos, detrás de la cámara y detrás del montaje preguntan, registran y disponen el tono y el orden de los elementos, exponiendo el carácter difícil de su padre, pero siempre con un tono compasivo y respetuoso (incluso cediéndole la última palabra).

La anteúltima entrevista a Ricardo -las últimas dos, esta y la de Levy son mucho más largas que las anteriores (todas duran menos de diez minutos, mientras que estas dos ocupan casi toda la segunda media hora de la película)-; arranca con un problema (y un motivo de humorismo) judío clásico -el cambio de nombre y la asimilación-, y comienza así: *“Mi nombre es Moisés, Moisés Khabié”*, dice Ricardo mirando a cámara sobre un fondo de tela color violeta. A continuación, como dándole aire a esas palabras, vemos una breve secuencia en la que nuestro personaje se pasea con un cigarrillo en la mano por la puerta del local. Khabié continúa con la historia sobre ese mismo plano y luego lo vemos otra vez dando su testimonio desde el depósito:

“Cuando entro a trabajar de cadete en una sedería a los nueve años, un tal señor Jacobo Levy, con “y”, dueño de ese local me pregunta: - “¿Cómo te llamás?”. -Moisés. - “Ah no, Moisés no, futuro vendedor Moisés no va.” Esta era la persecución de todos nuestros paisanos. Que no, no puede ser, porque esta era una persecución interna.”

“No, vos te vas a llamar Ricardo.” Y ahí quedó Ricardo, Ricardo, Ricardo, Ricardo y quedó Ricardo, y por eso hoy es Ricardo. Pero no pierdo mi identidad: Moisés Khabié.”

El cambio de apellido como modo de asimilación (en la suposición, por supuesto, de que se trata de un modo de pasar desapercibido) es un tema recurrente, como decíamos, del humorismo judío de Europa (Reik, 1994: 159), que aquí encuentra una variación. Como señalan Naomi y Eli Katz (1971), en el humorismo ídich, el cambio de apellido como motivo de humor implicaba una enorme cuota de autocompasión: era un modo de asumir que se hacía lo que se podía dadas las circunstancias, y las circunstancias eran las de un contexto opresivo y desfavorable.

El caso de Ricardo reversiona el asunto de modo que ya no se trata del apellido, sino del nombre, no es él sino su jefe quien decidió que debía cambiárselo (incluso lo eligió por él, como nos enteramos a continuación) y no es él, sino los realizadores -y por eso, nosotrxs-, quienes encuentran humor en su indignación. En el desplazamiento del antisemitismo (elemento determinante) hacia la “persecución interna” hay una perfecta continuidad, una adaptación que preserva porque sustituye cada uno de los elementos de la “forma original”, informándonos, entre otras cosas, acerca de la distancia que hay entre un contexto y el otro, pero sobre todo instalando, por vías del absurdo, una mayor “distancia”.

Después de revelarnos su verdadera identidad, Moisés Khabié se nos revela como un vendedor (y luego también un jugador) nato: *“Yo siempre fui vendedor”* y más adelante: *“Todos mis hermanos eran vendedores [...] hasta las mujeres eran vendedoras.”* Y, como tal y a diferencia de sus compañeros, nos habla del oficio: *“El arte de la venta. Claro, llevar a cabo la venta es entender al cliente”*. Alternando con el plano “busto parlante” de la entrevista, vemos una situación de venta en la que prende fuego un pedazo de tela (un truco de profesional) para mostrarle a dos clientas cómo reconocer la seda verdadera, que chorrea cuando se prende.

A continuación, en la entrevista, profundiza: *“Por lo menos ir fijándote acorde a cómo es la persona qué es lo que le puede andar, qué es lo que le puede quedar bien, de acuerdo a las edades. Sobre todo madrinas, que son muy complicadas. Las novias parecen muy complicadas, pero no son tan complicadas como las madrinas.”* A continuación, vemos otro fragmento con las mismas clientas: *“Mejor dicho, mi nombre verdadero es Moisés, Moshé, Moshé Rabeinu [repiten las clientas]. Pero este es el nombre artístico.”* Y de vuelta al testimonio, continúa: *“Es muy jorobado vestir una mujer: no*

porque estoy gorda, no porque estoy flaca. Ahí hay que emplear toda la simpatía [...], el léxico...”

Hasta aquí, cosa que continuará hasta el final de las secuencias dedicadas a él, con Ricardo/Moisés, “lo judío” funciona como un contorno, una mediación de las cosas, una referencia permanente: está explicitado (Moshé Rabeinu), pero no explicado, y a la vez también cifrado en prácticas y formas que pueden o no, dependiendo de quién mira, de lo que sabe y de lo que asume, interpretarse como simpáticas y algo bizarras manifestaciones de tal cosa: la idea de crear una venta con la palabra o la de emplear la psicología para concretarla¹²⁵, por ejemplo, reemplazan con un saber particular forjado en complejas maquinaciones, lo que lisa y llanamente podría llamarse vender, comerciar, o incluso marketing.

Pero este personaje, además de aportar esos indicios y ese “contorno” lo hace como antagonista -su lugar en el orden de los testimonios es crucial para que eso suceda-, en una relación que es a la vez de “igualdad” y contrapunto con Levy:

“Al Negro lo conozco de acá, del Once. [...] son muchos años, no nos damos bola hace mucho tiempo. ¿Por qué? No sé. Yo creo que es parte de él. Yo me ubiqué en empleado. Y no pierdo el lugar de empleado [...] pero no dejo de saber que es mi empleador: patrón no tengo, empleador.”

A diferencia de sus compañeros nada menciona acerca de su carácter (y casi no hay relación visible entre ellos en las secuencias en el local): no le teme, ni lo admira; no tiene patrón. Esta relación de “igualdad” se ratificará a continuación en la opinión de Levy sobre Ricardo, pero también en el hecho de que estos dos personajes, son al mismo tiempo los que más se asemejan y también los que más diferencias tienen: como Ricardo, Levy también se detiene en el oficio de vender telas, el saber y el talento que exige el oficio: *“Es un oficio que hay que ser vendedor, hay que sentirlo, hay que saber, las minas, las novias te vienen con una revista y vos tenés que interpretarles el gusto. Si no sabés interpretar, no servís.”* Pero a diferencia de él, a Levy le es indiferente la idea de “crear

¹²⁵ *“Crear una venta es muy hermoso. El cliente entra, pero no sabés si viene a comprar. No te das cuenta, amén de que tengas mucha psicología de saber que al cliente lo podés llevar a la compra. [...] Es lo que más me gusta: crear una venta. Del no ir al sí. [...] Eso es crear. Y hay que emplear la parte psicológica, y de eso tengo bastante, entiendo. Y no porque tengo, porque adquirí, hice catorce años de terapia y creo que algo me puedo imaginar de la gente.”*

una venta”: *“Yo cuando ya sé que no vienen a comprar nos las atiende, pero los vendedores sí. El problema soy yo ahí. Cuando vienen a comprar las atiende, cuando no vienen a comprar...”*.

A su vez, en espejo con lo que de él comentaba Khabié, Levy, es el único que habla del mal carácter de Ricardo: *“Y, Ricardo es un tipo que es muy autoritario, muy jodido. Hay que saberlo llevar, es muy buen vendedor, pero tiene un carácter de mierda. [...] Ahora está más tranquilo, pero antes tenía un carácter de mierda, peor que yo era.”* Ricardo, el antagonista, actualiza aquí otro rasgo del humorismo ídich: lo que Freud llamó “la orientación democrática de la mentalidad judía”, que no reconoce diferencia alguna entre amo y sirviente y que Reik sintetiza con la idea de que *“un judío no puede experimentar auténtico respeto por otro judío”*¹²⁶ (Reik, 1994: 55).

Levy dedica la mayor parte de su testimonio a la relación con sus otros empleados: *“Miro lo que hacen y escucho. Cuando puedo ayudo, cuando no puedo me meto, y si no me llaman, me meto igual. Eso es muy simple”*, dice mirando a cámara; a continuación, vemos un episodio en el local en el que Andrés barre y él lo mira con desconfianza y le pregunta: *“¿Dónde lo vas a tirar?”*, de vuelta la entrevista, dice: *“Con Andrés tengo una relación de hermano o de padre e hijo, qué sé yo, lo puteo todos los días y a los diez minutos estamos igual, juntos, pero me canso de putearlo todos los días. Pero está todo el día acá, hace más de treinta años que labura conmigo.”*

Más adelante, al hablar de Alberto, -la entrevista también alterna con un absurdo episodio, a propósito de un rollo de tafeta-, Levy dice que aprendió mucho, que “lo tenía cagando”, que lo trataba mal, que ya no lo trata mal, que le tiene mucha confianza. Mientras tanto, de vuelta a la misma situación que se extiende por varios minutos, sigue gritándole, que la tafeta no está ahí, que está acá la tafeta, que ahí hay todo boal.

¹²⁶ En el humorismo judío hay múltiples ejemplos de este rasgo, en *The jewish joke: a short history... with punchlines*, Devorah Baum recupera, en el capítulo “How do you tell the difference between one Jew and another Jew” uno clásico: “dos judíos, tres opiniones” y uno que sintetiza rigurosamente la relación entre estos dos personajes y ayuda a esclarecer, a través de ella, una de las formas más concretas que asume el humorismo judío que los Levy retratan y rescatan en este film: *¿Cómo saber qué diferencia a un judío de otro judío? Espera, espera y ellos te lo dirán (“How do you tell the difference between one Jew and another Jew? Wait, wait. They’ll tell you (Baum, 2018: 12)”*.



Levy, a quien la película cede la última palabra sobre todo lo que hemos visto y oído -sobre sí mismo, sobre lo que sucede en la sedería- se explica y vuelve a explicarse hasta el final: *“Cuando yo los maltrataba no me daba cuenta, era el momento nomás, después a los diez minutos, ya... se pasó, listo, a otra cosa, volver al ritmo normal”* Y después: *“Soy consciente que soy un tipo jodido. Era más jodido. Antes estaba más nervioso, quizás eran problemas porque andaba mal, andaba mal de plata, necesitaba vender para cubrir. Hoy ya no tengo ese problema, entonces todo me resbala más. [...] Antes no, antes era un perro de presa, puteaba a todo el mundo.*

Comienza otra vez la música y vemos primero una placa con el nombre de Antonio, que con un rollo de seda natural actúa una venta. A él le sigue Pablo, que hace lo mismo, pero con más detalle y más vuelo: *“Estamos en la era del tul con brillo, este es uno de los tules microtul que vienen trabajados con todos los tipos de materiales que te imaginás, canutillos, perlas y demás. Si querés ser tapa de revista te recomiendo lo mejor que te podemos ofrecer en telas para fiestas, un tul espectacular.”* Luego Levy, que muestra una tela traída de España, que recomienda para un vestido de novias y cierra lacónico con un: *“¿cuánto te corto?”*. Alberto, a continuación, presenta una muselina francesa, también para vestido de novias y hace una demostración de las virtudes de la tela retorciéndola, anudándola y estirándola otra vez. Ricardo, después de él repite la prueba de la seda natural prendiendo fuego un pedacito y Andrés, parodiando a todos los anteriores, simula una venta para una clienta imaginaria y luego confiesa que no es vendedor, que lo suyo es barrer, limpiar el baño y, entre otras cosas, cantar, e improvisa, con el rollo de tela como micrófono, una versión libre de “Mi promesa”.

