



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

La imagen bisagra.

Representación de los intersticios narrativos, visuales y sonoros en los diarios documentales de David Perlov:

Diary (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999)

y *My Stills* (1952-2002).

Tesis Doctoral

Presentada por: Paola Lagos Labbé.

Dirigida por: Dr. Joaquim Puig González.

Barcelona, Mayo de 2021.

*A la memoria de mis amados abuelos, Lalo y Rodolfo, y de mi madrina Ximenita.
Todos ellos partieron allá, mientras yo estaba acá.
En la deuda eterna de esos últimos abrazos.*

A la memoria de David Perlov, en gratitud infinita por la inspiración.

A Mira Perlov, por sua cumplicidade e suas cartas generosas.

A Gladys y Elisa, mis amadas abuelas, que aún y siempre están.

*A mis amados padres, Rodolfo y Marisol, por su
amor desprendido e incondicional.*

*A mi pequeña sobrina, promesa de futuro
que está por nacer.*

INDICE

Agradecimientos.	5
I. PRESENTACION.	
1.1. Resumen / Abstract.	8
1.2. Palabras Clave.	8
1.3. Prefacio.	11
1.4. Introducción.	16
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.	
2.1. Objetivo General.	28
2.2. Objetivos Específicos.	28
2.3. Notas Metodológicas.	29
2.4. Tablas de Análisis.	37
III. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL: POÉTICAS DE LA AUTORREPRESENTACIÓN.	
3.1. Documental Autobiográfico y Estrategias de Autorrepresentación.	41
3.2. Autorrepresentación, Subjetividad y Afecto: Breve Trayectoria por un Cine de la Intimidad.	50
3.3. Las Formas del “Yo” Filmado: Hibridaciones y Principales Expresiones.	82
3.3.1. Diarios de Vida.	83
3.3.2. Diarios de Viaje.	89
3.3.3. Retratos y Autorretratos.	101
3.3.4. Cartas.	113
3.3.5. Cine Ensayo.	118
IV. ESTUDIO DE CASO: ANALISIS DE LOS DIARIOS DE DAVID PERLOV.	
4.1. David Perlov: Cineasta, Fotógrafo, Artista Visual. Notas Biográficas.	142
4.1.1. Ars Poetica.	175
4.2. Filias artísticas: Referencias que Modularon la Mirada de Perlov.	190

4.2.1. Citas y Referencias a la Pintura y otras Artes Visuales.	191
4.2.2. Citas y Referencias a la Fotografía.	211
4.2.3. Citas y Referencias al Cine.	221
4.2.4. Citas y Referencias a la Música.	252
4.2.5. Citas y Referencias a la Dramaturgia, el Teatro y la Literatura.	315
4.3. Bisagras Espaciotemporales.	353
4.3.1. Del Presente al Pasado. Tránsitos por los Paisajes Afectivos de la Memoria.	353
4.3.2. El Espacio Exterior. Tránsitos por las Ciudades. Río de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, París, Tel Aviv.	361
4.3.3. El Espacio Interior. El Hogar, sus Ventanas, Puertas y Umbrales.	400
4.4. Bisagras Sonoras.	434
4.4.1. La Dimensión Sonora como Inscripción del Cuerpo en la Imagen: Voz y Micro-oralidades.	439
4.5. Bisagras Nómades.	460
4.5.1. Intersticios para representar el Desarraigo. La Modulación del Sí, la Historia y la Alteridad.	466
4.6. Apuntes para la Conceptualización de una Imagen Bisagra.	488
V. CONCLUSIONES.	498
VI. BIBLIOGRAFÍA.	517
VII. FILMES CONSULTADOS SOBRE DAVID PERLOV.	533
VIII. ANEXOS.	
8.1. Fragmentos de Entrevistas a David Perlov.	535
8.2. Filmografía de David Perlov.	553
8.3. Exposiciones Fotográficas y Pictóricas de David Perlov.	563
8.4. Transcripción <i>Diary // Diario</i> (1973 - 1983).	
8.4.1. <i>Diary</i> . Capítulo 1. (1973 - 1977).	564
8.4.2. <i>Diary</i> . Capítulo 2. (1978 - 1980).	575
8.4.3. <i>Diary</i> . Capítulo 3. (1981 - 1982).	586

8.4.4.	<i>Diary</i> . Capítulo 4. (1982 - 1983).	596
8.4.5.	<i>Diary</i> . Capítulo 5. (1983).	608
8.4.6.	<i>Diary</i> . Capítulo 6. (1983).	617
8.5.	Transcripción <i>Updated Diary // Diario Revisitado</i> (1990 - 1999).	
8.5.1.	<i>Updated Diary</i> . Capítulo 1. Infancia Protegida.	626
8.5.2.	<i>Updated Diary</i> . Capítulo 2. Rutina y Rituales.	643
8.5.3.	<i>Updated Diary</i> . Capítulo 3. Retorno a Brasil.	659
8.6.	Transcripción <i>My Stills // Mis Fotografías</i> (1952 - 2002).	671
8.7.	Catastro de Citas y Referencias.	
8.7.1.	<i>Diary</i> . Capítulo 1. (1973 - 1977).	690
8.7.2.	<i>Diary</i> . Capítulo 2. (1978 - 1980).	690
8.7.3.	<i>Diary</i> . Capítulo 3. (1981 - 1982).	691
8.7.4.	<i>Diary</i> . Capítulo 4. (1982 - 1983).	692
8.7.5.	<i>Diary</i> . Capítulo 5. (1983).	693
8.7.6.	<i>Diary</i> . Capítulo 6. (1983).	693
8.7.7.	<i>Updated Diary</i> . Capítulo 1. Infancia Protegida.	694
8.7.8.	<i>Updated Diary</i> . Capítulo 2. Rutina y Rituales.	695
8.7.9.	<i>Updated Diary</i> . Capítulo 3. Retorno a Brasil.	696
8.7.10.	<i>My Stills // Mis Fotografías</i> (1952 - 2002).	697

AGRADECIMIENTOS.

El germen de esta tesis se remonta hace dos décadas atrás, cuando el año 2000 llegué a Barcelona a cursar el Máster en Documental Creativo de la Universitat Autònoma. Recuerdo el día en que —en una copia de una copia de una copia en VHS— nos proyectaron un fragmento del primer capítulo de *Diary* de David Perlov. Fue como una epifanía. Esos escasos minutos me cautivaron y comencé a intentar por todos los medios conseguir la obra completa, misión imposible en ese tiempo, cuando los diarios solo existían en escasas copias en 16 mm. en Israel, y recién comenzaba a masificarse el uso de internet y la tecnología digital. David vivía en aquel entonces. Hubiese sido un regalo llegarlo a conocer. Las primeras e interminables gracias son para él, por la belleza y la inspiración. Gracias también a los profesores del máster por abrirme las puertas a un tipo de creación documental que apenas conocía. La experiencia de esos años fue reveladora e inspiró mis intereses y el camino que en adelante pude canalizar como docente de cine, primero en la Universidad Austral de Valdivia y más tarde en la Universidad de Chile. Agradezco también a los colegas y estudiantes de ambas instituciones, por acompañar y enriquecer estos tránsitos.

En 2005, de vuelta en Chile tras mi primera experiencia en Barcelona, conseguí el mail de Mira Perlov, la viuda de David, y le escribí. Comenzamos una afectuosa correspondencia. Jamás podré agradecer lo suficiente a Mira por su generosidad, su entusiasmo, su complicidad, su calidez. Infinitas gracias también a Yael Perlov por la alegría de haberla conocido, por los iluminadores intercambios y por su ayuda ágil y generosa, como ella (Mira, Yael, estoy en deuda de ese viaje a Israel que la pandemia truncó).

Cuando al fin pude ver los diarios completos por primera vez, tuve la certeza de que quería escribir sobre ellos e intenté encontrar los recursos para poder realizar este doctorado. No fue sino hasta el 2015 que pude llegar a cursarlo, gracias al financiamiento de Becas Chile, Programa de Formación de Capital Humano Avanzado, de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica CONICYT, del Estado chileno.

Mis agradecimientos al Instituto de la Comunicación e Imagen y a la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, por apoyar mi decisión de partir, especialmente a Faride Zerán, María Olivia Monckeberg y Loreto Rebolledo.

Llegando a Barcelona comencé a escribir la tesis guiada por el Dr. Quim Puig, a quien agradezco inmensamente su lectura, sus consejos, los fértiles diálogos y sobre todo el haberme brindado la suficiente autonomía para explorar libremente la obra de Perlov.

Gracias al Departament de Comunicació Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona y a las y los profesoras/es cuyas observaciones y comentarios en cada seguimiento anual contribuyeron a la reflexión para esta investigación. Mi gratitud es también para las/os gestores departamentales, Candi Casademont, Mercè Mir y muy especialmente Ernest Verdura, por su ayuda y preocupación cuando —por una grave enfermedad que aquejó a mi pareja— tuve que suspender un año este doctorado.

Gracias a las y los académicas/os que gentil y entusiastamente accedieron a formar parte del tribunal que examinará esta tesis: Dr. Josep Maria Català (U. Autònoma de Barcelona), Dr. Gonzalo de Lucas (U. Pompeu Fabra), Dra. Imma Merino (U. de Girona), Dra. Laia Quílez (U. Rovira i Virgili) y Dra. Elena Oroz (U. Carlos III de Madrid).

Obrigada, Ilana Feldman, por la palabra siempre enriquecedora, por el regalo de su libro y el de Gala Bar Or aquella linda tarde en São Paulo y por la invitación a ofrecer la conferencia sobre Perlov en la presentación de la revista Devires.

Gracias a las amigas, amigos y colegas que con sus lúcidas conversaciones en un aula, en un café, en un bar o en un congreso, contribuyeron a ayudarme a pensar esta tesis. No puedo nombrarlas/os a todas/os, pero sí quiero agradecer puntualmente a Josetxo Cerdán, quien guio la tesina para mi titulación del máster. A Mónica Villarroel, Vania Barraza, Carl Fischer, Sonia García y Ana María López, por invitarme a ser parte de los libros que editaron sobre cine chileno y latinoamericano. A Fran Benavente por el texto de Nicole Brenez que me ayudó a localizar, a Verónica Zondek por las traducciones de algunos textos de Perlov, a Ramón Arboix per la seva ajuda amb el català y a Luciana Mancini, cuyo oído melómano descubrió más de alguna composición escondida entre los diarios.

Mi gratitud a Carolina, Jordi y las niñas, por haberme acogido en su hogar en días muy largos y muy tristes. Gracias a Tomeu y a Tristán por la dosis diaria de inocencia y alegría, y a sus padres Paula y Edgar y Carolina y Nico, por la confianza y el cariño.