En esta película, los realizadores desde detrás de la cámara (a diferencia de lo que sucede en la que abordaremos en el próximo apartado), nos proponen un recorrido, una mirada particular, desde adentro, de un lugar, un barrio, el mundo del comercio de telas en la Ciudad, que, retratando a un grupo de vendedores de telas, retrata un oficio, un barrio y, fundamentalmente, a un padre. Lo judío, que es contexto y detalles, espacio y personajes - “las pequeñas cosas”- se entremezcla, como los géneros en esta película, sin

explicación, sin precisiones: se trata, como el Once, de una parte del imaginario acerca de la ciudad. No es un retrato del “Once judío”, es un retrato de los personajes y de sus modos, es el registro de una realidad excéntrica y singular en la que lo judío y lo no judío están ahí, pero que se sabe, que se percibe, porque la vida de los propios realizadores es testimonio de eso (ellos no darán continuidad al negocio familiar), en vías de extinción: la mirada que ellos imprimen en esta película, el “humorismo judío” que heredan con esa mirada, es una forma de preservarla, de darle otra vida, una vida nueva.

4.2. Un shnorrer, una tía solterona, la muerte, el dinero y un departamento: *Flora no es un canto a la vida de Iair Said*

4.2.1. Esta no es una *home movie*

Flora no es un canto a la vida se estrenó en abril de 2018 en la 20 edición del BAFICI y participó en la “Competencia oficial argentina”, junto a algunxs de lxs directorxs más notables del cine argentino contemporáneo: Albertina Carri (*Las hijas del fuego*), Sergio Wolf (*Esto no es un golpe*), Raúl Perrone (*Expiación*), Leandro Listorti (*La película infinita*), Hernán Roselli (*Casa del teatro*), Rosendo Ruiz (*Casa propia*), José Celestino Campusano (*El silencio a gritos*) y, aunque de su primer largometraje se tratase, también la dramaturga mundialmente reconocida Lola Arias (*Teatro de guerra*). Seguido de eso, el film participó del Festival Internacional de Cine de la Havana y del American Film Institute International Film Festival. En febrero de 2019 la película se estrenó comercialmente en la sala del MALBA, donde estuvo en cartel durante nueve meses con enorme afluencia de público. También se proyectó en el Centro Cultural Tractatus de Montevideo, en el Cineclub Municipal Hugo del Carril en Córdoba, y durante 2020 se estrenó en Canal Encuentro, en la plataforma Cine.ar, en Qubit, en Flow y en las plataformas de cine documental Guidedoc y DAFilms.

Aunque esta película es el primer largometraje de Said, no se trata, por supuesto, de su primera incursión en el mundo de la realización: sus cortometrajes *9 vacunas* (2013) y *Presente imperfecto* (2015), participaron de ediciones anteriores del BAFICI, y tuvieron recorridos exitosos en otros festivales. El primero se llevó el premio a “Mejor cortometraje” en el festival porteño y el de “Mejor cortometraje narrativo” en el Festival de Cine de Abu Dhabi, mientras que el segundo compitió por la “Palma de oro” en la 68 edición del Festival de Cannes.

Sin embargo, Said es más bien conocido por su trayectoria como actor de cine, teatro y televisión. Y como actor, con una frecuencia sorprendente -cosa que, en algunos casos, como señalaba en una entrevista realizada para esta investigación, solo está presente como referencia para la interpretación de personajes sin atributos demasiado visibles en ese sentido- ha interpretado una amplia variedad de “personajes judíos¹²⁷”. En cine, por ejemplo,

¹²⁷ Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

esto sucede en dos de sus más tempranas apariciones, como un chico judío que hace su Bar Mitzvah en *Soy tan feliz* (2011) de Vladimir Durán y en el mismo año¹²⁸, como un “DJ judío” en *Mi primera boda* (2011) -segundo largometraje de Ariel Winograd, director de *El cara de queso* (2006), una de las películas más emblemáticas del boom de films de temática judía de la primera década de los 2000.

En televisión, algunos años más tarde, interpretaría personajes “judíos” de las más variadas características. En el unitario *Guapas* (2014) haría el papel de Roly, el “novio judío” de un azafato que decide convertirse al judaísmo; en la desopilante *Eléctrica*¹²⁹ (una *sitcom* ideada por Esteban Menis para la entonces flamante señal web UN3) sería Ronnie, un eterno “meritorio de producción” nacido en Israel que vive en Argentina desde niño; y en *Psiconautas*¹³⁰ (la primera serie de ficción argentina hecha para la señal de cable de comedia TBS) interpretaría al asistente (de aspecto “religioso”) de un rabino que falsifica billetes en el depósito de una sedería.

Esta suerte de “personaje suprafilmico¹³¹”, de la que da cuenta su trayectoria como actor, en la que ha interpretado un rango amplio¹³² de jóvenes personajes “judíxs”, arroja algunos indicios para aproximarnos a la muy favorable recepción y éxito de taquilla de esta película. Un film, por cierto, que se inscribe, como *Novias...*, en la heterogénea variante del “post-documental” y que allí transita el espectro de la comedia.

¹²⁸ Al año siguiente, el actor colaboraría con los hermanos Levy como uno de los personajes de *Masterplan* -una comedia, como decíamos, incómoda-, junto a Alan Sabbagh, Paula Grinzpan y Pablo Levy, como él de la escuela de actuación de Nora Moseinco.

¹²⁹ La serie web se convertiría en la primera en la Argentina en llegar al teatro, como consecuencia de su enorme éxito, en 2018.

¹³⁰ El “personaje judío” de la serie es Gorsky, un policía de la Federal que disfrazado con bigote y peluca entra en un depósito de telas donde se esconde la operación del rabino Rubinstein (Iván Mochner) y es luego extorsionado por su rabino para que no revele lo descubierto a su comisario. En el mismo episodio, Roberto R. de la Huerta, el terapeuta grupal que atiende, entre otros, a Gorsky (el actor español Guillermo Toledo, muy conocido por sus personajes en los films de Alex de la Iglesia) visita, para explicar su disciplina, la “psiconáutica” el programa de TV *El rincón de la cole*, que emite una señal llamada “Hebrea TV”.

¹³¹ En su definición del “personaje” cinematográfico Aumont y Marie (2015) señalan que “el actor aporta consigo la serie de los papeles, o sea de los otros personajes de films que interpretó con anterioridad”. Tal “intertextualidad figurativa” es incluso más relevante en el caso de las *stars* -el ejemplo que toman los autores es el de Greta Garbo-, cuyos papeles se adicionan para producir un personaje suprafilmico (Aumont y Marie, 2015: 167)”.

¹³² Aunque este aspecto merecería otra investigación, es importante resaltar el espectro de personajes, la variedad de versiones más y menos “estereotípicas” que ha interpretado este actor para compararlo, por ejemplo, con actores de otras generaciones, como Max Berliner, o incluso Daniel Hendler, cuyas intervenciones en este sentido tienden más bien a la repetición de los personajes o de su función en términos narrativos.

Si bien, como decíamos, la película participó de festivales de cine fuera del país y actualmente puede verse en plataformas *indie* dedicadas al cine documental que tienen usuarios de todos los rincones del planeta, la recepción local de la película trascendió ampliamente al público cinéfilo -difícilmente habría durado tanto en cartelera y llegado a la plataforma de series y películas de Cablevisión si ese no fuera el caso-, y (en eso es comparable a *Papirosen*) atrajo, como recuerda el realizador, a un público que después de verla regresaba a la sala del MALBA con familiares (particularmente de la tercera edad) y que continuaba durante meses comentando, celebrando e incluso malinterpretando el film en redes sociales.

La figura del realizador, volviendo, se edifica aquí no solo como sujeto indivisible entre la persona y el protagonista, sino que como “personaje suprafilmico”, agrega una variedad de interpretaciones y personajes, que complejizan la propia forma de la película y su relación con los espectadorxs, que reconocen allí otros géneros “populares” como la comedia y el melodrama por los que transitan las interpretaciones del actor y, también, por qué no, su lugar destacado en la escena *indie* porteña.

La cobertura del podcast cinéfilo *Los jóvenes viejos*¹³³, de la edición del BAFICI en la que la película tuvo su estreno, dedicaba buena parte de uno de sus episodios al análisis de *Flora...* y llamaba la atención, en este sentido, acerca de la intertextualidad que el film permitía aventurar entre no solo la filmografía, sino también la trayectoria actoral de Iair Said y, no casualmente, aventuraba una relación entre todo esto y la rareza o singularidad de este film en el universo del “documental en primera persona” en Argentina:

“Me parece que, mostrándote al Iair Said verdadero, termina cerrándote muchas ideas de sus cortos. Le da una cuota de personalidad a sus películas anteriores, y la película tiene un humor muy similar al de sus ficciones y no solo eso, sino sus personajes en películas ajenas. Más allá de ser un documental, me parece que funciona muy bien como una comedia de ficción con códigos de otras películas de ficción y me parece que no se separa de eso.”

¹³³ Véase: <https://www.mixcloud.com/losjovenesviejos/>

Comedia de ficción; documental de comedia; ficción del documental: los intercambios e hibridaciones de modos, géneros y elementos aproximan esta película a lo que la tipología de Bill Nichols¹³⁴ (2010) llama “documental performativo” y que entre todos los tipos de su modelo es aquel que desarrolla la mayor cantidad de recursos de ficcionalización. Antonio Weinrichter (2004), por su parte, define más específicamente al performativo como un modo caracterizado por la existencia de “un trastorno observable de la experiencia del director -de su cuerpo, de sus disposiciones psicológicas, de sus actitudes-, que desvía nuestra atención de la cualidad referencial del documental” y que tiene como propósito “subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” (Weinrichter, 2004: 49). Para Weinrichter, en el “documental performativo” hay, en primer lugar, un desvío con respecto a la vieja problemática de la objetividad/veracidad -que, como hemos señalado, está en el centro del post-documental-, y al mismo tiempo se pone en primer término el hecho de la comunicación. En este sentido, a diferencia de los enunciados descriptivos, los enunciados performativos no serían verificables; “aplicando la analogía al discurso documental: decir “el mundo es así” puede ser cierto o no; pero decir “yo digo que el mundo es así” escapa a este tipo de verificación (Weinrichter, 2004: 51).

Pablo Piedras, por su parte, propone que, en contraste con el modo reflexivo, la inscripción de la subjetividad del documentalista se impone sobre la mostración de los procesos y los mecanismos mediante los que se construye el film -aquí podríamos marcar la diferencia precisamente con la película de la que nos encargamos en el apartado anterior-: lxs directorxs literalmente “actúan”, de modo que la “primera persona” se materializa en la escena, ya sea interviniendo con su propio cuerpo o a través de un narrado omnipresente (Piedras, 2010). Stella Bruzzi (2006) también apunta en esta dirección cuando refiere a una presencia *intrusiva* de lxs realizadorxs en los documentales inherentemente performativos.

Said ha subrayado, en distintas oportunidades¹³⁵, cierta extranjería con respecto a la realización cinematográfica -su aburrimiento con el cine documental¹³⁶; su interés por

¹³⁴ Este tipo fue el último introducido por Nichols a su clasificación y como tal puede ser pensado como un tipo que también recoge y fusiona otras modalidades.

¹³⁵ Véase, por ejemplo: <https://cinefreaks.net/2019/02/11/iair-said-me-da-miedo-el-futuro-de-nuestro-cine/>

¹³⁶ “*El documental fue una casualidad completamente*”; “*La palabra documental está muy ligada a la solemnidad y sobre todo el documental judío, me pego un tiro, el Holocausto, la Shoah... entonces sí, mi película escapa un poco de esos cánones*”; “*Yo tengo esta película, pero a mí el documental no me interesa en general*”. Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

la televisión¹³⁷-, que no solo no contradicen el recurso al modo performativo, sino que en buena medida lo explican.

Sin embargo, en el origen de esta película (que comenzó a filmar en 2012 y cuyo montaje tomó cinco años) hay una referencia -y en ella, definitivamente se percibe una resonancia- de otro film contemporáneo que resultó determinante: fue tras ver *Papirosen* (con estreno, recordemos, en 2012), que Said comenzó a filmar los encuentros con su tía abuela Flora. Esta referencia, que pude leerse como una identificación temática, una afinidad biográfica o una fascinación por una obra maestra, fue, más fundamentalmente y, por contraste -como señala en una entrevista para esta investigación- el reconocimiento de y respuesta a una *falta de archivos*¹³⁸ de la vida familiar, a la inexistencia de registros de lo cotidiano y, por eso, la imposibilidad de hacer un film “arqueológico” como aquel.

Los encuentros con su tía abuela que vemos en el film *son* prácticamente los únicos que tuvo con ella durante los años en que duró el reencuentro que da comienzo a la película, el registro, este “archivo” *es* su relación con Flora. Filmada con una cámara prestada (que vemos furtivamente en un plano de él frente al espejo) y sin micrófono, esta película se apropia de la casera espontaneidad y el desparpajo de una *home movie*, y la pone al servicio, como veremos, de la inmortalidad, la vida póstuma de su involuntaria “protagonista”. Pero, para lograrlo, se vale enteramente de la intervención, manipulación, desviación, protección y deseo de su principal personaje.

4.2.2. Una especie de *shnorrer*

Durante los primeros cuatro minutos que dura la secuencia de apertura de *Flora no es un canto a la vida*, nos enteramos de una serie de datos fundamentales: este documental fue realizado sin el consentimiento de su protagonista; hace 12 años que el realizador (como toda su familia, es tía de su mamá y hermana de su abuelo) y su tía abuela Flora, no se ven; Flora quiere morir desde que nació. Todo en estos primeros minutos está orientado a explicar la trama familiar e introducir a este excéntrico personaje

¹³⁷<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2021/1/con-el-argentino-iair-said-director-de-flora-no-es-un-canto-a-la-vida/>

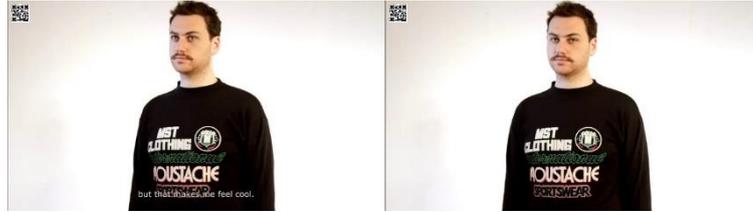
¹³⁸ “Como en mi casa nunca hubo cámara, nunca se filmó ni registró nada, cuando volví de Abu Dhabi y vi eso empecé a tener cierto contacto con ella y empecé a llevar la cámara... el primer encuentro que tuve no la llevé y después dije “yo la llevo”, total... me di cuenta que ella era un personaje, una excepción medio a todo.” Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

de la mano de Said, que es no solo *voice over*, sino que está muy presente -es él, como sugeríamos, el verdadero protagonista de este “documental performativo”-: su cuerpo en la puerta del departamento Flora en el barrio de Flores es lo primero vemos y, su voz, es la primera que escuchamos en *on*, cuando le da instrucciones a Adriana (su madre) -“*ya está, está filmando, vos tené así*”-, para que tome esas improvisadas imágenes con las que comienza la película.

También es a él a quien vemos luego, tomando su propio retrato frente al espejo del hall del edificio, mientras espera a su tía y a su madre, que aparecen por primera vez a continuación. Después de eso la cámara vuelve a estar en manos de Adriana, cuya inexperiencia (la cámara se mueve permanentemente, está demasiado cerca) arroja un primer retrato del realizador junto a su tía (de las imágenes más simpáticas y entrañables de la película; una con el mismo concepto ilustra la sinopsis en el catálogo del BAFICI), en el que la diferencia de altura -Adriana casi no logra mantenerlos en cuadro- comunica sin ambigüedad que en esta película no habrá solemnidades; cosa que la reacción de Flora al comprender que estaba siendo filmada, que primero cuestiona (“*ay, ¿qué me filman?!*”) y luego saluda sacando la lengua, ratifica.

A continuación, vemos cuatro fotografías. La *voice over* de Said nos explica que lo que estamos viendo es a él con un buzo que le queda corto, que no le entra, que Flora se lo dio a su madre y ella se lo dio a él porque tampoco le entraba, y que eso le gusta porque usándolo se siente “canchero”. Después de eso nos dice que, el buzo, como todas las cosas de su tía abuela tiene olor a tabaco y que lo único que le dejará en herencia son una serie de viejos objetos, sin mucho valor ni utilidad, como este buzo. Así, al hablarnos de Flora, Said se ubica a sí mismo, a su “personaje” en el centro, como garante del sentido, del tipo de complicidad que deberíamos tener con este film, con sus personajes, con los objetos, con su sentido del humor.





En esta misma dirección va el comentario final de estos minutos iniciales, y que precede al título, cuando el narrador nos cuenta que, cuando todavía vivía en la casa de sus progenitorxs, un día su tía Flora llamó buscando hablar con su madre y habló con él: “*Hola Iair, habla tu tía Flora, me estoy muriendo*”. A continuación, vemos una fotografía de la familia en la que Flora no está, mientras él repone la historia de cómo volvió a estar en contacto con su tía abuela; simultáneamente, comienza a sonar el *leitmotiv* de la película, una de las dos piezas musicales (de la segunda, interpretada por Rosario Ortega, nos encargaremos más adelante) que conforman la banda de sonido del film.

En esta pieza, compuesta por Matías Schiselman (compositor, como decíamos, de la música para *Novias...*) y Fernando Martino, es imposible no reconocer, aunque con variaciones de *tempo* e instrumentos que le dan un tono más íntimo y entrañable, la música de la anterior¹³⁹. “*La música es una mezcla de Amélie con música klezmer*¹⁴⁰”, señalaba Said en una entrevista para esta investigación, subrayando la resonancia del estilo *nouvelle chanson* y la referencia de la banda sonora compuesta por Yann Tiersen para el popular film (lo que en el apartado anterior proponíamos como una reversión producto de cierta inclinación publicitaria del compositor, al servicio de la atmósfera ligera y simpática que buscaban los realizadores), pero agregándole, a diferencia de los Levy (aunque en la música no haya elementos, más que la coincidencia de algunos instrumentos, que la perfile en este sentido) el *klezmer*, un género musical popular asociado inconfundiblemente a la cultura ídish.

La referencia al *klezmer*, que podría pasar desapercibida (poco en este film nos habla de la cultura azkenazi o idishista particularmente), parece tener más relación con otro tipo de referencias bastante explícitas que permanentemente nos recuerdan que esta familia y sus personajes se inscriben en esa tradición y en su historia. En este sentido, y para retomar no solo lo que señalábamos acerca del estatus de “actor judío” de Said, sino también lo que proponíamos a propósito del film de los Levy, este tipo de elementos abonan más bien a

¹³⁹ El realizador, que trabajó con los hermanos Levy, lo dice explícitamente: “*Me la hizo Matías Schiselman, que también se la hizo o se la hace a los Levy.*” Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

¹⁴⁰ Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

visibilizar un contexto, un universo, en el que lxs personajes (él, su tía Flora, también su madre), como figuras indisolubles de su contexto, son retratadxs como insertxs en y a la vez elemento del judaísmo urbano, sus espacios, sus prácticas, sus modos.

En esta dirección podemos comprender la siguiente opinión de Said, a propósito de sus personajes en cine y televisión:

“Yo cuento anécdotas en el cine, o cuento las cosas que me pasan en la vida real, y si me pasa esto en la vida real que es festejar Pésaj lo cuento también, lo puedo contar en una película [...] antes se festejaba la navidad en las novelas, y ahora la navidad se festeja en la novela pero también viene el amigo judío y viene el que no festeja y viene el evangelista... hoy me parece que todo está más equilibrado, hay de todo [...] también es una manera de acercar más público, incluir, me parece que también es una visión de mercado... incorporar lo que pasa en lo social... [...] Ahora el judío no sólo es judío religioso. Antes alguien que era judío era alguien que tenía “peies” [...] Con los años me parece que la gente entendió que ser judío es una filosofía de vida y no sólo una cuestión física o de creencias religiosas, entonces puede haber una persona que trabaja en un banco y aparte es judía. [...] antes cuando había un judío se trataba de que había un judío, o que lo discriminaban a un judío, cuando eso se empieza a incorporar en la sociedad, deja de ser ese el conflicto, sino que es como algo más... una característica más del personaje¹⁴¹.”

Su trayectoria actoral ilustra esta idea de “inclusión” (también, claro, de la segmentación de audiencias como estrategia) o naturalización de lo judío, que está decididamente presente en el film. Lo vemos, por ejemplo, cuando, para contar un recuerdo de su infancia acerca de su tía Flora, menciona que su diario íntimo, donde una entrada explica que se peleó con sus padres porque odian a su tía y él no sabe por qué, era

¹⁴¹ Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

un souvenir que le regalaron en un Bat-Mitzva. También cuando entre los raros regalos de su tía, vemos un bolso que tiene un bordado donde se lee “Jerusalem”, o, en otra oportunidad, cuando Flora le obsequia una malla “de Israel” a Adriana. También cuando él le pregunta palabras en hebreo (donar, sobrino, herencia/trumá, ajian, hierushá) a su madre para llamar al Instituto Weizmann en Israel (al que Flora donará su departamento como última voluntad), mientras ella le ofrece *sambousek*, o luego, cuando en uno de sus llamados a Flora la invita a un festejo de Rosh Hashaná, y así.