Agradecida del privilegio de vivir en Barcelona, de sus estímulos, de sus espacios para pensar el cine cada jueves y domingo en las proyecciones del Xcentric en el CCCB, año a año en sus magníficas Aulas y en otras iniciativas en las que he podido participar de cerca, como el Festival L'Alternativa o la Mostra Internacional de Films de Dones. Gracias también a las y los compañeras/os de Crater Lab, colectivo de creación y experimentación en cine analógico que, además del aprendizaje, me ha regalado algunas queridas amistades.

La escritura de esta tesis ha estado atravesada por tiempos personales y colectivos tremendamente duros. Distancias, enfermedades, rupturas, muertes de grandes amores, importantes pérdidas reales y simbólicas, muchos golpes inesperados. El estallido social en Chile, la pandemia. Recurrir a los diarios de Perlov en esos momentos fue, aunque difícil, una tabla de salvación. Gracias a mis padres Rodolfo y Marisol, a mis hermanos Felipe y Valentina, al resto de la familia (especialmente a Máximo, porque su feliz nacimiento fue un faro en medio del temporal) y a tantas amigas y amigos que —aquí en Barcelona, allá en Chile y en otros hogares repartidos por el mundo— ayudaron a sostener el espíritu y la fe, aún en los peores días. Quisiera nombrarlos a todos, pero son muchos y ellas y ellos saben quiénes son. Además, como dice mi excompañero Yanko González (gracias por haber estado en los inicios de esta aventura y en tanto más), “nombrar es olvidar”.

Gracias también a mis amores peludas que han partido. En medio de la pena por la muerte de Palabra, llegaron Pacha y Tacita para traer la alegría cotidiana, los abrazos, los juegos, las risas. Gracias especialmente a Tacita, no solo por regalarme el sol y el aire en cada paseo a su lado durante los asfixiantes días del confinamiento, sino por ser el pilar que me contuvo en tiempos verdaderamente oscuros en los que ella fue pura luz.

Por último, lo principal: mi gratitud es para Alejandra Rodríguez, mi compañera, por haber llegado pese a todos los obstáculos, por haberse recuperado, por su inagotable empuje, por poner la confianza que a veces me falta y por sus cuidados día a día. Soy consciente de que este proceso ha condicionado muchas cosas; sé de las grietas que dejaron esos dos años de distancia, de los sacrificios mutuos y de las postergaciones. Espero que ahora nuestras ventanas abiertas de par en par reciban abundante vida y salud, amor, pasión, bienestar y tiempo para compensar y para continuar.

I. PRESENTACION

1.1. RESUMEN.

Esta tesis se basa en el análisis e interpretación cualitativa y reflexiva de los recursos narrativos, visuales y sonoros que articulan los ensayos cinematográficos *Diary* (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999) y *My Stills* (1952-2002), para describir las poéticas del intervalo que su autor, el cineasta, fotógrafo y artista visual brasileño-israelí David Perlov (Río de Janeiro, 1930 - Tel Aviv, 2003) despliega para representar el desarraigo. El conjunto de estos diarios conforma un corpus cinematográfico único; un *filme-fleuve* de cerca de diez horas que canaliza la experiencia cotidiana de Perlov a lo largo de cincuenta años de su vida y deviene en un monumental pasaje que conecta los diversos planos en los que oscila la realidad representada por el cineasta, entre ellos, su intimidad afectiva y personal, su identidad como nómada y las crisis y conflictos bélicos en los que Israel se vio involucrado durante la segunda mitad del siglo XX.

Para modelar una subjetividad fracturada y en tránsito, Perlov convoca una diversidad de estrategias ensayísticas de autorrepresentación que operan tanto a nivel discursivo, como estético y político, y que atraviesan las diversas manifestaciones artísticas que cultivó a lo largo de su vida. Así, las búsquedas expresivas que emprenden sus diarios congregan elementos propios no solo de las artes cinematográficas, sino también de la fotografía, la pintura, la literatura y la música. De ahí que la mirada documental de Perlov detente una gran complejidad audiovisual, rica en guiños intertextuales, gestos, rostros, cuerpos, trayectorias, espacios, cosas, casas, sonidos, voces y reflexiones que se imbrican formando un tejido fílmico abierto, fluido e intersticial. La investigación aspira a interrogar esta multiplicidad de recursos desde una aproximación interrelacional que examine aquellas prácticas intersticiales que formulan una estética del intervalo característica en los diarios de Perlov. A partir de dicho enfoque y fruto de la correspondencia entre teoría y análisis, la tesis propone delimitar el concepto de “imagen bisagra” para simbolizar los pasajes, relaciones y tensiones entre vida y arte; entre lo privado y lo público; interior y exterior; adentro y afuera —metaforizados en el hogar y la calle—; entre lo doméstico y lo político; la microhistoria y la macrohistoria; el tiempo pasado y el tiempo presente; entre el universo de los vivos y el universo de los muertos; entre el yo y los otros; entre destierros y retornos; entre nomadías, fronteras, patrias y ciudades (Tel Aviv, São Paulo, Río de Janeiro, Belo Horizonte, París); pertenencia y desarraigo, entre la imagen fija y la imagen en movimiento; entre tecnologías analógicas —el celuloide— y dispositivos electromagnéticos —el vídeo—; entre sonido y sentido; voz y palabra, por mencionar algunos de los múltiples tránsitos a través de los umbrales que nos ofrece la obra de Perlov. Entre otros elementos, la poética intersticial de la imagen bisagra se traduce visualmente en la persistente presencia de ventanas, puertas y dinteles, como goznes que regulan los flujos entre los distintos universos de representación entrelazados en los diarios de Perlov y las relaciones que operan en la problematización de su desarraigo y extranjería sustanciales.

1.2. PALABRAS CLAVES: David Perlov, documental de ensayo, diarios fílmicos, imagen bisagra, subjetividad, intervalos narrativos, visuales y sonoros, fotografía,

poética intersticial, ventanas, umbrales, pasajes, desarraigo, nomadismo, ciudades, tránsito, desplazamiento, migración.

ABSTRACT.

This thesis is based on a qualitative and reflexive analysis in order to interpret the narrative, visual and sound resources that articulate the cinematographic essays *Diary* (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999) and *My Stills* (1952-2002). These operations seek to describe the poetics of the interval that its author, Brazilian-Israeli filmmaker, photographer and visual artist, David Perlov (Rio de Janeiro, 1930 - Tel Aviv, 2003), displays to represent his uprooting. The set of these diaries forms a unique cinematographic corpus; a *filme-fleuve* of around ten hours that shapes the daily experience of Perlov throughout fifty years of his life, and becomes a monumental passage that connects the different spheres in which his reality oscillates: his affective and personal intimacy, his identity as a nomad and the crises and wars in which Israel was involved during the second half of the 20th century.

In order to depict a fractured and “in transit” subjectivity, Perlov convenes diverse essayistic self-representation strategies that operate on a discursive, aesthetic and political level, and which traverses the various artistic manifestations he developed throughout his life. The expressive searches set out by his diaries gather together elements not only from the cinematographic arts, but also from photography, painting, literature and music. Hence, Perlov’s documentary gaze holds a great audiovisual complexity, rich in intertextual winks, gestures, faces, bodies, trajectories, spaces, objects, houses, sounds, voices and reflections that imbricate to shape an open, fluid and interstitial filmic weave. This research aims to interrogate this multiplicity of resources from an inter-relational approach, able to examine those interstitial practices that formulate an aesthetic of the interval, characteristic in Perlov's diaries. Based on this scheme and as a result of the correspondence between theory and analysis, the thesis proposes to delimit the concept of “hinge image” to symbolize the passages, relations and tensions between life and art; the private and the public; interior and exterior; inside and outside —metaphorized in the home and the street—; between domestic and political; microhistory and macrohistory; past and present; between the universe of the living and the realm of the dead; between the self and the others; between exile and returns; between nomadism, borders, homelands and cities (Tel Aviv, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Paris); belonging and uprooting, between the still and the moving image; between analogue technologies —celluloid— and electromagnetic devices —video—; between sound and sense; voice and word, just to mention some of the multiple transits through the thresholds offered by Perlov's oeuvre. Among other elements, the interstitial poetic of the hinge image visually decodes into a persistent presence of windows, doors and archways, as mechanisms of fluctuation that regulate both the flows between the different universes of representation intertwined in Perlov's diaries, and the relations that operate in the problematization of his substantial uprooting and foreignness.

KEYWORDS: David Perlov, essay documentary, film diaries, hinge image, subjectivity, narrative, visual and sound intervals, photography, interstitial poetics, windows, thresholds, passages, uprooting, nomadism, cities, transit, displacement, migration.

1.3. PREFACIO.

“En tierras de pobreza e ignorancia, aquellos que no sabían firmar, presentaban dos cruces sobre sus fotografías: nombre y apellido.

Mayo de 1973. Compro una cámara. Quiero comenzar a filmar por mí mismo y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Buscar otra cosa, algo diferente. Quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente. Toma su tiempo aprender a hacerlo.

Mi primera toma. La segunda. Vivo en el tercer piso; una buena altura. Añado sonidos. A mi derecha, la sinagoga. Al frente, los balcones.

Tengo la necesidad de voltearme; enfocar mi cámara hacia adentro, hacia mi propia casa. Aún no logro comprender cómo Mira, en una sola toma, logra cambiarse de vestido y regresar tan rápidamente.

Yael y Noami. Filmo los ángulos activos de mi casa.

La esquina, la calle Ibn Gvirol y sus arcadas.

Yael. La sopa caliente es tentadora, pero sé que de ahora en adelante debo elegir entre tomar la sopa o filmar la sopa.

Buenos días, Yael. Nosotros dos, en el espejo, en ángulos diferentes.

(...) Me siento frente al equipo de televisión y filmo la TV como si fuera a través de una ventana. (...) Estalló la guerra. (...) Siento que, como cineasta, seré de ahora en adelante reportero y no director. (...) De ahora en más, documentaré realidad, solo eso. (...) Filmar a través de la ventana de mi casa, como si filmara a través de la mirilla de un tanque. Siento que mi punto de vista se torna más preciso. Documentar lo cotidiano, lo trivial. No más cuentos, no más tramas, nada artificial, tampoco los trucos profesionales que tanto me agradan.

(...) La Universidad de Tel-Aviv inaugura por fin el tan anhelado Departamento de Cinematografía. Me ofrecen enseñar. Comenzar desde el principio. Enseñar cine.

(...) Me convierto en maestro.

(...) Durante las vacaciones semestrales, retorno a São Paulo luego de una ausencia de veinte años. Vuelvo para reconciliarme con la ciudad en la cual crecí y para despedirme. (...) ‘Extranjero aquí, extranjero allá; extranjero en todas partes. Desearía poder volver a casa, nena, pero soy un extranjero también allí’. Una canción de Odetta”.¹

¹ Fragmentos de la narración en *voice over* de David Perlov a lo largo de los primeros quince minutos del primer capítulo de *Diary*. La transcripción íntegra de todos los diarios cinematográficos de Perlov, se encuentra en los Anexos de esta tesis.

Ya en los primeros quince minutos del capítulo inaugural de *Diary* están contenidos prácticamente todos los tópicos esenciales que, sobre todo en términos narrativos y visuales, se urden para dar estructura a las cerca de diez horas de ensayos cinematográficos que constituyen la totalidad de los diarios de David Perlov, analizados en esta investigación. El universo íntimo y familiar —su mujer, sus mellizas, el interior de su propia casa—, la celebración de la vida urbana y la efervescencia de la calle —su avenida, su esquina, sus portales—, su ideología frente al mundo político e histórico —reflejado, por ejemplo, en su actitud como realizador frente al estadillo de la guerra—, el posicionamiento de su punto de vista como cineasta en la exploración de su relación con el mundo —la dicotomía que plantea entre tomar o filmar la sopa, su reafirmación en el interés por registrar no solo lo real, sino lo cotidiano; de ser un documentalista y no un director de ficción (enfaticando tempranamente en un desprecio por la industria cinematográfica dominante que más tarde se irá agudizando a lo largo de sus diarios), su reivindicación por la independencia, la experimentación y la libertad creativa—, su ética como padre, como artista, como profesor; sus reflexiones sobre la imagen —cinematográfica, fotográfica, pictórica, televisiva—, sus derivas identitarias como inmigrante y la constitución de una subjetividad atravesada por el desarraigo y la nomadía —rasgos que se evidencian, por ejemplo, en la cita a la canción de Odetta y que desde ya se intuyen con la primera frase que inaugura los diarios sobre el analfabetismo—, son todas tramas que desde un comienzo se urden para trazar las dimensiones humanas y existenciales que modelan el pensamiento autorreflexivo de Perlov y que recorren la totalidad de sus diarios.

Del mismo modo, su gestualidad fílmica y su particular poética cinematográfica también comienza a elaborarse a partir de los primeros planos de *Diary*, con motivos visuales recurrentes tales como las ventanas, puertas, pasillos y dinteles²; los *travellings* que incorporan la ventana de los coches, trenes o tranvías³ que lo

² Los cinco primeros planos de la película son encuadres hacia ventanas; ya sea desde el interior de su casa, filmando las ventanas que dan al exterior, o filmaciones hacia las ventanas de los edificios vecinos. Mientras la *voice over* de Perlov señala “*Mi primera toma. La segunda*”, lo que vemos en la imagen son, precisamente, el encuadre de ventanas (Ver Imágenes 1, 2, 3 y 4). Cuando el cineasta, en tanto, manifiesta su necesidad de voltearse, de “*enfocar mi cámara hacia adentro, hacia mi propia casa*”, su encuadre se decanta hacia los pasillos, dinteles, puertas, a menudo varios de estos umbrales concentrados en un solo plano (Ver Imágenes 5 y 6).

³ Ver Imágenes 7 y 8.

transportan en sus derivas —trayectorias que se definen ya desde la primera visita que recogen los diarios a su Brasil natal— y otras estrategias que despliegan una diversidad de procedimientos para indagar en las posibilidades del cuadro dentro del cuadro, desde el encuadre de ventanas y puertas, hasta operaciones visuales más complejas, tales como filmar lo que ocurre en el mundo exterior a su hogar a partir del registro del televisor (por ejemplo, las noticias de la guerra), o la frecuente presencia de los espejos y sus reflejos.



Imagen 1. *"Mayo de 1973. Compro una cámara. Quiero comenzar a filmar por mí mismo y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme".*



Imagen 2. *"Buscar otra cosa, algo diferente. Quiero acercarme a lo cotidiano."*

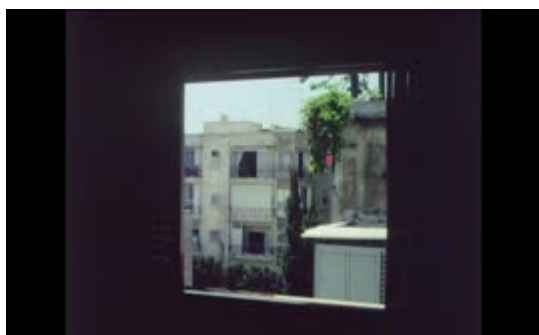


Imagen 3. *"Mi primera toma".*



Imagen 4. *"La segunda".*



Imagen 5. *"Filmo los ángulos activos de mi casa".*



Imagen 6. Puertas, ventanas, umbrales, pantallas.



Imagen 7. *Travelling* que incorpora la ventana del coche en movimiento.



Imagen 8. “*Extranjero aquí, extranjero allá; extranjero en todas partes. Desearía poder volver a casa, nena, pero soy un extranjero también allí. Una canción de Odetta*”.



Imagen 9. Filmar la guerra a través de la pantalla de la televisión. “*Me siento frente al equipo de televisión y filmo la TV como si fuera a través de una ventana. (...) Estalló la guerra*”.



Imagen 10. “*Buenos días, Yael. Nosotros dos, en el espejo, en ángulos diferentes*”.

También dentro de los primeros quince minutos de *Diary* ya se esboza aquella preocupación por la dimensión sonora y sus potencialidades expresivas, que caracterizará la obra diarística de Perlov. Si bien, como se verá a lo largo de la investigación, este dominio irá adquiriendo una complejidad exponencial al abordar especialmente el dispositivo de lo oral y en particular de la voz como inscripción del cuerpo en el espacio fílmico —sobre todo a partir de microoralidades y recursos paralingüísticos—, ya durante el primer minuto del capítulo inicial de *Diary* hay indicios de cuán importante es para Perlov el sonido como elemento constitutivo de la imagen cinematográfica. Los primeros sesenta segundos de *Diary* transcurren en la más absoluta prescindencia de paisaje sonoro o sonido diegético alguno. El metraje es silente, únicamente acompañado por la *voice over* de Perlov, hasta que es la propia voz del cineasta que nos indica: “*Añado sonidos*”. Es al momento de hacerlo —al agregar la pista de audio en el montaje— que, como espectadores, nos hacemos conscientes del sonido, de su poder comunicativo y estético, de su valor como complemento y contrapunto, pero también de su autonomía expresiva.

Todos los tópicos y recursos hasta aquí mencionados, atravesarán la integridad de las piezas diarísticas que comprenden cincuenta años de la vida y obra del cineasta, fotógrafo, pintor y dibujante brasileño-israelí. Así, este primer cuarto de hora de *Diary* (1973-1983. Seis Capítulos. 16 mm. 330'), trazará la ruta a transitar por Perlov no solo en el resto de los capítulos de dicho ensayo, sino también en *Updated Diary* (1990-1999. Tres Capítulos. Video. 180') y en *My Stills* (1952-2002. Unitario. Video. 58'), documentales autobiográficos que completan uno de los más espléndidos —y sin embargo aún bastante desconocido— *filme-fleuve*⁴ dentro de la historia del cine. Y es que los diarios de Perlov también pueden comprenderse como una única gran obra de vida; un único filme en perpetuo movimiento, durante el cual la experiencia cotidiana del artista, sus búsquedas expresivas, éticas y estéticas, su reflexión en torno a la propia imagen, sus relaciones tanto con su mundo íntimo, como con el mundo histórico, fluyen, se interrogan, se visitan y revisitan, estableciendo fértiles y complejas relaciones en constante exploración.

⁴ La traducción al español es “film-río”, expresión para designar una película cuya duración resulta inusualmente larga para los cánones de la industria cinematográfica, o para denotar un conjunto de varias piezas que —pese a estar concebidas individualmente o de modo independiente la una de la otra— componen un corpus mayor que, por su afluencia, características, relaciones, correspondencias y continuidades, pueden entenderse como una sola obra. Por ejemplo: varios conjuntos de obras —a menudo autobiográficas— de cineastas como Chantal Akerman, Jonas Mekas, Anne Charlotte Robertson, Boris Lehman y, naturalmente, el propio David Perlov.

1.4. INTRODUCCIÓN.

Esta tesis se basa en el análisis e interpretación cualitativa, reflexiva y ensayística de los recursos narrativos, visuales y sonoros presentes en la monumental obra diarística del cineasta, fotógrafo y dibujante, David Perlov, para describir las poéticas del intervalo que el artista brasileño-israelí despliega a la hora representar una subjetividad signada por el conflicto del desarraigo. Estas diez horas, desagregadas en diez episodios que a su vez componen las citadas tres piezas diarísticas mayores —*Diary* (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999) y *My Stills* (1952-2002)— condensan la experiencia cotidiana del cineasta a lo largo de medio siglo en su vida y se erigen como fértiles vértices en los que confluyen la intimidad afectiva y personal del autor, su identidad como nómada y la panorámica de los grandes acontecimientos que sacudieron la historia de Israel, entre otros conflictos bélicos y crisis humanitarias. Frente a estas tesituras, Perlov se sitúa desde el lugar del trance, de la dificultad y el desajuste, poniendo así en tensión las contradicciones existenciales frente a la complejidad de la realidad, tanto la personal como la histórica.

Las estrategias creativas de estos ensayos cinematográficos en primera persona convocan diversas manifestaciones que abarcan desde las artes visuales —cinematográficas, fotográficas y pictóricas— hasta las musicales y literarias. Ello permite a Perlov congrega una multiplicidad de materialidades, objetos, sonidos, diálogos, rostros, gestos, trayectorias y reflexiones para modular un universo fílmico que traza el testimonio de existencia compleja de un sujeto cuya experiencia vital se ha construido en el permanente tránsito y en las fracturas propias del nomadismo. Los diarios de Perlov despliegan variadas estrategias de autorrepresentación que develan la existencia de un sujeto nómada, identitariamente fragmentado, desarraigado, un desplazado que vuelve a transitar los paisajes urbanos y emocionales del pasado, modulando una subjetividad compuesta por los espacios que atraviesa y por los que es atravesado. Belo Horizonte, Río de Janeiro, São Paulo, París, Tel Aviv, son pa(i)sajes efectivos y afectivos; cartográficos y espirituales; tránsitos entre umbrales no solo espaciales

sino también temporales, en las múltiples traslaciones entre presente-pasado que nos ofrece la obra de Perlov. Los recursos narrativos, estéticos —visuales y sonoros— empleados por el cineasta, dan forma a una poética del desarraigo que transita entre la filiación y la orfandad, en este constante ir y venir entre el alejamiento y el acercamiento desde/hacia los orígenes. Los territorios del nómada no pueden transfigurarse en imágenes y sonidos cerrados, sino en representaciones difusas y oblicuas que acentúan la idea de intervalo, de flujo, de tránsito y de mutación.