Todo esto, sin embargo, no nos dice mucho acerca del posible “humorismo judío” de la película. Como en el caso de *Novias...*, aquí también será cuestión de ir tras su forma, su sustancia o su elemento. Como vemos en la cita a continuación -y otra vez, como en el caso de *Novias...*- el realizador toma distancia de los clichés, y los lugares comunes; más aún todavía, se asume ignorante con respecto al “humor judío”:

“No tengo ni idea qué es una idische mame, y vengo de familia re judía... pero los clichés del judaísmo, del humor judío, no sé cuál es... por eso cuando me decían que mi tía abuela o mi película era re judía al principio me ofendía, porque creo que la enmarca en algo que yo no sé lo que es, entonces me pierdo, nunca vi una película de Woody Allen yo, que creo que él hace cosas de humor judío [...] A mí hoy por hoy me encanta ser un exponente de los jóvenes judíos, tipo de Piroyansky, Paula Grinszpan, que son actrices y actores o directores judíos... el que viene de una cuna más judía, que respeta el Bar-Mitzvah, que sabe más de las fiestas, soy yo, a mí me encanta transmitir la cultura judía, eso sí, pero del humor no, no sé... o sea, no conozco de patrones, de generalizaciones, de personalidades... sí conozco de la cultura y de la religión un poco.¹⁴²”

Son numerosas las opiniones de críticos que reconocen el “humor judío” de esta película: *“Estimulante relato familiar y gran ejemplo de lo que suele etiquetarse como “humor judío”, para contar una historia que siendo única bien puede ser de*

¹⁴² Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

*cualquiera*¹⁴³”, proponía Juan Pablo Cinelli, en una nota dedicada a la competencia argentina en el BAFICI; “*La película tiene mucho sentido del humor (por momentos bien negro) y con esa impronta tan particular y distintiva de la comunidad judía, donde lo trágico y lo cómico se dan permanentemente la mano*¹⁴⁴”, señalaba Diego Batlle en una crítica a propósito del estreno de la película.

Pero más que de formas clásicas y tradiciones (que, también, por supuesto, importan), la forma que encuentra el humorismo judío en esta película está -como en la anterior- en la construcción de los personajes. Nada, en este film, como en *Novias...*, es más crucial que los personajes; es por esto, vale insistir, que estas películas se acercan, más que a cualquier otro género, a la “comedia de situación”. Su propio personaje -cuya inscripción “performativa” en la película es en sí una toma de posición sobre el cine documental- reversiona al *shnorrer*: un típico personaje del humorismo ídich, que se caracteriza por ser una suerte de aprovechador o *freeloader*, un practicante de “*procedimientos deshonestos y embustes condicionados por su miseria material* (Reik, 1994: 63)”.

El *shnorrer*, una figura originalmente asociada a la marginalidad y a la pobreza, un receptor de dádivas (en ídich, la raíz “shnorn”, significa mendigar), encuentra, como en este caso, encarnaciones contemporáneas que retoman más bien el gesto, la incómoda naturaleza de esta figura, pero prescindiendo de la fatalidad material de la versión original. Lo vemos, por ejemplo, en el simpático miserable que es George Costanza¹⁴⁵ (Jason Alexander) en *Seinfeld*.

De hecho, el conflicto central de la película recuerda a un episodio de la *sitcom*, en la que Costanza (el personaje de nombre italiano está inspirado en la vida de Larry David, el cocreador de la serie junto a Jerry Seinfeld y actor, que luego se interpretará a sí mismo en un estilo similar a Costanza en *Curb your enthusiasm*), busca convencer a cualquier costo a la administración de su edificio de que, debido a todas sus penurias, él y no el inquilino actual (un sobreviviente del Holocausto que además sobrevivió a un naufragio), merece ese departamento.

¹⁴³ <https://www.pagina12.com.ar/109086-entre-debutantes-y-viejos-conocidos>

¹⁴⁴ <https://www.otroscines.com/nota?idnota=14258>

¹⁴⁵ Para un interesante análisis sobre el judaísmo de George Costanza y el “judaísmo” de la serie (“*una serie acerca de nada*”) véase *Decoding Seinfeld’s Jewishness*, de Jarrod Tanny (2016).

Y así se nos presenta también el personaje de Said desde la primera secuencia que le sigue a la apertura, durante un almuerzo con su tía abuela, cuando su *voice over*, mientras vemos y casi no escuchamos a Flora, nos dice:

“A partir de ese llamado reaparece Flora en mi vida y empiezo a frecuentarla, me intereso por su vida, por cómo vivirá, si estará sola, si tendrá amigos, si se cocina, si sale a la calle, pero sobre todo me intereso por su departamento. Flora es soltera y no tuvo hijos; por lo cual, no tiene herederos directos.”

El descaro y la desvergüenza de este “personaje”-sujeto “vicario” del realizador¹⁴⁶-, expresan una toma de posición de Said con respecto al cine documental¹⁴⁷: el estatus del realizador, las relaciones de poder entre quien registra y quien es sujeto de registro, la exposición de la vida (el pudor, el infortunio, la precariedad, el fracaso, la desgracia) ajena; todo esto, como propone en los fragmentos que citamos a continuación, se busca mostrar, poner en crisis, e invertir en este film:

“Todo lo que hablaba sobre su vida privada lo dejaba afuera porque había elegido construir mi historia: lo que nuestro tiene que ver conmigo y no con ella. [...] Yo quería que el oportunismo se viera en mi personaje y no en mí como realizador.”

“En la película de lo que trato yo es de que uno se cuestione si está bien mi rol como actor o como sobrino o como persona, por eso desde el principio aparece ese cartel, porque digo: “ya está, esto que vas a estar viendo éticamente es quizás polémico, fue hecho sin su

¹⁴⁶ Tomamos prestada la idea de Aguilar (2015), cuando señala que la “puesta en cuerpo” de películas como *M* o *Los rubios* genera un “yo” vicario en el que se piensa la posibilidad de la memoria y de lo político (Aguilar, 2015: 94), para pensar aquí al tipo de “yo” vicario que esta genera esta “puesta en cuerpo”, que provoca una reflexión acerca de las relaciones de poder y de la ética en el cine documental.

¹⁴⁷ “Me gustaría también que traiga interrogantes. Sobre la película en sí, la historia y también el lugar de los directores a la hora de filmar: qué contamos, de qué manera, con qué especulamos, qué estamos dispuestos a hacer con tal de hacer una película o de conseguir financiación, etc.” Véase: <https://www.otroscines.com/nota-13183-entrevista-a-iair-said-director-de-flora-no-es-un-canto>.

*consentimiento... ahora escuchá la historia, cómo es y cómo te la cuento yo*¹⁴⁸”

Esta suerte de *shnorrer* -vector de una “ética documental”- se llevará la mayor carga de lo antipático y será expuesto, descubierto (y su plan de hacerse con el departamento, por supuesto, será finalmente frustrado) en sus insinuaciones y sus intenciones por los personajes de su madre -a quien no podrá hacer su cómplice- y de Flora, que alternará entre la evasión y la distracción de las permanentes maquinaciones de su sobrino para hacerse de su departamento, que sustituirá con otros objetos e invitaciones. El “personaje” de Flora, además, servirá como contrapunto del suyo: si él es interesado, ingenuo y, digamos, optimista, ella será sincera, astuta, amarga y pesimista.

El instrumento central en todo esto, como sucede habitualmente en el humor¹⁴⁹, será la palabra y por eso los diálogos y su edición -es decir, la decisión sobre dónde y a quién atribuir la “última palabra”, el desvío de los temas o el “remate”- y no la imagen¹⁵⁰. Cosa que la variedad y precariedad de los dispositivos de captura (una *Handy Cam*, un teléfono, la cámara de su computadora), la desprolijidad de los planos, en fin, la forma de registro tipo *home movie*, expresan rotundamente.

Si la palabra de ellas lo expone (y de ese modo se resuelve la posibilidad de un verdadero engaño) ante nosotrxs, el instrumento de su “personaje” para generar complicidad con lxs espectadorxs, es decir, de generar confianza con respecto a que el oportunismo de su personaje es una ficción necesaria, estará en sus gestos, en su rostro, también en su forma de registrar -como sucedía en *Novias...* - lo que espera o sabe que va a suceder, en sus pedidos de repetición de anécdotas, en su “distancia” con respecto a lo que vemos.

El compromiso de lxs espectadorxs con la ficción que propone Said (que resume bien la frase “*ahora escuchá la historia, cómo es y cómo te la cuento yo*”), es por esto, fundamental para que el film “funcione” (las pocas, pero insistentes críticas a propósito del descaro del personaje que circulan en internet son un testimonio de lo mucho que

¹⁴⁸ Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

¹⁴⁹ Como señalábamos más arriba con Moretti (2013).

¹⁵⁰ El realizador se refiere a esto como “*La película es el cine en lo más crudo... es una cámara y nada más, yo no tenía micrófono. Está bien, le puse la música, pero la historia, todo es mentira.*” Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

depende el film de que ese pacto logre sostenerse). En otras palabras, de modo similar a lo que proponíamos en el apartado anterior con respecto la identificación de las audiencias con el punto de vista de los realizadores, aquí también el humorismo del film depende de una distancia con respecto a lxs personajes; aunque, en este caso (y precisamente porque en su calidad de “personaje suprafilmico” trabaja esa identificación en niveles múltiples) la identificación y la distancia necesarias para lograr y sostener la complicidad de lxs espectadores, consustancial a la forma de esta película y al estilo de su humorismo, recaen sobre el personaje-actor-realizador.

Dicho esto, regresemos a la película. Después de esclarecer los motivos de su acercamiento a Flora en ese primer encuentro, el narrador nos dice en la misma línea de confesión: *“Yo intento reestablecer un vínculo con ella y empiezo a verla y a llamarla todo el tiempo”*. A continuación, vemos una serie clips en los que él se filma llamándola, una y otra vez para saludarla por su cumpleaños. En uno de ellos, sucede el siguiente diálogo:

“¡Feliz cumple!” – “Gracias, hijo mío” – “¿Querés que vayamos a festejar?” – “¿A festejar qué?” – “Te llevo torta” – “No, hijo mío, yo estoy muy mal” – “¿Qué te pasa?” – “Estoy con estos dolores...” – “¿Estás con alguien hoy?” – “¡No! ¡No!” – “¿Cuántos cumplís?” – “¿Qué querés saber, hijo?” – “¿Sesenta y cuántos?” – “Sí, cuarenta y pico” – “¿Cuarenta y cinco?”

En este diálogo, que alterna humorismo y fatalidad, aparece el contrapunto entre lxs personajes que mencionábamos; Flora, entre la enfermedad (la fragilidad del cuerpo) y la “pirueta”, que nos lleva del dolor al juego de palabras trae aquí al “humorismo pequeño” al que refiere Reik (1994), uno de los aspectos más clásicos del humorismo de la diáspora. Damos con lo mismo en el fragmento que transcribimos a continuación:

“- Vos sabés que tu abuelo lloraba, cuando venía todos los sábados o domingos a ver a mi mamá, lloraba cuando Adriana estaba soltera. “Va a seguir el camino de Flora, decía”. - ¿Y cómo sabías que ibas a ser soltera de por vida? -Y, yo lo presentía... - ¿Y qué es lo que sí te gusta ahora de la vida? -Ahora en este momento nada, hijo. No, me

sacaron todo lo que yo quería, me lo llevaron. - ¿Quién te lo llevó? -La vida, hijo. Porque yo sé, uno nace para morir. En el momento que nacés es porque vas a morir ya. Menos mal que no tuve hijos. En el momento que murió tu abuelo, yo dije: menos mal que no tuve hijos, así lo dije, porque es desgarrador. Señor, si no le molesta, ¿me puede traer la cuenta así ya le abono?"