Desde estas premisas, la tesis intentará responder a la multiplicidad e inestabilidad de una imagen audiovisual asociada a realidades complejas y promover un desplazamiento en su concepción desde un elemento fijo, hacia un texto abierto, fluido e intersticial. La investigación explorará en las estrategias retóricas de autorrepresentación desplegadas por Perlov para la construcción de la memoria personal en sus diarios, a la par que identificar las búsquedas estéticas y poéticas que emprende el cineasta de cara a la elaboración de su mirada documental. Ésta se sintetizaría en lo que la tesis sugiere esbozar como una “imagen bisagra”, que —como hemos sugerido y luego pasaremos a analizar— en el caso de los diarios de Perlov se metaforiza en gestos, recursos y objetos muy concretos, entre ellos, la persistente presencia de ventanas y puertas, desde y hacia cuyos umbrales, se dirige David Perlov escudriñando en aquel gozne que delimita, (entre)abre y (en)cierra los espacios entre su mundo interior y el mundo exterior. Los dinteles y sus bisagras alegorizan los mecanismos que ensaya Perlov para establecer las relaciones que operan entre el “yo” y su locus en el paisaje íntimo de la subjetividad y en el paisaje exterior: el mundo histórico y sus transformaciones y aquellos espacios urbanos —las ciudades— escenarios no solo del acontecer público, sino también del encuentro con la otredad, con las historias y relatos que emanan de la realidad social. Una aproximación interrelacional hacia los recursos intersticiales en las esferas narrativas, visuales y sonoras en los diarios de Perlov, permitirá formular una propuesta de conceptualización de la “imagen bisagra”, que esta tesis aspira a delimitar.

El rasgo introspectivo que caracteriza al cine de no ficción autobiográfico, se enmarca en el espacio de lo privado —lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, confesional— y se traduce en puestas en escena que convocan diversos recursos autorrepresentacionales para modular un espacio, un tiempo y una voz que confluyen para evocar un “yo”. De allí que, en términos de estructura, tras el desarrollo del Planteamiento del Problema de Investigación y de la Metodología que guiará los pasos a seguir en el transcurso de la tesis, ésta desarrolla un Marco Teórico en el que se plantean las principales discusiones conceptuales alrededor del documental autobiográfico, dando cuenta de las estrategias narrativas, formales y estéticas más recurrentes que el cine de la experiencia ha invocado para modular la subjetividad del “yo” filmado. Así, la tesis se detendrá someramente en expresiones cruciales —y eminentemente híbridas— de estos tipos de cinematografías, tales como el cine doméstico, el ensayo fílmico, el diario de vida, el diario de viaje y el autorretrato.

Tras aportar sintéticamente dicho marco referencial, la investigación se focalizará en el análisis interpretativo de los diarios de Perlov. Entendiendo que las poéticas narrativas de autorrepresentación, principalmente articuladas a través de la *voice over* como dispositivo que modula la organización del pensamiento de Perlov, atraviesan estructuralmente sus diarios, la tesis se decanta por el estudio de las estrategias visuales y sonoras que conforman una poética del intervalo en la obra del cineasta brasileño-israelí. Para ello se considera imprescindible, en primer lugar, que la investigación entregue un mínimo de antecedentes biográficos de David Perlov, así como una semblanza de su proceso de maduración como artista visual. Sumado a ello, se destinará un apartado que examine los principales referentes y filias artísticas de Perlov, a partir de las citas y otros recursos intertextuales a los que el cineasta recurre en el transcurso de sus diarios; homenajes y guiños mediante los que devela su admiración por una serie de creadores, entre los que destacan otros cineastas, pintores, músicos, filósofos, escritores, fotógrafos, etc., que de algún modo lo inspiraron e influyeron en la configuración de su mirada. Todos estos elementos —los biográficos y los intertextuales— concurren en aportar piezas que, puestas en relación, contribuyen a complejizar la comprensión de la subjetividad de Perlov tanto desde una

dimensión existencial (por ejemplo, en torno a su identidad como nómada, a su desarraigo) como desde su complejidad como artista y cineasta.

Los siguientes capítulos de la tesis se abocarán al análisis de los diarios, explorando, por ejemplo, en sus estéticas visuales, mediante la examinación crítica de una serie de estrategias vinculadas a la representación del movimiento, del intervalo y, en consecuencia, del tiempo y del espacio (entre el espacio exterior — las ciudades, los paisajes, el viaje, la errancia, el tránsito— y el espacio interior — el hogar, sus ventanas, puertas y dinteles—, además del propio cine concebido como proceso abierto e indagación). Estos y otros recursos visuales de carácter intersticial, colaboran en la tarea de relevar la figura del umbral desarrollada por Perlov para dar cuenta de su identidad fragmentada, fluctuante y en crisis, y comienzan a aportar elementos para la conceptualización de una “imagen bisagra”.

El siguiente apartado del estudio de caso, busca interrogar los diarios de Perlov desde su dimensión sonora. Entre otros recursos, se enfatizará en el dispositivo de la voz, sobre todo en cuanto a la materialidad y fisicidad de lo oral como proyección sonora e inscripción del cuerpo en el espacio fílmico. En Perlov, la voz complejiza un sistema comunicativo desde un paralenguaje de la oralidad situado en la periferia de la lingüística, en aquella zona intersticial que desborda los acuerdos entre lo fónico y los sentidos que se le suelen atribuir por medio de la palabra. Y es que, precisamente, Perlov expande los límites de la palabra para fortalecer su poder como experiencia física emanada de un cuerpo sonoro, capaz de articular una poética de la miro-oralidad compuesta por una gran cantidad de gestos vocales que manan desde la performatividad de la boca, entre ellos el canto, el tarareo, la sonoridad de los idiomas, sus acentos, los balbuceos, la risa, el llanto y otras formas de expresión audibles que transitan en los hiatos entre la voz (el cuerpo), el sonido y el sentido.

A continuación, el análisis se concentrará en las problemáticas en torno a las experiencias de la nomadía y el desplazamiento, presentes en los diarios de Perlov. Se aspira a comprender las formas en que el desarraigo modula la subjetividad de un migrante como Perlov, considerando aspectos inherentes al uso del lenguaje

cinematográfico que el cineasta compone para representar los destierros que atraviesan su existencia y, en consecuencia, sus diarios filmados. Se reparará en las implicancias sociales, culturales y políticas, de las relaciones entre exilio y retorno, pertenencia y no pertenencia, fronteras y patrias. Para examinar estos aspectos, se atenderá tanto a las propias experiencias vitales de Perlov relativas a la(s) diáspora(s), como también a la elaboración de sus reflexiones e imágenes en torno a la alteridad —los otros— y a la historia colectiva, principalmente vinculada a las guerras y crisis humanitarias a las que el cineasta se ve enfrentado durante el rodaje de sus diarios.

Por último, en función de los diversos elementos narrativos, visuales y sonoros examinados en el corpus de obra y de las interpretaciones inferidas a partir de la puesta en interrelación de los recursos intersticiales que evidencian los diarios documentales de Perlov, el análisis finalizará con una propuesta de delimitación del concepto de “imagen bisagra”, resultante del cruce teórico y metodológico dispuesto a lo largo de la investigación.

Posteriormente y tras el ítem final que recoge y proyecta las principales conclusiones de la tesis, se agregan los Anexos de la investigación. Al respecto, considero oportuno enfatizar en la exhaustiva labor de transcripción y subsiguiente traducción de las alrededor de diez horas de películas que componen la totalidad de los diarios de David Perlov. Cabe destacar que, salvo *Diary* —cuya edición en DVD posee subtítulos en español—, el resto de los diarios cinematográficos, tanto en el caso de *Updated Diary* como de *My Stills*, no disponen de subtítulos ni en español ni en ningún otro idioma; tan solo ofrecen la alternativa de optar por el idioma en el que auditivamente se transmita la narración de Perlov; ya sea en hebreo o en inglés. Así (y frente a mi desconocimiento absoluto de la lengua hebrea), procedí a transcribir íntegramente desde el inglés los casi 400 minutos entre *Updated Diary* y *My Stills*, para posteriormente traducirlos al español⁵. Si bien esta tarea supuso una cuantiosa inversión de tiempo que se extendió a lo largo de

⁵ Todas las traducciones del inglés al español son de mi autoría. Lo anterior aplica tanto para la totalidad de los diarios cinematográficos transcritos y traducidos, como para las citas bibliográficas empleadas a lo largo de la tesis en todos los casos en los que las referencias originales se encontraron en inglés y los libros no se poseían ediciones traducidas al español.

gran parte de la investigación, estimo que se justificó con creces debido a que, por una parte, la traducción a la larga simplificó enormemente la revisión y el análisis de los documentales (de sus contenidos, su *voice over*, testimonios e intervenciones de terceros) y, por otra, porque el producto obtenido puntualmente a partir de este trabajo —la transcripción y traducción de la integridad del corpus diarístico de Perlov— posee un considerable valor en sí mismo, en la medida en que no solo contribuye a la puesta en valor de la obra del cineasta brasileño-israelí, sino además a facilitar inmensamente la labor de las futuras investigaciones en español alrededor de su creación y figura.

En efecto, el tema de la barrera idiomática no es un asunto menor a la hora de aproximarse a un artista para quien la lengua —el idioma nativo, el de los ancestros, el de los países de acogida, los acentos, la musicalidad de la pronunciación, etc.— es una problemática política y estética que atraviesa toda su obra, tal como veremos sobre todo en el capítulo destinado a analizar la dimensión sonora en los diarios de Perlov y cómo la oralidad de las lenguas tensionan la identidad del sujeto expatriado/desarraigado y su sentido de pertenencia (a un país, a una comunidad, a un hogar, a una clase social, etc.). Y es que una de las principales motivaciones para realizar esta investigación, dice relación con recuperar y valorar la obra diarística de este fallecido cineasta, fotógrafo y dibujante, situándola en el espacio cardinal que amerita dentro de una historia del documental de carácter autorrepresentacional que —a mi modo de ver— lo ha desatendido inmerecidamente. A lo largo de esta investigación, se ha podido constatar que esta relativa exclusión puede atribuirse por una parte a que, como veremos, los diarios de Perlov comenzaron a publicarse y distribuirse recién pasados algunos años después de su muerte (en diciembre de 2003, a la edad de 73 años) y, por otra, a que precisamente no solo su cine sino también la escasa producción crítica y académica alrededor de su obra se encuentra mayoritariamente escrita en hebreo, con las consiguientes dificultades de circulación y atención que supone acceder a información en un idioma que solamente es oficial en el Estado de Israel y, fuera de allí, la practica tan solo parte de la comunidad judía alrededor del mundo.