El tono trágico y “existencialista” de Flora se transforma inmediatamente en pragmatismo (en la practicidad, más que en la severidad está la valentía de lxs judíxs “del gueto”, dice Baum (2018), a propósito del humor judío en torno a la mortalidad). En el personaje -y la persona- de Flora reverbera el “original”, el “humorismo judío” heredado, digamos, “de primera mano”.

Nuestro *shnorrer*, entra en una espiral descendente a partir de la secuencia a continuación, en la que, durante otro almuerzo -en el que nos enteramos de que Flora ha acordado donar el departamento en cuestión, tras su muerte, al Instituto Weizmann¹⁵¹ (donde trabajó su abuelo y hermano de su tía abuela)- Flora compromete a Adriana a cumplir su última voluntad de cremarla, llegado el caso, y llevar a cabo los trámites de la donación. Con un montaje alterno, el film enlaza ese encuentro con una secuencia, grabada en otro momento y otro lugar, en la que Said lee el documento con el que el Instituto acepta la cesión de la propiedad en voz alta. El ida y vuelta entre una y otra sigue y, a continuación, de vuelta en el restorán, Flora dice que pensó que con la venta de su departamento iban a construir un pabellón en el instituto; en cambio, por lo que vale, le ofrecieron poner una placa en un microscopio. A esto le sigue un breve fragmento -el plano es igual al anterior-, en que él mira en silencio los papeles que antes leía.

Sobre un plano “busto parlante” de su tía abuela, el narrador en *voice over*, dice: *“El departamento de Flora tiene cuatro ambientes, dos habitaciones, un living grande y un living diario, un patio interno y un balcón corrido, es un semipiso en el barrio de Flores.”* A continuación, la cámara panea hacia abajo: del rostro de Flora se desplaza hacia sus manos, que apilan billetes sobre la mesa y de ahí hacia el ticket del almuerzo

¹⁵¹ Israel es aquí también una utopía del pasado, pero no hay en este film, a diferencia de lo que encontrábamos en el primer capítulo, un “deseo” de utopía, un anhelo, una nostalgia. Más bien lo que se pone de manifiesto es una burlona desconfianza; su modo recuerda al dato con respecto al origen israelí de su personaje como meritorio de producción en *Eléctrica*.

(vemos que su valor es de \$760), para luego desplazarse nuevamente hacia Flora, que sigue amontonando billetes sobre la mesa.

Todo el episodio, que, tras poner las maquinaciones de nuestro personaje en crisis, termina con una breve querrela a propósito de la propina -Flora pregunta si \$25 de propina (una tercera parte del consabido 10%) está bien, su sobrino le reclama que deje más, ella le responde que a su plata la maneja ella-, abre paso a los diez minutos más críticos de la película, en los que nuestro personaje emprende una serie de descarados intentos por evitar la donación del departamento de su tía: llama al Instituto Weizmann sin el consentimiento ni conocimiento de Flora para informarse acerca del procedimiento de donación y solicita que el encargado de las donaciones para América Latina (un tal “Dany”) lo llame en un horario que sea más conveniente para él.

A continuación, un diálogo con su madre de espaldas, que no le presta demasiada atención mientras trabaja, lo expone una vez más:

*“Iair, yo lo único que te pedí es que a mí no me jodan” –
“Yo no te estoy jodiendo”- “Sí, porque me llama la tía,
diciendo que este Dany la llama y a mí me rompe las
pelotas. Yo no quiero saber nada ni con ellos, ni con la tía,
yo no quiero que me metas más en líos” –“Bueno, pero es
por el departamento, mamá, ese departamento también es
nuestro” –“No Iair, estás equivocado, mi papá se lo cedió
a mi tía, mi papá ya está muerto. Yo no quiero nada con
ella, ya estoy llena de vestidos viejos, de olor a cigarrillo,
me tuve que hacer cargo de algo que realmente no quería,
no quiero ni líos con abogados, ni Dany, ni nada” –
“Bueno, pero yo sí quiero ese departamento” –“Bueno,
laburá y conseguite un departamento, no es tuyo, laburá,
nene” –“Bueno, va a ser la placa de un microscopio el
departamento” –“Que así sea y vos conseguirás el tuyo por
tus propios medios”.*

El descenso del personaje continúa luego en un llamado a Flora, en el que se muestra totalmente cínico e inmovible:

-“Bueno, a mí ya me cae mal esta gente del Instituto” –
“Ahí trabajó tu abuelo, tu abuelo materno” –“Sí, pero las
épocas cambiaron¹⁵² tía” –“A mí ya esta gente que te
empieza a llamar tan seguido, como quieren que te mueras,
no entiendo” –“Escuchame, estoy con muchos dolores,
entendeme hijo” –“Pero por eso, no es momento para estar
firmando nada si estás con dolores”.

Y luego en otro diálogo, ahora de cuerpo presente, en el que su ingenuidad cínica queda al descubierto y deviene directamente objeto de burla de la anciana:

- “Bueno, yo fui educado así, para mí el amor es lo que mueve al mundo” –“Lo que mueve al mundo, perdoname hijo, vos sos muy jovencito, ¿sabés lo que mueve al mundo?: el bolsillito, bien repleto, eso mueve al mundo” –
“Depende qué mundo” –“Me extraña que vos... de la humanidad, ¿no sabés analizarlo?, ¿no ves todo? Viene de un país donde está todo lleno de petróleo, ¿se preocupa por los pueblos? ¡Por favor! No quiero desilusionarte. ¡Esto es, hijo, esto!” [golpea la mano contra el bolsillo del pantalón] –“Pensé que me mostrabas las caderas” –“Vas a llegar al final de la vida pensando igual que yo” – “No, espero que me falte mucho... Y espero llegar pensando cosas más lindas” –“El mundo es distinto de lo que vos te imaginás. Vos tenés que seguir siendo optimista porque sos joven” – “¿Pero no es que vos también sos idealista?” –
“Yo no, yo ya dejé de ser idealista” –“Bueno, me amargaste la tarde” – “¡Pobrecito! ¡Pobrecito, mi sobrino nieto!”

Todo esto llegará a su punto de más alta tensión cuando, de nuevo sin el conocimiento ni consentimiento de Flora, él reciba el llamado de “Dany” y consulte cómo cancelar una hipotética donación.

4.2.3. Inmortalizada

¹⁵² Israel vuelve también aquí, pero completamente vaciado de potencia ideológica, política o religiosa.

El tono de la película comienza a transformarse después de esa conversación telefónica con el representante del Instituto Weizmann. Su siguiente diálogo telefónico con Flora, en el que tras contarle muy agitada que se cayó, le prohíbe severamente contárselo a su madre, además de rechazar toda asistencia, (“*¿Cómo me cuesta morir, hijo mío! ¡Te dejo, no puedo hablar, no le digas nada a tu madre, ¿me oíste?! ¡No le digas nada! ¡No! ¡Mirá, no te hablo más!*”), abre paso a un clima más frágil y dramático en la relación entre ambos.

A continuación, durante otra visita en la que su tía abuela -la vemos más vulnerable, por primera vez con la cabeza descubierta y sin anteojos- le obsequia cosas para su nueva casa, y al darle un mantel, por ejemplo, le dice: *hay un dicho que dice: mejor darlo con la mano caliente*”. En esta secuencia escuchamos por primera vez “Nunca tuvo novio” (originalmente un tango de Julio Sosa), reversionada e interpretada por Rosario Ortega para la película. La versión del tema musical, lejos del tango y, como la artista, más cercana al *indie pop*, acompaña este giro, que va cediendo, aunque sin abandonarlo, el tono humorístico del film.

Más adelante, una secuencia en la puerta del edificio donde vive Flora, en la que le pregunta a su sobrino nieto si cree que todavía está lúcida, y luego le pide que se quede mirándola desde la puerta mientras camina hacia el ascensor (la cámara, que al principio está encima de Flora, como si simplemente colgara, la filma, como cuidándola también en su caminata por el pasillo), pone a nuestro protagonista en una posición diferente, una posición de “cuidado” que irá tornándose más explícita en adelante.

Lo que vemos a continuación -un registro institucional de su participación en un festival de cine español a propósito de su corto *Presente imperfecto* -, pone sobre la mesa una separación entre el personaje y el realizador, que acompaña la transición del personaje y el cambio de tono de la película: “*Tenía ganas de trabajar con el error, con la mirada de los demás, con la identidad y con cosas que a mí me interesan como el aburrimiento, la ciudad y el amor y cómo a través del cambio de un regalo... que es algo que está muy mal visto...*”, dice Said, exponiendo, con lo buscado en ese corto, algo de lo que busca también aquí.

Después de eso, durante una larga conversación telefónica llena de interrupciones, con su madre y padre se entera que internaron a Flora. Al día siguiente, nos informa el narrador, mientras vemos imágenes de una visita, la llevaron al geriátrico.

En los clips de video tomados en el lugar con un teléfono, se la ve muy poco (de costado, mientras ella mira de reojo); vemos fragmentos del lugar, una silla de ruedas o directamente las patas de una mesa. La intención del realizador es preservar otra imagen de la nonagenaria coprotagonista, cosa que se repite en una visita posterior al Policlínico Bancario, donde Flora está internada: allí, directamente vemos solo su mano, que reconocemos por el anillo con iniciales, idéntico al que alguna vez le regaló a su sobrino nieto.

El *cuidado* sigue marcando el pulso de este giro en las secuencias a continuación, cuando Said se encarga de los trámites de cremación, de llevar una planta con sus cenizas al cementerio (donde dejó indicado que quería ser trasladada para estar entre sus progenitorx), también de vaciar el departamento y de comunicarse con un abogado para llevar a cabo la donación al Instituto Weizmann.

Seguido de eso, el narrador dice: *“Pasaron cinco años desde que Flora llamó y dijo que se estaba muriendo”*, antes de abrir la puerta del departamento; mientras tanto comienza a sonar el *leitmotiv* en su versión más parisina (y por eso, más simpática, más cómplice). Al cabo de unos segundos lo vemos abrir un cajón y agarrar un paquete que la cámara captura en detalle, en una nota se lee: *“Adriana: billeteras de mi papá y mi abuelo traídas de Rusia, a mi muerte llevarlas al museo de Libertad. Gracias, Flora.”* Luego lo vemos vaciando un placard. Un “diálogo fantasma”, una conversación que alguna vez tuvo con Flora, retoma el tono de humorismo de sus conversaciones anteriores: - *“No me gusta que abran los...”* - *“¿Qué escondés acá, hay un muerto?”* - *“Tengo los lingotes de oro, los dólares, los brillantes”* - *“No mataste a nadie, ¿no?”* - *“No me gusta, no me gusta”*. La secuencia que sigue, en la que Said se prueba una peluca de su tía, confirma el tono cómplice y una especie de identificación que hay en este “encuentro fantasma”. El fantasma de Flora vuelve modulando una relación entre humor y muerte que nuestro protagonista, amorosamente, parece haber hecho propia.

En este sentido va también lo que sigue. Primero en un plano que panea desde su perfil hacia abajo y descubrimos un retrato de Flora muy joven, que él mira y sostiene con sus manos, mientras dice: *“Cuando Flora murió no dejó a nadie, todos podrán seguir con sus vidas, nadie la va a recordar todos los días, solo yo”*. Y luego otro, en el que mira y toca un retrato de sus bisabuelxs colgado en la pared. Finalmente, en planos de la vajilla, el papel higiénico y los productos de limpieza que le dejara Flora en herencia,

mientras dice: *“Durante estos años sin saberlo, Flora fue la protagonista de mi vida. Me dejó toallones, sábanas, papel higiénico, productos de limpieza, vajilla”*.