El nombre de David Perlov es ampliamente respetado en el cine israelí. Baste mencionar algunas de las distinciones con las que dicho país reconoció al cineasta: ya en 1963 fue nombrado Director del Año por el Instituto Van Leer de Jerusalem; en 1984 fue distinguido como Miembro Honorario del La Escuela Beit Zvi para las Artes Performáticas, mientras que en 1990 fue nombrado Director de la Década por la Asociación de Críticos Cinematográficos de Israel. En 1994, en tanto, la Academia Cinematográfica de Israel le otorgó el premio a la trayectoria Uzi Peres Lifetime Achievement Award y el Latino-American Prize, por su aporte a la cinematografía israelí. Cinco años más tarde, en 1999, cosechó el Israel Prize —la más alta condecoración que otorga el Estado de Israel, entregado por primera vez a un cineasta— en agradecimiento a su contribución excepcional a lo largo de toda una vida. Pese a todos estos reconocimientos, la notoriedad de David Perlov en el resto del mundo es, lamentablemente, bastante marginal, incluso —y pese a lo que podría suponerse— dentro de los críticos e historiadores del cine y el mundo académico de los estudios fílmicos en general, salvo para quienes cultivan parcelas de conocimiento muy específicas, tales como investigadores y creadores cercanos al cine ensayo. Este desconocimiento no resulta ni tan extraño ni tan fortuito, si se considera que no fue sino hasta fines del año 2005 que, gracias a una primera retrospectiva de la obra cinematográfica de Perlov realizada por el Centre Pompidou de París, la revisión de sus principales trabajos permitió —al año siguiente, en 2006— la obtención de nuevas copias en 16 mm. y la edición por Re:Voir del pack de DVDs⁶ de *Diary* (1973-1983) que, además de los seis capítulos de este filme capital, incluyó el documental *My Stills* (1952-2002) y el pequeño libro *David Perlov's Diary*, editado por su viuda, Mira Perlov, y por Pip Chodorov. La publicación de este pequeño pero muy necesario cuadernillo trilingüe (en hebreo, inglés y francés), se constituyó en un primer esfuerzo por recopilar y sistematizar las principales —aunque escasas— notas, entrevistas y reseñas a la obra de Perlov, existentes hasta ese momento.

El ciclo del Pompidou y la consiguiente edición de *Diary* en DVD, marcaron un claro punto de inflexión en la recuperación, revitalización y circulación de la obra de

⁶ En 2014 se lanzó un nuevo pack de DVD de *Diary*, editado por el Instituto Moreira Salles (Río de Janeiro, Brasil).

Perlov, suscitando un interés hasta entonces inusitado por conocer la vasta creación del cineasta. Lo anterior puede ratificarse al examinar la importante cantidad de muestras y de destacados festivales internacionales que, tras la exhibición del Pompidou, programaron retrospectivas de *Diary* y lo proyectaron total o parcialmente⁷.

Pese al creciente auge en términos de visibilización, la reflexión crítica y académica alrededor de la obra de Perlov sigue siendo muy limitada. Aparte del fascículo *David Perlov's Diary* (Perlov, M. y Chodorov, P. 2006. París: Revoir) anteriormente mencionado, existen tan solo dos libros íntegramente dedicados a la obra de Perlov; el primero de ellos, *Epifanías del Cotidiano* (São Paulo: Centro da Cultura Judaica), fue publicado en el Brasil natal del cineasta recién en el año 2011. El texto (bilingüe, en portugués e inglés) fue editado en forma complementaria a la muestra homónima que ese mismo año programó —por primera vez— la exhibición paralela de *Diary* en la Cinemateca Brasileira (São Paulo) y en el Instituto Moreira Salles (Río de Janeiro). El volumen, editado por Ilana Feldman y Patricia Mourão, agrupa los ensayos de siete autores alrededor de *Diary*, incluyendo el capítulo “David Perlov, el espía de lo cotidiano”, escrito por Gregorio Martín Gutiérrez y contenido originalmente en el libro de su edición, *Cineastas frente al espejo* (2008), en lo que

⁷ Entre ellos, se destacan:

- 2006. La Rochelle International Film Festival.
- 2006. Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro.
- 2006. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.
- 2006. Torino Film Festival.
- 2007. Punto de Vista - Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.
- 2007. Cinema du Reel. Festival Internacional de Documentales.
- 2007. Xcèntric - Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- 2007. Festival Internacional de Documentales de Lussas.
- 2007. Viennale - Festival Internacional de Cine de Viena o Viennale.
- 2007. Doclisboa - Festival Internacional de Cine Documental.
- 2008. Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria.
- 2008. BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine.
- 2010. Berlín - Deutsches Historisches Museum, Zeughauskino.
- 2010. Washington Jewish Film Festival.
- 2011. MOMI - Museum of the Moving Image.
- 2011. Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro - Cinemateca Brasileira, São Paulo. Retrospectiva “Epifanías del cotidiano”.
- 2013. Close-Up Film Centre, Londres.
- 2014. Documenta 14 (Kassel, Alemania y Atenas, Grecia).
- 2015. Hamburg Film Festival.
- 2018. Festival Internacional de Cine de Cali. Sección Paralela Primer Plano.
- 2019. Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme. La exposición *David Perlov: cinéaste, photographe, dessinateur*, contempló una retrospectiva de *Diary*. Octubre de 2018 a marzo de 2019.
- 2019. Judisk Kultur i Sverige. Estocolmo, Suecia.
- 2019. Tretyakov Gallery, Moscú, Rusia.

fue la primera referencia crítica con un capítulo dedicado exclusivamente a la obra del realizador, en un ejemplar editado en español. Posteriormente, en 2013, un nuevo texto —esta vez editado en inglés— incluyó un apartado consagrado a Perlov, de autoría de Anat Zanger. Así, el capítulo “The Event and the Picture: David Perlov’s *My Stills and Memories of the Eichmann Trial*”, forma parte del libro *Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema*, editado por Raz Yozef y Boaz Hagin (New York: Bloomsbury).

El segundo libro que se ocupa monográficamente del creador brasileño-israelí, es *David Perlov. Drawings, Photographs, Films*, editado en 2014 por Galia Bar Or y que —al igual que el libro compilado por Feldman y Mourão— surge como compendio de la exposición del mismo nombre que reunió parte importante de la obra visual de Perlov⁸, en el Mishkan Museum of Art de Ein Harod. *David Perlov. Drawings, Photographs, Films*, es un texto bilingüe (inglés, hebreo) que, además de ofrecer una aproximación comprehensiva al quehacer de Perlov como artista integral, reproduce cientos de imágenes, entre fotografías, polaroids, fotogramas de sus filmes, dibujos, bocetos y documentos del archivo personal del autor.

Si se considera que —como a lo largo de esta tesis se pretende evidenciar— la importancia de la obra de Perlov es capital para el campo de estudios del documental de ensayo y autorrepresentacional y que su escasa atención crítica ha estado orientada casi exclusivamente sobre *Diary*, es conveniente resaltar que aún está pendiente la urgente labor de ocuparse de lo mucho que sus otros diarios, *Updated Diary* y *My Stills*, tienen por ofrecer para la reflexión y el análisis relacional de la obra cinematográfica de este autor. Entre otras cosas, esta tesis aspira precisamente a ser un aporte pionero en la tarea de saldar esta deuda. Tal vez porque fue el último de los diarios en liberarse —su lanzamiento en DVD se produjo recién en 2011— la trilogía *Updated Diary* (1990-1999), ha concitado una atención prácticamente nula tanto en términos de exhibición como de estudios críticos. En *Updated Diary*, Perlov experimenta con las posibilidades de autorrepresentación y

⁸ Más recientemente, una nueva exposición en torno a la figura de Perlov como artista integral, se llevó a cabo esta vez en París, en el Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme. Entre el 02 de octubre de 2018 y el 31 de marzo de 2019, la exposición *David Perlov: cinéaste, photographe, dessinateur* congregó la obra visual del autor. En el punto 8.3 de los Anexos de esta tesis pueden encontrarse el resto de las exhibiciones consagradas a Perlov como fotógrafo y artista visual.

reflexividad que le ofrecen las tecnologías del vídeo, de allí que esta pieza sea fundamental para interrogar lo real y las transformaciones enunciativas y estéticas provocadas por el tránsito de formatos y dispositivos desde el analógico (celuloide en 16 mm. en el caso de *Diary*) al electromagnético (*Updated Diary*). La suerte que ha corrido *My Stills*, no es muy distinta a la de *Updated Diary* en términos de visibilización y puesta en valor. *My Stills*, la última película de David Perlov que fue culminada tan solo un año antes de su muerte, es un extraordinario ensayo cinematográfico hecho mayoritariamente a partir de las fotografías fijas que Perlov tomó a lo largo de su vida, en una práctica que fue crucial para el desarrollo de su mirada y que, como el resto de las exploraciones visuales del artista, dan cuenta de los intervalos entre su universo íntimo y el mundo histórico. Se trata de un ensayo sobre la imagen en cuya búsqueda explora las relaciones, tensiones y correspondencias entre la imagen fija y la imagen en movimiento, situando su mirada precisamente en los intersticios entre estos dos regímenes visuales.

Como se intentará poner de relieve a lo largo de la tesis, *Diary*, *Updated Diary* y *My Stills*, conforman un corpus sin precedentes en cuanto a la complejidad de una dimensión subjetiva de excepcional riqueza tanto política como poética en su concepción de la realidad y sus múltiples planos relacionales a nivel cinematográfico. El interés de esta investigación radica, pues, en su originalidad y en su potencial aporte para dar continuidad y espesor teórico y reflexivo a los recientes trabajos que comienzan a visibilizar las significativas contribuciones que los diarios documentales de este cineasta, fotógrafo y artista visual de origen sudamericano, heredan a la historia, a la estética y a la práctica del cine de no ficción. El texto que el/la lector/a tiene en sus manos, es fruto de la primera investigación monográfica de largo aliento dedicada a David Perlov⁹. Este gesto inicial pretende, así, marcar un punto de partida, pero en absoluto agotarlo. Atravesar el primero de muchos umbrales. Abrir una ventana.

⁹ Las pesquisas de esta investigación no han arrojado datos sobre ninguna otra tesis doctoral o investigación afín consagrada únicamente a la totalidad de la obra diarística de Perlov, en ningún país del mundo; ni siquiera en Israel o en Brasil. La familia y la Fundación Perlov corroboran esta afirmación.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.

- **TÍTULO DE LA TESIS**

“La imagen bisagra. Representación de los intersticios narrativos, visuales y sonoros en los diarios documentales de David Perlov: *Diary* (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999) y *My Stills* (1952-2002)”.

- **OBJETO DE ESTUDIO**

La tesis emprende el análisis de la totalidad de la obra diarística de David Perlov, conjunto de diez piezas que conforman un corpus cinematográfico mayor; un *filme-flouve* que abarca cincuenta años de vida del cineasta, fotógrafo y artista visual brasileño-israelí.