Sin embargo -y es este más que el anterior el regreso que la “inmortaliza”, porque la fija en el presente de la diégesis-, después de todo esto, vemos otro fragmento de una visita de Iair al departamento de Flora (después de que el narrador confiese -como remontando al descarado oportunista que fue durante la mayor parte de la película- que alguna vez quiso averiguar el precio de venta del departamento y cuánto se había perdido, pero no se animó). La secuencia, un primer plano de Flora frente a otra cámara (la de una computadora), sorprendida y espantada al ver su retrato, nos lleva de vuelta al comienzo: la protagonista no ha dado su consentimiento, pero será retratada igual:

“La idea era inmortalizarla, hacer una película sobre alguien que no descubrió la vacuna contra ninguna enfermedad terminal, que no hizo nada fundamental para la sociedad, pero que fue muy importante para mí. Por más que ella pensara que tenía su muerte controlada, no pudo controlar permanecer a través de una película”¹⁵³

Después de eso, él le saca una fotografía y otra de los dos. Cambian de tema y comienzan a hablar de un paquete con cosas para él y para su madre. La pantalla funde a negro, pero el diálogo continúa: - *“Le va a quedar a tu mamá”*- *“¿Qué?”* - *“Todo, cuando yo ya no esté”* - *“Falta mucho para eso”* - *“¿Y para mi casa nueva qué me vas a dar?”* - *“Ya voy a ver. ¿Cuánta plata tenés ya juntada?”*. El diálogo cierra la película, pero las fotos vuelven a aparecer con los títulos, subrayando la intención de darle una vida póstuma a Flora Schwartzman, y con ella a un mundo -el de las billeteras traídas de Rusia, los viejos retratos y una forma de narrar la experiencia en la que lo trágico y lo agobiante tienen una relación espiralada con lo liviano y lo pragmático- que parece escurrirse con ella. Este film, como *Novias...*, nos pone frente a la memoria de algo que no tiene una forma tangible, ni estable, ni exactamente reproducible: es la forma del humorismo judío de la diáspora, un “humorismo pequeño”, que se transforma y se regenera con el tiempo y el espacio y que por eso tiene también una forma múltiple y “pequeña”.

¹⁵³ Véase: <https://gpsaudiovisual.com/2019/02/07/iair-said-estrena-flora-no-es-un-canto-a-la-vida-me-interesa-el-mundo-de-los-ancianos-la-soledad-y-la-muerte/>

Conclusiones

Un judaísmo crepuscular

Esta investigación buscó analizar un corpus de seis películas estrenadas entre 2011 y 2018, tomándolas como “casos”, casos independientes el uno del otro pero que permiten abordar, individualmente -indagando en la trayectoria de sus realizadorxs, en su circulación y recepción, pero fundamentalmente en sus formas- y en su conjunto -como películas que permiten pensar el presente, lo contemporáneo, lo contemporáneo en el cine argentino, lo contemporáneo en la vida judía argentina- la representación de la experiencia judía en el cine argentino reciente. Nuestra estrategia ha sido, en este sentido, (para usar una metáfora familiar a nuestro objeto), ensayar un “mapa” de estas películas que nos permita indagar en sus partículas elementales (*zoom ins*), en el plano visual y el sonoro, en la procedencia de los materiales, en las búsquedas de sus realizadorxs, pero también en los espacios de formación y creación por los que aquellos han transitado, en los lugares de exhibición de las películas, en sus ecos y apropiaciones en y por el público y en la crítica, en los sentidos y emociones que atraviesan a las películas y que a partir de ellas circulan (*zoom outs*).

Para ello, hemos explorado los films a partir de tres dimensiones que cruzan nuestro corpus: los nuevos mapas de la experiencia judía, pero también superponiéndose a ello, las cartografías íntimas que proponen estas películas; los afectos que atraviesan sus búsquedas y que las ubican en una dimensión colectiva; y lxs sujetxs, el componente biográfico y la propia “vida” como el propio fondo de la imagen cinematográfica, así como las formas de inscripción del yo en los films.

En el capítulo titulado “El problema de la melancolía: la tierra prometida y el fin de la utopía política”, hemos analizado dos películas que forman parte de una constelación más amplia de films que, desde la proximidad formal del cine en primera persona, revisan un interrogante que conecta generaciones separadas y a la vez enlazadas por un proceso histórico y un territorio utópico-político: ¿qué me une con esa comunidad tan lejana y de la que me encuentro separadx por el espacio y el tiempo?

En *La parte automática* de Ivo Aichenbaum, un ensayo cinematográfico y diario de viaje a Israel, que, a la vez que busca revisar la relación de un hijo con su padre y a través de eso el devenir y las derrotas de las izquierdas y las propias derrotas políticas y económicas de una figura paterna, también refleja el encuentro y la decepción, la distancia y la liviandad, en suma, la *precariedad* que esa herencia de derrotas y ruinas políticas instala como forma de relación con la experiencia y con la historia. Hemos sugerido así un desplazamiento -no una sustitución ni rechazo-, es decir, un tránsito sobredeterminado por la experiencia de una generación que no vivió el esplendor kibutziano, ni vio su desplome, ni el del socialismo real, desde la melancolía de izquierda como afecto político, hacia una zona donde las utopías apenas pueden evocarse con archivos y estilos arquitectónicos.

Con *Pervomaisk*, un ensayo que interroga al concepto de *herencia* y que busca, a diferencia de lo que encontramos en *La parte automática*, una zona de encuentro con otra generación, una anterior, la de su tío abuelo, que protagonizó la realización de la utopía kibutziana más radical (que compartió nombre, territorio y amistad con la población árabe lindera), hemos asistido a la revisión de “una fantasía compartida”. Esa revisión, que toma una distancia más explícita, más específicamente buscada a través de una combinación de formas y estilos, con respecto a la “melancolía de izquierda”, le opone -de nuevo, transitándola, sin desplazarla- el deseo, de *reactivar* una utopía, pero habitándola, poniendo el cuerpo, tomando posición en el presente y con respecto al presente.

En “La curiosidad por el pasado: los migrantes y los espectros”, nuestro análisis ha transitado dos obras -las más experimentales de este corpus-, que dan continuidad a la vez que reformulan la búsqueda de lo que Marianne Hirsch llamó los trabajos de la “postmemoria”: lxs nietxs, más que recuperar o reponer, experimentan e investigan, encuentran fantasmas “malos”, pero también “buenos”, ponen su curiosidad por el pasado al servicio de una historia, pero también de las formas del cine y exploran las cartografías íntimas y geográficas de lo espectral.

Así, en el caso de *Papirosen*, hemos indagado en la figura del sujeto-autor, hemos buscado en su forma de registro, en su trabajo con el plano sonoro, y, fundamentalmente, en su monumental arqueología de montaje. El autor, el sujeto, su *curiosidad* “médium” ponen al cine a disposición del desastre para exorcizarlo y dejarlo

ahí, expuesto entre los cuerpos, que, a pesar de todo, viven y recuerdan. En *Desde la marea*, por su parte, encontramos otro tipo de búsqueda, que prescinde totalmente del archivo visual y busca ese pasado en un plano sonoro cargado de recuerdos amorosos que cruzan generaciones y territorios y que resuenan en y a la vez son enriquecidos por paisajes con los que el film, como un dispositivo para mirar y escuchar, propone una relación de intercambio. En todo ello, la marca subjetiva y autoral se traducen en una *curiosidad* “groundless”, sin suelo, sin fundamento, de la deriva. Otra forma de lo diaspórico.

En el capítulo final, “La búsqueda de la complicidad: espacio urbano y humorismo judío”, hemos trabajado sobre el supuesto de que el humorismo judío puede pensarse como una forma de arraigo. Eso orientó nuestra mirada hacia las formas en que dos films que a través de sus variaciones con respecto a las formas clásicas del cine documental (lo que llamamos, ampliamente, “post-documental”), ensayan también variaciones con respecto a las formas de aproximarse a lo biográfico, la esfera de lo familiar y la “tradición judía”. Y, de ese modo, entran en serie con formas contemporáneas más extendidas y “globales” del humorismo judío.

Así, en el caso de *Novias, madrinas, 15 años*, hemos explorado el retrato de un barrio, de un oficio, de un comercio, de un jefe y sus excéntricos empleados, y de un padre, que se corresponde con un “judaísmo de las pequeñas cosas”, que los realizadores capturan esquivando los clichés y los lugares comunes. El Once, el negocio, esos personajes, las telas: el film nos muestra desde adentro lo que se conoce desde afuera. Y lo hace con la certeza (que expresa la mirada de los retratistas) de que esas vidas, que no son ejemplares, pertenecen, sin embargo, como lo que pasa en ese lugar y el humorismo que expresa la película, a una audiencia amplia; para empezar, la de lxs porteñxs: esta es una parte indivisible de la ciudad y de su historia.

Flora no es un canto a la vida es también retrato de una figura que no es ejemplar, de una persona que, como señalaba el realizador “no inventó una vacuna”, pero que, sin embargo, fue (y no pudo evitar ser) retratada por él y a través de él. La Flora que Said nos ofrece es verdadera y falsa, del mismo modo que su propio autorretrato es verdadero y falso, es vida y actuación, registro y montaje. Figura, actor, sobrino nieto, director de cine, nuestra identificación con la mirada de este retratista, la complicidad que, como en el caso anterior, el film nos propone como pacto, es una manera a la vez

amorosa y descarnada de capturar, preservar, transformar y compartir el “humorismo pequeño” que ella encarna.

En todo lo anterior hemos explorado las formas de los films, para hallar a lxs sujetxs detrás y delante de la cámara, trazar sus cartografías íntimas y geográficas e identificar las modulaciones afectivas que atraviesan el corpus. Todo ello además de presentar un panorama de los modos en que la experiencia judía aparece en el cine “documental” argentino contemporáneo, también nos ha permitido pensar un periodo del cine argentino, y a la vez no exclusivamente argentino, en el que la relación entre vida e imagen, crecientemente superpuesta, presenta desafíos novedosos para la expresión cinematográfica en términos de su estética, de sus delimitaciones genéricas y del tipo de relación que las películas traman con la realidad.

Por otra parte, a lo largo de estos capítulos también hemos dado con temas que incluyen, pero trascienden a esta investigación y que abren nuevos caminos para seguir indagando en las formas de la experiencia judía contemporánea en estas y otras películas. Así, en todos los capítulos hemos bordeado la cuestión del dinero, de sus sentidos, contradicciones y protagonismo en las tensiones de la vida familiar: la propiedad privada, la propiedad privada de quienes lucharon contra la propiedad privada; la idea de herencia y la idea de apropiación; la carencia y la prosperidad; los sentidos y la historia que se cifran en un negocio familiar, en un oficio, o en un barrio.