-*Diary* // *Diario* (1973-1983). Seis capítulos de 55 min. (aprox.), cada uno. Total: 330 min.

- *Diary*. Capítulo 1. (1973 - 1977)
- *Diary*. Capítulo 2. (1978 - 1980)
- *Diary*. Capítulo 3. (1981 - 1982)
- *Diary*. Capítulo 4. (1982 - 1983)
- *Diary*. Capítulo 5. (1983)
- *Diary*. Capítulo 6. (1983)

-*Updated Diary* // *Diario Revisitado* (1990-1999). Tres capítulos de 55 min. (aprox.), cada uno. Total: 165 min.

- *Updated Diary*. Capítulo 1. Infancia Protegida (Sheltered Childhood)
- *Updated Diary*. Capítulo 2. Rutina y Rituales (Routine and Rituals)
- *Updated Diary*. Capítulo 3. Retorno a Brasil (Back to Brasil)

-*My Stills* // *Mis Fotografías* (1952 - 2002). Unitario. 58’.

2.1. OBJETIVO GENERAL

Analizar, describir y limitar el concepto de “imagen bisagra” en los diarios cinematográficos de David Perlov, para demostrar —mediante estrategias narrativas, formales y estéticas— que a partir de dicho dispositivo de exploración, el cineasta construye una subjetividad desde el desarraigo, el desplazamiento y el intersticio.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1) Indagar y describir las técnicas y estrategias del dispositivo fílmico empleadas por Perlov en sus diarios cinematográficos, para representar la figura del sujeto fragmentado contemporáneo desde el concepto de “imagen bisagra”.
- 2) Explorar en el uso de los recursos autorrepresentacionales utilizados por Perlov, con el fin de dar cuenta de su función documental, narrativa y política en la construcción de una subjetividad signada por el desarraigo. Esta condición puede reflejar múltiples identidades culturales desplazadas en un contexto contemporáneo en el que la migración y el flujo se vuelven cada vez más gravitantes para describir la experiencia vital de los individuos.
- 3) Comprender las relaciones simbólicas y materiales articuladas por Perlov alrededor de la otredad, las que se visibilizan en su encuentro tanto con sujetos cercanos, como con desconocidos, objetos cotidianos, paisajes urbanos y otros elementos que integran el universo de sus filmes.
- 4) Destacar el aporte de los diarios cinematográficos de Perlov en la ampliación y densificación del campo del cine documental, mediante el uso de estrategias discursivas, estilísticas y estéticas de carácter eminentemente híbrido, fruto de la integración relacional de distintas tradiciones artísticas, códigos narrativos, visuales, sonoros.

2.3. NOTAS METODOLÓGICAS

Metodológicamente, la investigación se propone identificar, describir e interpretar las relaciones existentes detrás de la construcción de la mirada de David Perlov a través de las articulaciones discursivas y estéticas presentes en el objeto de estudio, a saber, la totalidad de su obra diarística (*Diary, Updated Diary y My Stills*). Las interpretaciones fruto del análisis de los recursos autorreflexivos, narrativos y formales presentes en estos ensayos cinematográficos, se relacionarán con aportes teóricos que a su vez esbozarán la delimitación y descripción del concepto de “imagen bisagra”. En este sentido, el desafío metodológico esencial pasa por aproximarse a un tipo de imagen audiovisual caracterizada por su condición compleja e intersticial, de modo tal que su exégesis formal y simbólica surja a partir de la integración de prácticas relacionales que eviten interpretaciones reduccionistas, dualistas o binarias. A través de esta tarea, se pretende aportar a la comprensión de la diversidad y complejidad de las formas de pensamiento cinematográfico, y a la producción de saberes en el campo de la representación de la subjetividad en la comunicación audiovisual en general y en el documental de ensayo contemporáneo en particular.

La perspectiva epistemológica está anclada en una matriz hermenéutica fenomenológica, que busca generar una metodología de análisis comunicacional cualitativa capaz de responder a la multiplicidad y relacionalidad propias del objeto de estudio, así como a sus dimensiones asociadas a la subjetividad, al afecto y a la intimidad. Los espacios de enunciación de la obra de Perlov están modulados por códigos poéticos, narrativos, informativos, reflexivos, emotivos y artísticos, cuya interconexión permitirá establecer relaciones dinámicas entre sujetos, contextos, geografías, dispositivos y diversas formas de expresión y comunicación. La integración de variables interdisciplinarias y el deslizamiento desde la concepción de la imagen como un elemento “fijo”, hacia su comprensión —en múltiples niveles— como un texto complejo, inestable, abierto, fluido, e intersticial, caracterizarán la perspectiva metodológica de aproximación al estudio de la obra de Perlov.

Si bien la investigación propone la integración de herramientas principalmente narrativas y formales analizadas en las propias películas como fuentes primarias, también se abrazarán dimensiones teóricas (definición de conceptos), históricas (contexto en el que se generan y con el que dialogan los discursos), críticas (selección y valoración de los fenómenos estudiados), ensayísticas (interpretación reflexiva en torno a la comprensión de una “imagen bisagra”) y biográficas (a partir de la de fuentes secundarias —entrevistas, conversaciones— que contienen los testimonios del propio Perlov y sus cercanos), para aprehender dinámicamente la multidimensionalidad de la obra del cineasta brasileño-israelí.

En cuanto a la aplicación del análisis propiamente tal —y como se verá más adelante en el desglose de las tablas— éste surge a partir del examen de categorías discursivas (narrativas, enunciativas, informativas) y estéticas (principalmente visuales y sonoras). Sin perjuicio de ello y debido a las particularidades de un objeto de estudio que invita a desdoblar y desbordar las cualidades tradicionales de la imagen audiovisual, será la relación entre dichos componentes la que metodológicamente conduzca hacia resultados que respondan a la riqueza y complejidad estética, conceptual y emotiva de la “imagen bisagra” como síntesis de la mirada de Perlov. En cualquier caso, el ejercicio de incorporar de forma inclusiva tradiciones disciplinarias clásicas dentro de la investigación, no estará en lo absoluto reñido con potenciar ciertos enfoques emergentes y su discusión para la aplicación fenomenológica. De este modo, las miradas y herramientas propositivas que consideren las fisuras propias de la imagen en un contexto contemporáneo, serán fundamentales para ensayar respuestas a interrogantes y necesidades puntuales del estudio de la “imagen bisagra”.

Uno de los mayores retos a los que se enfrenta la ciencia moderna y con ella gran parte del proyecto racional de la Ilustración, se refiere a la incapacidad de la metodología científica por gestionar la diversidad, las contradicciones y el desorden o caos, es decir, por invertir la tendencia reduccionista que ha sido una de sus premisas y que, ahora, en una realidad que se muestra cada vez más compleja, se revela como insuficiente y en algunas situaciones incluso como abiertamente ineficaz (Català, 2005: 83).

Es por ello que, para la exploración de las líneas metodológicas y epistémicas que permitan una aproximación de tipo reflexiva-ensayística a la producción de conocimientos emanados de las operaciones hermenéuticas iniciales, serán fundamentales los aportes que, en torno a la delimitación de una epistemología de lo complejo, han desarrollado autores como Edgar Morin, Rolando García y Josep Maria Català¹⁰, entre otros. En su libro *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria* (2006), Rolando García plantea:

En nuestra concepción de los sistemas complejos, lo que está en juego es la relación entre el objeto de estudio y las disciplinas a partir de las cuales realizamos el estudio. En dicha relación, la complejidad está asociada con la imposibilidad de considerar aspectos particulares de un fenómeno, proceso o situación a partir de una disciplina específica. En otros términos, en el “mundo real”, las situaciones y los procesos no se presentan de manera que puedan ser clasificados por su correspondencia con alguna disciplina en particular. En ese sentido, podemos hablar de una realidad compleja. Un sistema complejo es una representación de un recorte de esa realidad, conceptualizado como una totalidad organizada (...), en la cual los elementos no son “separables” y, por tanto, no pueden ser estudiados aisladamente (García, 2006: 21).

Lo anterior supone que en un sistema complejo, los procesos involucrados en su articulación serán necesariamente resultado de la confluencia de diversos factores heterogéneos que interactúan como totalidad. De allí que sean fundamentales las relaciones entre los elementos y la forma en que éstos se organizan. Estos preceptos, cuyos alcances García proyecta para los más variados campos de la ciencia, resultan particularmente adecuados para el estudio integral y comprensivo del fenómeno audiovisual, cuya sintaxis precisamente se funda en la organización y organicidad de sus elementos y relaciones.

Entendiendo, entonces, que desde un enfoque que privilegie la conjunción de los diversos regímenes audiovisuales en un espacio relacional resultaría inconducente aislar sus componentes, la investigación llevará el problema de la complejidad al

¹⁰ Principalmente en sus libros: *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la Cultura Visual* (2005), *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales* (2008) y *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (2010).

terreno de la comunicación audiovisual y la cultura visual. Para ello, se adoptarán las nociones trazadas por Josep Maria Català alrededor de la “imagen compleja” y la “imagen interfaz”. Para el autor, una imagen compleja será capaz no solamente de resolver el tradicional divorcio entre arte y ciencia, sino además enriquecer nuestra comprensión de lo real¹¹. Ello sin que este paradigma sea incompatible con aquellos aspectos del proyecto ilustrado que contribuyan al conocimiento de los múltiples e intrincados pliegues que posee la realidad. En su libro *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la Cultura Visual* (2005), Català señala:

El pensamiento dicotómico, básicamente reduccionista, parte de una realidad estática, mientras que el pensamiento complejo descubre a cada momento nuevas implicaciones de lo real. Solo el arte en general, y la imagen en particular, son capaces de detectar y representar esta cualidad cambiante de los fenómenos, mientras que la ciencia parece estar más capacitada para resolver los problemas que esos descubrimientos suscitan. Nos encontramos, pues, en un terreno indeterminado, en un territorio sin límites precisos en el que el paisaje no está compuesto por objetos sólidos, sino por elementos que se difuminan y cambian de forma y posición constantemente (Català, 2005: 86).

En su libro *La forma de lo real. Introducción a los Estudios Visuales* (2008), el autor profundiza en torno a la idea de generar un método que pueda contener las necesidades de una imagen contemporánea, particularizando que:

(...) estos fenómenos son más complejos que lo que se deduce de este planteamiento y que, además, no se organizan linealmente, sino de forma arquitectónica e incluso orgánica. No son ni unidireccionales ni se mantienen estáticos: se trata, por el contrario, de procesos que pueden captarse totalmente o parcialmente, pero que están siempre presentes a través de una totalidad en continuo movimiento (Català, 2008: 30).

¹¹ Ya en 1999, en su ponencia “La Imagen y la Representación de la Complejidad” para las *Jornades de l'educació a l'era digital* organizadas por la Universitat de Barcelona, Català proponía: “(...) Mediante este ejercicio nos podremos ir dando cuenta de hasta qué punto la imagen puede cumplir una función a la vez epistemológica y didáctica, sin abandonar las características de gestión de la subjetividad y las emociones que caracterizan su vertiente estética y que tanto pueden contribuir a la profundización del método científico, atascado en un callejón sin salida”. (Català, 1999).

Frente a estos desafíos para la aproximación y estudio de los fenómenos visuales, los enfoques propuestos por Català aportan una base epistémica que logra saldar muchas de las brechas que los modelos y disciplinas tradicionales dejaban en un espacio opaco, o consideraban “no clasificables” desde una perspectiva científica. Es por ello que las valoraciones genéricas de la imagen audiovisual elaboradas por el autor a lo largo de su extenso corpus teórico-metodológico, son aplicables de forma idónea para el estudio y análisis comunicacional de la obra diarística de David Perlov. Estas aproximaciones permitirán construir de modo dialógico —por medio de reflexiones, contrastes, ejemplificaciones y la evidencia explícita de los ejercicios de análisis y reflexión volcados en el presente trabajo de investigación— el proceso de develar las particularidades de la “imagen bisagra” que esta investigación propone como dispositivo de la mirada de Perlov. Estos rasgos metodológicos darán lugar a un diálogo que interpela de forma mutua al texto fílmico y al investigador, generando un discurso como lugar de encuentro y por lo tanto una posibilidad abierta para la comprensión analítica del corpus analizado. Así, la pertinencia de las propuestas de análisis que sugiere Català contribuirán a perfilar a la “imagen bisagra” en tanto modo de relaciones y pensamiento basado en la “imagen interfaz”, que a su vez se fundamenta en una forma interfaz, como modelo comunicativo que contribuye a representar conocimientos complejos en la cultura contemporánea.

(...) Las ciencias de la comunicación son el ámbito más adecuado para estudiar este fenómeno, así como para gestionar su operatividad en los procesos transdisciplinarios. (...) Estas interfaces complejas son lo que podríamos denominar *interfaces hermenéuticas*. El *pensamiento interfaz* es un pensamiento complejo de carácter multidimensional que está especialmente preparado para producir conocimientos multi, inter y transdisciplinarios. El *pensamiento interfaz* que se basa en la *forma interfaz* (que, a su vez, constituye la cristalización del modelo mental correspondiente) es de carácter esencialmente audiovisual pero su condición compleja le permite establecer una adecuada relación con la escritura, así como con el pensamiento racional basado en los procesos simbólicos. Esta íntima fusión de carácter dinámico entre planteamientos estéticos y simbólicos (...) es una de las características más originales de la forma interfaz. El pensamiento interfaz se desarrolla a través de un conjunto de formas retóricas que supone una renovación de la retórica clásica a través de su desarrollo visual (Català, 2010: 22).

Según Català, la forma interfaz está planteada para contribuir a explorar las complejas interrelaciones entre tiempo y espacio, reflexión y técnica, creatividad y metodología, concepto y forma, entre otros. Es por ello que su dominio abarca desde dimensiones epistemológicas que proponen nuevos métodos de investigación acordes a la propensión generalizada hacia estrategias transdisciplinares, hasta dominios tecnológicos, éticos y estéticos, propios de los retos a los que se enfrentan los medios audiovisuales a la hora de generar y difundir el conocimiento en la sociedad contemporánea.

Uno de los aspectos más importantes de la imagen interfaz como esquema que sentará las bases para el modelo de “imagen bisagra” que esta tesis se plantea proponer, es su carácter relacional. Serán las relaciones y conexiones, “es decir, la posibilidad de enlazar unas propuestas, textuales, visuales, sonoras, de manera que no se trate solamente de poner en contacto dos puntos, sino de formar con ellos estructuras o espacios interrelacionados” (Català, 2010:258), las que permitirán concebir transdisciplinariamente una “imagen bisagra” que atraviese los diarios de Perlov, sus intervalos y las relaciones entre las diversas dimensiones representadas en su obra. Lo primordial será, pues, el espacio relacional en sí; aquel espacio donde se piensan todas las variables en conjunción. Para Català, en este pensamiento interrelacional se encuentran,

(...) las instancias cognitivas/emotivas del sujeto y las propuestas dramatúrgicas del objeto, consecutivamente representadas por escenas, cuadros, pantallas. (...) La interfaz es la forma que adopta la comunicación una vez se ha convertido en un espacio de relaciones. La interfaz es el espacio de las relaciones, las relaciones en sí mismas, materializadas (Català, 2010: 146).

La forma interfaz sustituye las formas disyuntivas por las formas combinatorias para la producción del conocimiento en el campo de la comunicación en general, y de la comunicación audiovisual en particular, garantizando, como plantea Català, que ya no sea posible la empiria sin reflexión ni la reflexión sin empiria. Ahora bien,

No debemos suponer que el proceso de reflexión se produce a través de las formas abstractas por sí mismas, sino que éstas son el vehículo de los

conceptos, las informaciones, los datos, las ideas. Son el modo de exposición de las mismas. El conocimiento, así como la reflexión sobre el mismo, se produce a través de asociaciones efectuadas entre elementos visualizados (Català, 2010: 292).

Llegados a este punto, cabe pues comenzar a esbozar el enfoque desde el que será concebida la “imagen bisagra” desde una perspectiva analítica y, en este sentido, ésta bien podría concebirse como una “analogía básica o metáfora radical”, de acuerdo con lo que Max Black señala en su texto *Modelos y Metáforas* (1966):

En principio, el método parece ser el siguiente. La persona que quiere entender el mundo mira en torno suyo buscando algún indicio para su comprensión; se detiene en alguna zona de hechos de sentido común y trata de ver si puede entender otras zonas a base de ésta, a la que convierte así en su analogía básica o metáfora radical. Describe lo mejor que puede las características de esta zona, o, si se prefiere, discierne su estructura y convierte una lista de sus características estructurales en los conceptos básicos explicativos y descriptivos. Pasa a estudiar a base de estas categorías todas las demás regiones fácticas, sometidas ya a crítica o no — trata de interpretar todos los hechos tomando como elementos estas categorías—, y, como resultado del impacto de estos otros hechos sobre ellas, puede perfilarlas y reajustarlas, de modo que, de ordinario, el conjunto de categorías cambia y se desarrolla. (...) Se necesita desarrollar y afinar enormemente el conjunto de categorías para que resulten idóneas para una hipótesis de alcance ilimitado; algunas metáforas radicales demuestran ser más fértiles que otras, tienen mayor capacidad de expansión y reajuste, y ellas son las que sobreviven frente a las demás (Black, 1966: 235).

Para un análisis integral de los recursos desplegados por Perlov para la modulación de sus diarios cinematográficos, es preciso desarrollar categorías aplicables concretamente a tales estrategias y relacionarlas con los aspectos teóricos y epistemológicos planteados por Català —y otros autores como los mencionados Morin y García— en torno a la imagen compleja. Esta relación aplica tanto en lo que se refiere a los enunciados que expondrán las propias categorías, como a las conexiones que más tarde expliquen y densifiquen las reflexiones resultantes fruto del análisis.

En su libro *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria* (2006), Rolando García señala: “Edgar Morin contribuyó a demoler las bases del racionalismo tradicional (...) Sin

embargo, su crítica no ofrece una formulación precisa de los problemas que enuncia (...) como para conducir a una metodología de trabajo aplicable a las situaciones concretas que él considera como ‘complejas’” (2006:21). De allí que, para aportar enfoques analíticos complementarios a través de los cuales poder definir, operacionalizar y aplicar ciertas categorías de análisis, será preciso acudir a la obra de autores provenientes de ámbitos metodológicos más empíricos dentro del campo de la comunicación audiovisual. Algunos de ellos aportarán perspectivas heredadas de la semiótica (sobre todo en materias de narratividad, enunciación, análisis del discurso, relato audiovisual), tales como Gaudreault y Jost. Otros relevarán las formas en que el lenguaje audiovisual emplea recursos específicos propios de la construcción y el funcionamiento de la imagen cinematográfica y el dispositivo fílmico (autores como Casetti y Di Chio en materia de teoría y análisis del filme). Finalmente, los aportes de Michel Chion y Brandon LaBelle, entre otros, entregarán herramientas de análisis para el estudio del papel del sonido (como palabra, como voz, como ruido, como silencio) en la interrelación con los otros elementos que conformarán la particular enunciación y estética audiovisual en los diarios de Perlov.

2.4. TABLAS DE ANÁLISIS

2.4.1. Categorías de Análisis para una estética intersticial.

CATEGORÍA	ESTRATEGIAS DISCURSIVAS.	FORMAS RECURSIVAS Y/O SIMBÓLICAS CONCRETAS PARA EL ANÁLISIS
I. Recursos Narrativos	-Palabra autorreflexiva.	-Análisis de Narración en off (<i>voice over</i>) en Primer Persona.
	-Representación de la palabra enunciada por la otredad.	-Análisis de Testimonios (entrevistas, monólogos, etc.). -Citas de otros, enunciadas por Perlov.
II. Recursos Visuales	-Estrategias estéticas y formales propiamente cinematográficas.	-Encuadre. -Campo y fuera de campo. -Movimiento. -Montaje.
	-Estrategias Espaciales.	-El espacio exterior. <ul style="list-style-type: none"> • Tránsitos por las ciudades. (Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Tel Aviv, París). - El espacio interior. <ul style="list-style-type: none"> • El hogar. • Los umbrales. Pasajes, puertas, ventanas y otros. • El taller del artista.
	-Estrategias Temporales	-El presente. Entre la historia privada y la historia pública. -El pasado. Tránsitos temporales por los paisajes afectivos de la memoria.
	-Estrategias (audio)visuales en interrelación con otros regímenes artísticos.	-Cine y Fotografía. -Cine y Pintura (entre otras artes visuales). -Cine y Literatura, Teatro, Dramaturgia. -Cine y Música.
III. Recursos Sonoros	-La palabra como voz e inscripción del sonido y del cuerpo en la imagen.	-El acento. La lengua y los idiomas. -El canto. -El acto de nombrar para evocar.
	-La música.	-Música diegética y no diegética (agregada en el montaje).
	-Gestos sonoros.	-Hipos, tos, susurros, murmullos, risa, llanto, etc.
IV. Recursos Tecnológicos	-Autorreflexión sobre el uso del dispositivo en 16 mm.	-Análisis de <i>voice over</i> autorreflexiva sobre los usos del 16 mm. (Encuadre, registro, montaje, etc.). -Análisis de estrategias diversas mediante las que Perlov experimenta en el uso particular de la cámara y la tecnología filmica.