Además, si bien hemos dedicado el último capítulo de esta tesis a pensar un corpus de películas en las que el humorismo judío contemporáneo es un tema central, como señalamos a medida que fuimos profundizando en nuestro análisis, existe una carencia de investigaciones, tanto en cine como en televisión, literatura y humor gráfico en argentina (o, mejor dicho, dedicadas a pensar la especificidad del caso argentino), que limita el espectro y la profundidad del análisis sobre esta temática.

En este sentido, consideramos que hay por lo menos dos líneas que sería provechoso profundizar para indagar en este tema dentro del cine y el audiovisual. La primera, a diferencia del tipo de cine y de humor que hemos abordado en esta investigación, tiene que ver con el humorismo judío que es frecuente en los géneros más clásicos y populares del cine de ficción, como la comedia dramática (los films de Daniel Burman, por ejemplo) y la comedia “costumbrista” (cuyo caso más resonante sería *Cohen Vs. Rossi* (Adrián Suar, 1998)). La segunda y no menos central, tiene que ver con la

dimensión transnacional a la referíamos al indicar la proximidad de las películas que hemos investigado con la estética y estilo de las *sitcoms*. Estos y otros temas que no hemos buscado investigar directamente aquí, echan luz sobre la necesidad de complejizar y ampliar los abordajes de la representación de “lo judío” en el cine argentino como tema de investigación.

Por último, esta tesis se propuso investigar el cine contemporáneo como modo de acceder a la experiencia judía del presente, una temporalidad en general menos explorada por los estudios judíos en Argentina, campo de estudios, como reflejan nuestros antecedentes de investigación, mayormente interesado por indagar en temas históricos. Al hacerlo, nos hemos valido de distintos abordajes teóricos, los que presentábamos para enmarcar nuestra aproximación a estas películas en la introducción y otros instrumentos y perspectivas que nos permitieron abordar los films como “casos”, a través de los que fuimos componiendo un panorama de las formas de inscripción subjetivas en las películas, de los “afectos” que modulan estas aproximaciones y que se articulan en las formas de los films, y de las cartografías íntimas y geográficas que proponen.

Esto es lo que hemos llamado un “judaísmo propio” en el cine argentino contemporáneo, como síntesis de la constelación de films que componen nuestro corpus y que, junto con otras que hemos mencionado, ofrecen el retrato de una época, de un periodo en la historia del cine y de una generación. Una generación que parece advertir y hacer propia, la existencia de un momento crepuscular de la experiencia judía: el largo siglo XX de los desplazamientos, la destrucción y la reconstrucción de la vida judía, sus memorias, sus prácticas y sus sensibilidades está, más que agotándose, desvaneciéndose, junto con sus protagonistas y sus testigxs. Frente a eso y tensando, con la urgencia propia de lo definitivo, aquello que Andreas Huyssen (1994) proponía al caracterizar a la memoria cultural en la década de 1990 en términos de *recherche* (es decir, como asunto de “investigación” y no de “recuperación”), aquí la técnica y las formas, es decir, la actualidad del cine (el cine en su época digital, “transgenérica” y hondamente globalizada) acompaña una “pulsión de preservación” que define la radicalidad de lo crepuscular en estas películas.

El rescate, uso, nueva circulación y reinterpretación de los materiales de archivo (fílmico, sonoro, fotográfico, propio y ajeno) en buena parte de estas películas, la revisión de las historias y las prácticas, las búsquedas y las apropiaciones críticas de anhelos

utópico-políticos, el registro y transmisión del humorismo, la más escurridiza de las formas de esta tradición: estos son los modos en los que el cine que hemos investigado busca inmortalizar, darle una *vida después* a aquello que se percibe en descomposición, pero al preservar, también hace. La vida póstuma es entonces una nueva vida, una que rescata y a la vez crea; una forma “propia” de lo impropio, una forma “mediada” y singular, una forma también por eso “compartida” de darle continuidad a los gestos, las vidas, los oficios, las comidas, la música y las lenguas de la experiencia judía del siglo XX. Y, por eso, una forma que tal vez sea un buen punto de partida para volver a pensar la dimensión colectiva de esa experiencia.

Referencias

6.1. Bibliografía general

- Abrams, N. (2012). *The New Jew in Film: Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*. London: I.B. Tauris.
- Agamben, G. (2011). *La desnudez*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2010). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. HOMO SACER III*. Madrid: Pre-textos.
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos: un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2016). “Buenos Aires. El Bafici: festivales y transformaciones urbanas. En Gorelik, A. y Areas Peixoto, F. (comps.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Aizenberg, E. (1986). *El tejedor del Aleph: biblia, kábala y judaísmo en Borges*. Madrid: Altalena Editores.
- *On the Edge of the Holocaust: The Shoah in Latin American Literature and Culture*. New Hampshire: UPNE.
- Amado, A. y Domínguez, N. (2004). *Lazos de familia: Herencias, cuerpos, ficciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Andermann, J. (2012). Expanded Fields: Post-Dictatorship and the Landscape. *Journal of Latin American Cultural Studies* 21 (1): 165-187. DOI: <https://doi.org/10.1080/13569325.2012.694810>.
- (2015). *Nuevo cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- (2017) “The Politics of Landscape” en *A Companion to Latin American Cinema*, Delgado, M.M., Hart, S. M. y Johnson, R. comps. UK-USA: Wiley-Blackwell.
- Anderson, S. (2011). *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*. Dartmouth: Dartmouth College Press.

- Ansaldo, P. (2016). “El Ciclo Mendelbaum (100% musical), en Hacia una nueva dramaturgia judeo-argentina: El Ciclo Mendelbaum (100% musical) de Sebastián Kirsznér”. En: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/hacia-una-nueva-dramaturgia-judeo-argentina-el-ciclo-mendelbaum-100-musical-de-sebasti%C3%A1n-kirszn%C3%A9r>
- Arendt, H. (2004). *La tradición oculta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2005) *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (2015). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca Editora.
- Aviv, C. y Schneer, D. (2005). *New Jews: The End of the Jewish Diaspora*. New York: New York University Press.
- Baer, U. (2002). *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge: The MIT Press.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London & New York: Routledge.
- Barromi-Perlman, E. (2020). “Visions of landscape photography in Palestine and Israel”. *Landscape Research* Vol. 45. 5: 564-583. DOI: <https://doi.org/10.1080/01426397.2019.1704230>.
- Bartov, O. (2005). *The Jew in cinema: From the Golem to don't touch my Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Baum, D. (2018). *The jewish joke: a short history... with punchlines*. Nueva York: Pegasus Books.
- Berger, J. (2015). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: GG Mínima.
- Bergson, H. (2021). *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Godot.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Bernini, E. (2010). Found footage: Lo experimental y lo documental. En Listorti, L. & Trerotola, D. (comps.) *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* Gob. De la Ciudad de Buenos Aires.

- (2018). (A manera de prólogo) Revisar el “cine de los noventa”. En Emilio Bernini (ed.) *Después del nuevo cine: Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EUFyL.
- Brauch, J, Lipphardst, A., Nocke, A. (2008). *Jewish Topographies: Visions of Space, Traditions of Place*. UK: Ashgate Publishing.
- Bruno, G. (2018). *Atlas of emotion*. Brooklyn, NY: Verso Books.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. NY: Routledge.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2015). *La exforma*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Camarero Gómez, G. (2017). *Ciudades americanas en el cine*. España: Akal.
- Cerdá, M. (2011). “Más allá de la primera persona: Figuras liminares del yo en el último cine argentino”. *Kilómetro 111 N° 11, Cine del presente*.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *The voice in cinema*. NY: Columbia University Press.
- (2016). *Sound: an acoulogical treatise*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- Cohen, E. (2014). Global Jewish Youth Studies: Towards a Theory. En Ben-Rafael, E., Gorny, J. y Bokser Liwerant, J. (eds.) *Jewish Identities in a Changing World*. Boston, USA: Brill.
- Corner, J. (2002). “Performing the Real: Documentary Diversions”. En *Television and New Media*. Vol. 3. N°3, Agosto de 2002: 255-269.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montagne, After Marker*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Damisch, H. (2005). *Montaje del desastre*. *Cahiers du cinema* N° 599.
- Danks, A (2006). The Global Art of Found Footage Cinema. En Barton Plamer, R. y Schneider, J. (comps.) *Traditions in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dash-Moore, D. (1999). From David to Goliath: American representations of Jews around the Six-Day War. En Eli Lederhendler (ed.) *The Six-Day War and World Jewry*. Maryland: University Press of Maryland.
- Deleuze, G. (2018). *La imagen tiempo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Brasil y Chile (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- Depetris Chauvin I. y Tacchetta, N. (2019). *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación interdisciplinaria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo libros.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Dólar, M. (2015). *Una voz y nada más*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Dujovne, A. Kahan, E., Setton, D. y Schenquer, L. (comps.) (2011). *Marginados y consagrados: Nuevos estudios sobre la vida judía en Argentina*. Buenos Aires: Lumiere.
- Dujovne, A. (2014). *Una historia del libro judío: la cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Eliezer, B-R., Bokser Liwerant, J. y Gorny, Y. (2014). *Reconsidering Israel-Diaspora Relations*. Leuven: Brill.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Falicov, T. (2006). *The cinematic tango: contemporary argentine film*. New York: Wallflower Press.
- Feldman, I. “As janelas de David Perlov: autobiografía, luto e política”. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, 11 (20). DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-3053.11.20.90-111>
- Felman, S. y Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Londres: Routledge.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. UK: Routledge.
- Flatley, J. (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press.

- Flusser, V. (2017). *Groundless*. Brasil: Metaflux Publishing.
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos: Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (2004). *Obras completas XXI*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires Amorrortu.
- (2006). *Obras completas XXIII*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Amorrortu.
- Gabler, N. (1988). *An empire of their own: How the Jews invented Hollywood*. EE.UU. y Canadá: Anchor Books.
- Gill, J. (2016). *Film and landscape*. Tesis de maestría presentada en la HFBK (Hochschule für bildende Künste Hamburg).
- Gilman, S. (2003). *Jewish Frontiers: Essays on Bodies, Histories and Identities*. USA: Palgrave Macmillan.
- Glickman, N. (1999). *The Jewish White Slave Trade and the Untold Story of Raquel Liberman*. NY: Garland Publishing.
- Glickman, N. y Huberman, A. (2018). *Evolving Images: Jewish Latin American Cinema*. Texas: Texas University Press. New York: Routledge.
- Glocer, S. (2016). *Melodías del destierro: Músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El gourmet musical.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gruber, R.E. (2002). *Virtually Jewish*. California: University of California Press.
- Grimson, A., Roberts, B. y Portes, A. (2005). *Ciudades latinoamericanas: un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Goldfine, D. (2016). “Birmajer, Burman, Winograd: Tres mosqueteros que no esperan al mesías.” en *Hispanismos del mundo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Gorelik, A. y Areas Peixoto, F. (2016). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. NY: Columbia University Press.
- Hirsch, M. y Spitzer, L. (2010). *Ghosts of home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*. California: University of California Press.

- Hoberman, J. y Shandler, J. (2003). *Entertaining America: Jews, Movies and Broadcasting*. Princeton: Princeton University Press.
- Hummings, C. (2005). "Invoking affect: Cultural theory and the ontological turn", en *Cultural Studies*, Vol. 19, N°5, Septiembre de 2005: 548-567. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502380500365473>
- Huyssen, A. (1994). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. NY: Routledge.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London-New York: Verso Books.
- (1996). *The Seeds of Time*. Columbia: Columbia University Press.
- Kahan, E. (2014). *Recuerdos que mienten un poco: Vida y memoria de la experiencia judía durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Kahan, E., Raber, A. y Wexler, W. (comps.) (2020). *Hacer patria: Estudios sobre la vida judía en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo Press.
- Kaminsky, A. (2021). *The Other/Argentina: Jews, Gender, and Sexuality in the Making of a Modern Nation*. NY: SUNY Books.
- Kantor, D. G. (2019). "Performing in the borders: Inheritance, Politics and Judaism in Pervomaik. An Interview with Flora Reznik", en *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, Vol. 38 2 y 3. Invierno/Primavera de 2019: 9-17.
- Katz, E. y Katz, N. (1971). "Tradition and Adaptation in American Jewish Humor". *The Journal of American Folklore* Vol. 84, No. 332: 215-220. DOI: <https://doi.org/10.2307/538991>.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2002). "Learning from ethnography: Reflections on the nature and efficacy of youth tours to Israel", en *The Israel Experience: studies in youth travel and Jewish Identity*, H. Goldberg, S. Heilaman y B. Kirshenblatt-Gimblett comps.
- Lebow, A. (2008). *First Person Jewish*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lederhendler, E. (2000). *The Six-Day War and World Jewry*. USA: Capital Decisions.
- Lefebvre, M. (2006). *Landscape and film*. UK: Routledge.
- Levy, P. (2009). *The Drowned and the Saved*. London: Abacus.
- Lie, N. (2017). *The Latin American (Counter) Roadmovie and Ambivalent Modernity*. Switzerland: Palgrave Macmillan.

- Mitchell, W.J.T. (2002) *Landscape and power*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Moretti, F. (2013). *Distant reading*. London-New York: Verso Books.
- Nancy, J.L. (2006). *La representación prohibida, seguido de La Shoah, un soplo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Omer-Sherman, R. (2015). *Imagining the Kibbutz: Visions of Utopia in Literature and Film*. Pensilvania: Penn State University Press.
- Oroz, E. y De Pedro Amatria, G. (2009). *La risa oblicua: Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio libros de cine y Ayuntamiento de Madrid.
- Piedras, P. (2010). La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos. *Revista Cine Documental, Número 1*. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html
- (2014). *El cine documental en primera persona*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Podalsky, L. (2011). *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and México*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- (2011). *El malestar en la estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Reik, T. (1993). *Psicoanálisis del humor judío*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Leviatán.
- Rein, R. (2001). *Argentina, Israel y los judíos: Encuentros y desencuentros, mitos y realidades*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Lumiere.
- (2010). *Argentine Jews or Jewish Argentines? Essays on Ethnicity, Identity and Diaspora*. Boston: Brill.
- (2015). *Los muchachos judíos peronistas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Reznik, F. (2016). *Conversaciones con un marxista-sionista*. Países Bajos.
- Rocha, C. (2012). "From the Margins to the Center: Daniel Burman". En *Filme in Argentinien-Argentine Cinema*, Ingruber D. y Prutsch U. (Eds). Berlin, Lit Verlag.
- Rollet, S. (2019). *Una ética de la mirada. El cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais a Rithy Panh*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Roudinesco, E. (2014). *Y mañana, qué...* (2da reimpresión). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rozitchner, L. (1967). *Ser judío y otros ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones De La Flor.
- (2015). *Ser judío y otros ensayos afines*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Reynolds, S. (2009). *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. London, UK: Faber & Faber
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Schwab, G. (2010). *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. Columbia: Columbia University Press.
- Senkman, L. (1983). *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Pardes.
- (1986). *El antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1991). *Argentina, la Segunda Guerra Mundial y los refugiados indeseables, 1933-1945*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Sosnowski, S. (1976). *Borges y la Cábalá: la búsqueda del verbo*. Michigan: Ediciones Hispamérica.
- (1987). *La orilla inminente: escritores judíos argentinos*. Buenos Aires: Legasa.
- Strachan, R. y Leonard, M. (2014), "More than background: Ambience and sound design in contemporary art documentary film". En Holly Rogers (ed.) *Music and sound in documentary film*. New York & London: Routledge.
- Sucksdorf, C. & Sztulwark, D. (2015). "Palabras previas". En Rozitchner, L. *Ser judío y otros ensayos afines*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.

- Suarez, N. (2018). “¿La estética es el modo de producción?” En Emilio Bernini (ed.) *Después del nuevo cine: Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EUFyL.
- Szurmuk, M. (2018). *La vocación desmesurada: Una biografía de Alberto Gerchunoff*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana.
- Taccetta, N. (2017) *Historia, modernidad y cine: una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Tal, T. (2018). Mi viaje a Israel: reconstruyendo la identidad argentina judía juvenil en documentales subjetivos. En Alcántara, M., García Montero, M. y Sánchez López, F. (Coords.), *Estudios culturales: Memoria del 56° Congreso Internacional de Americanistas*: 111-119. DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_8
- Tanny, J. (2016). “Decoding Seinfeld’s Jewishness”. *Studies in Contemporary Jewry* Vol. 29. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780190646127.001.0001.
- Toop, D. (2010). *Sinister resonance: the mediumship of the listener*. London & New York: Continuum.
- Traverso, E. (2014). *El final de la modernidad judía: historia de un giro conservador*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2018). *Melancolía de izquierda: Marxismo, historia y memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Várnagy, T. (2016). *Proletarios de todos los países... ¡perdonadnos!, o sobre el humor político clandestino en los regímenes de tipo soviético y el papel deslegitimador del chiste en Europa Central y Oriental (1917-1991)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- Visacovsky, N. (2016). *Argentinos, judíos y camaradas: tras la utopía socialista*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- Vohnsen, M. (2019). *Portrayals of Jews in Contemporary Argentine Cinema: Rethinking Argentinidad*. UK: Tamesis Books.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

6.2. Obras mencionadas

- A gesture* (Gastón Solnicki, 2010)
- Allemagne 90 neuf zéro* (Jean-Luc Godard, 1991)
- All inclusive* (Diego y Pablo Levy, 2018)
- Amateur* (Néstor Frenkel, 2011)
- Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001)
- An American Pickle* (Brandon Trost, 2020)
- Apuntes de una educación sentimental* (Maayan Feldman, 2020)
- Aquí y allá* (Melisa Liebenthal, 2020)
- Cabeza de ratón* (Ivo Aichenbaum, 2013)
- Carta a un padre* (Edgardo Cozarinsky, 2013)
- Cartas* (Mario Bomheker, 2019)
- Circumplector* (Gastón Solnicki, 2019)
- Cohen Vs. Rossi* (Adrián Suar, 1998)
- Cosano: La vida secreta de un vestido* (Diego y Pablo Levy, 2014)
- Curb your enthusiasm* (Larry David, 2000-)
- Description of a memory* (Dan Geva, 2007)
- Description of a struggle* (Chris Maker, 1960)
- D'Est* (Chantal Akerman, 1993)
- Desde la marea* (Josefina Gill, 2015)
- Diaries* (David Perlov, 1983)
- Dis-Moi* (Chantal Akerman, 1980)
- Disobedience* (Sebastián Lelio, 2017)
- El día que me muera* (Néstor Sánchez Sotelo, 2019)
- El hijo judío* (Daniel Guebel, 2018)
- El nido vacío* (Daniel Burman, 2008)
- El cara de queso* (Ariel Winograd, 2006)
- Eléctrica* (Esteban Menis, 2014)
- Enjoy yourself* (Gastón Solnicki, 2012)
- Este a Székelyeknél* (Gastón Solnicki, 2014)
- Flora no es un canto a la vida* (Iair Said, 2018)
- Guapas* (Daniel Barone y Lucas Gil, 2014)

Hacer patria (David Blaustein, 2006)
Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988)
Home in E major (Tamar Rachkovsky, 2019)
In folk song style (Federico Veiroj, 2012)
Intermitencias (Irina Raffo, 2017)
Introduzione all'oscuro (Gastón Solnicki, 2018)
Jewel Katz y sus paisanos (Alejandro Vagnenkos, 2005)
Judíos en el espacio (Gabriel Lichtmann, 2005)
Juansebastián (Diego Levy y Pablo Levy, 2019)
Kéksakállú (Gastón Solnicki, 2016)
La-bas (Chantal Akerman, 2006)
La experiencia judía de Basavilbaso a Nueva Ámsterdam (Miguel Kohan, 2019)
La caída de la dinastía Romanov (Esfir Shub, 1927)
La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001)
La parte automática (Ivo Aichenbaum, 2012)
Larga distancia (Tali Goldman, 2020)
Las aguas del olvido (Jonathan Perel, 2013)
Las lindas (Melisa Liebenthal, 2016)
Los ganadores (Néstor Frenkel 2017)
Los gauchos judíos (Juan José Jusid, 1975)
Los rubios (Albertina Carri, 2003)
M (Nicolás Prividera, 2007)
Magazine For Fai (Mex Urtizberea, Lucrecia Martel y Nora Moseinco, 1995-1996)
Marcha (Marcos Gorbán, 2019)
Me acuerdo (Martín Kohan, 2020)
Menashe (Joshua Weinstein, 2017)
Mi primera boda (Ariel Winograd, 2011)
Moshik (Danienla Aginsky, 2020)
Nadie vive tan cerca de nadie (Tamara Tenenbaum, 2020)
Nosotros, ellos y yo (Nicolás Avruj, 2015)
Novias, madrinas, 15 años (Diego y Pablo Levy, 2011)
One of us (Rachel Grady y Heidi Ewing, 2017)
Paperbridge (Ruth Beckermann, 1987)
Papirosen (Gastón Solnicki, 2011)

Pervomaisk (Florencia Reznik, 2018)
Pourquoi Israel? (Claude Lanzmann, 1973)
Presente imperfecto (Iair Said, 2015)
Psiconautas (Lucas Vivo García Lagos y Carlos Ameglio, 2016 y 2018)
Reconocimiento de terreno (Tamara Tenenbaum, 2017)
Seinfeld (Jerry Seinfeld y Larry David, 1989-1998)
Shalom bombón (Sofía Ungar, 2016)
Shalom Taiwán, (Walter Tejblum, 2019)
Shoah (Claude Lanzmann, 1985)
Shtisel (Alon Zingman, 2013-2021)
Soy tan feliz (Vladimir Durán, 2011)
Süden (Gastón Solnicki, 2008)
Synonymes (Nadav Lapid, 2019)
The Jazz Singer (Alan Crosland, 1927)
The Nanny (Fran Drescher y Peter Marc Jacobs, 1993-1999).
The Office (Mindy Kaling, Michael Schur, Ricky Gervais, entre otros, 2005-2013).
Todas nuestras maldiciones se cumplieron (Tamara Tenenbaum, 2021)
Toponimia (Jonathan Perel, 2015)
Towards Jerusalem (Ruth Beckermann, 1991)
Two Zlotys (Ivo Aichenbaum y Liv Schulman, 2019)
Unorthodox (Maria Schrader y Deborah Fledman y otros, 2020)
9 vacunas (Iair Said, 2013)
What I saw in Hebron (Dan Geva, 1999)