	-Autorreflexión sobre el uso del dispositivo videográfico.	-Análisis de <i>voice over</i> autorreflexiva sobre los usos del vídeo. (Encuadre, registro, montaje, sonido, etc.). -Análisis de estrategias diversas mediante las que Perlov experimenta en el uso particular de la cámara y la tecnología videográfica.
--	--	---

2.4.2. Categorías Temáticas para relacionar los recursos y principales tópicos que atraviesan los diarios de Perlov.

TEMAS	SUBTEMAS
1. La autorrepresentación en Perlov.	<p>Perlov se autorrepresenta como:</p> <ol style="list-style-type: none"> a. Una persona con la identidad desarraigada, dislocada, fragmentada, desplazada. b. Un nómada en búsqueda de una identidad en tránsito. c. Un híbrido entre sudamericano (brasileño) y judío. d. Un hombre de familia (padre, pareja, hermano, abuelo, amigo, hijo). e. Un cineasta. La construcción de sus propios diarios cinematográficos. Su referencia constante a las influencias cinematográficas, pictóricas y artísticas que modelaron su mirada. f. Un profesor. Sus clases de Cine en la Universidad de Tel Aviv.
2. La construcción subjetiva del espacio y cómo Perlov interactúa con estos pa(i)sajes.	<p>Tipos de espacios subjetivos:</p> <ol style="list-style-type: none"> a. <i>Urbanos</i>. A partir de sus viajes, desplazamientos y retornos a la ciudad como cartografía espacial y afectiva. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Tel Aviv, París. b. <i>Culturales</i>. A través de las coyunturas de actualidad que se dan a lo largo del registro de su cotidiano y de la evocación de la historia pública de Israel. Sus impresiones (como judío desplazado) alrededor de conflictos bélicos como las guerras del Yom Kippur y el Líbano, o la masacre de Sabra y Chatila. c. <i>Afectivos</i>. Mediante las experiencias vividas y cómo éstas se vinculan temporalmente a pa(i)sajes que oscilan entre pasado y presente, al evocar su infancia, juventud y otras etapas de la vida.
3. Pa(i)sajes emocionales desde los que se sitúa Perlov para interactuar con estos espacios.	<ol style="list-style-type: none"> a. Crisis, desajuste, disconformidad, como espacio donde surgen las contradicciones existenciales y la complejidad de la realidad. b. Espacios evocados difusamente: <ul style="list-style-type: none"> • Espejismos, velos, opacidades. • Movimiento, desplazamiento, inquietud (como pregunta y como dificultar de permanecer). • La pérdida. El cambio, la transformación, la vejez, como inevitables tránsitos hacia la muerte. c. Pa(i)sajes de la infancia: Belo Horizonte; Río de Janeiro. <i>Pasado / evocado / ausente</i> d. Pa(i)sajes de la adolescencia y juventud: São Paulo y París. <i>Pasado / evocado / ausente</i> e. Pa(i)sajes de adultez: Tel Aviv <i>Presente / realidad manifiesta / aquí y ahora</i>

4. Postura ideológica de Perlov frente a la realidad.

- a. Su posición ante el mundo histórico / público.
- b. Su posición frente al mundo íntimo / privado.
- c. Su posición frente el cine en general y al cine documental en particular.
- d. Su ética y política del cine de la subjetividad (¿Debe ser político el ensayo audiovisual?; ¿debe ser artístico?; ¿no debe pretender ser ni ideológico ni artístico?; ¿debe ser ambos?).

III. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL: POÉTICAS DE LA AUTORREPRESENTACIÓN

3.1. DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO Y ESTRATEGIAS DE AUTORREPRESENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD.

En cuanto a su adscripción genérica, sus estrategias narrativas, sus recursos estilísticos y sus registros de enunciación narrativos y poéticos, estos documentales de búsqueda identitaria en los que el “yo” se construye como huella de la experiencia y de la subjetividad de sus autores, son de compleja categorización, transitando por territorios de tan difusas fronteras como fértiles confluencias. Muchas de estas filmaciones íntimas son mestizajes que bordean los intersticios de diversos modelos de inscripción autobiográficas tales como el diario de vida filmado, el diario de viaje, los documentales epistolares (las “cartas filmadas”), el autorretrato, el cine familiar y *amateur*, entre otras expresiones, algunas de las cuales desarrollaremos a lo largo de las próximas páginas. La fertilidad de los diálogos entre estas diversas formas de autorrepresentación, en general ha tenido cabida en los extramuros de los sistemas de producción industriales, acuñándose en espacios cinematográficos independientes y marginales, como las vanguardias, el cine experimental o el cine ensayo y privilegiando, muchas veces, formatos de cine *amateur* tales como el 16 mm. y el Super 8 mm., en celuloide, y luego el vídeo electromagnético y digital.

El cine contemporáneo de no ficción ha demostrado claramente su radical divorcio respecto de la pretendida objetividad atribuida casi por defecto al documental (diríamos que tanto de sus manifestaciones clásicas como modernas, tales como el *Direct Cinema* y el *Cinema Verité*), y se ha decantado decididamente hacia la vocación subjetiva e introspectiva de las formas narrativas autorrepresentacionales, hasta el punto en que hoy muchas producciones de naturaleza “yoista” se destacan ampliamente en espacios de exhibición y distribución de cine documental —tales como festivales internacionales especializados en el género—, además de cosechar una cada vez más numerosa atención teórica y crítica. Lo mismo puede constatarse en la academia; son cada día más las escuelas de cine y de comunicación audiovisual que asisten a una expansión exponencial de proyectos cinematográficos autorrepresentacionales por parte de estudiantes que —con mucha mayor frecuencia que hace tan solo quince o veinte años atrás— se

decantan hacia los caminos de la exploración de la intimidad. Concordamos, pues, con Renov (2004)¹², para quien la subjetividad ha sido la tendencia determinante del cine de no ficción contemporáneo. El documental, tradicionalmente exigido de dar cuenta de la alteridad, en la actualidad es conminado a dar cuenta de sí mismo (del sí mismo “autor” y del sí mismo “cine”).

El giro subjetivo —espacio privilegiado de experimentación visual y narrativa para la expresión de la intimidad— evidencia la puesta en escena de un “autos” (prefijo de origen griego que significa “uno mismo”: *autobiografía*; *autorretrato*) que construye una narración alrededor de sí. De tal modo que la autobiografía —la representación o escritura (“grafos”) de la vida (“bio”) de uno mismo (“auto”)— es, al decir de Jerome Bruner, “la construcción de la vida a través de la construcción de un ‘texto’” (1993: 55). Como se puede apreciar, es en el carácter de escritura — en lo “grafológico”, por no decir incluso en lo “caligráfico”, en tanto gesto identitario inherentemente personal— donde está puesto el acento de la mayor parte del trabajo producido alrededor de las prácticas autobiográficas literarias y cinematográficas. Para el teórico de referencia obligada en los estudios autobiográficos, Philippe Lejeune, este tipo de narración debe ser un relato retrospectivo —en prosa, en el caso de la literatura— que una persona real hace de su propia existencia. Ello lleva a pensar la autobiografía como un género narrativo referencial, anclado en la historia, determinado por principios de continuidad e identidad, y focalizado en la experiencia temporal de un individuo (preferentemente en su infancia y juventud; en un pasado que es recobrado a través de la memoria). O como reflexiona Walter Benjamin, en su libro *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (1978): “Porque la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con la secuencia y con lo que constituye el fluir continuo de la vida. Aquí, estoy hablando de un espacio, de momentos y discontinuidades” (1978: 28). Así pues, el documental autobiográfico también delimitaría un espacio, un tiempo y una voz que evocan un “yo” forjado en la observación de la propia historia de vida.

¹² Renov rebate lo señalado por el Nichols de *La Representación de la Realidad* (es justo precisar que, tres años más tarde, el investigador actualiza el debate en su libro *Blurred Boundaries*, 1994) acerca de que “la subjetividad y la identificación son por lejos menos frecuentemente explorados en el documental que en la ficción. Los asuntos de la objetividad, ética y la ideología han llegado a ser el sello del debate documental, tal como los asuntos de la subjetividad, la identificación y el género lo han sido de la narrativa de ficción” (Nichols, 1991:156).

“Es el cine autobiográfico *per se* el que enfrenta plenamente la ruptura entre el tiempo del cine y el tiempo de la experiencia, e inventa formas para contener lo que encuentra allí” (Sitney, 1978: 246).

En el cine de no ficción, la narración retrospectiva autobiográfica adoptaría la forma de una puesta en escena de la propia trayectoria vital o de fragmentos de ésta, en la que el sujeto narrador en principio coincide con el sujeto narrado (autor, narrador y protagonista son una misma persona), así como el “yo” constituye tanto el enunciador como el enunciado. La historia que se conforma, estaría atravesada necesariamente por un valor de verdad, lo que Lejeune denomina el “pacto autobiográfico”, que —más allá de intentar encorsetar el relato en categorías a estas alturas bastante obsoletas tales como el carácter “verídico” u “objetivo” de unos hechos determinados— más bien releva gran importancia a la relación entre el autor y su receptor/espectador. Es por ello que en la presente investigación solo se abordarán discusiones alrededor de las diversas posibilidades de representación del “yo” en el cine documental, dejando de lado el vasto campo de la autobiografía en el escenario del cine de ficción (por ejemplo, cuando éste evoca biografías o memorias que bien podrían ser concebidas como la expresión directa o indirecta de la identidad y personalidad del autor), e incluso las denominadas “autoficciones”, películas con un alto grado de hibridación como son *Caro Diario* (1993) o *Aprile* (1998), entre otros filmes de Nanni Moretti, en los que el director se interpreta a sí mismo en contextos a menudo recreados o abiertamente fantásticos. Este tipo de expresiones bien podrían ser comprendidas como autobiografías, si ampliáramos la concepción del género a consideraciones como las de Louis Gustave Vapereau quien, en su *Dictionnaire Universal des Littératures* (1876), lo comprende desde una gran variedad de formas textuales (ensayo, testimonial, novela, poesía, etc.), a condición de que el autor haya tenido la intención implícita o explícita de narrar su vida, pensamientos o sentimientos. Sin embargo, como se verá a continuación, la discusión es bastante más compleja.

Las principales preocupaciones de Lejeune al hablar de cine autobiográfico, dicen relación con las dificultades que supone desplazar así, sin más, el vocabulario genérico de una expresión a otra (medio de comunicación o arte; la literatura, el

cine), sin considerar las especificidades particulares que distinguen a cada manifestación.

Si se entiende como “autobiografía” un texto regido por un compromiso de veracidad, éste puede tener funciones (ligadas a la situación de la escritura y al destino) y formas muy diferentes. Íntimo por su contenido, pero público por su destino es el caso del relato autobiográfico (...) o del autorretrato. Íntimo por su contenido y por su destino: el diario íntimo (que refleja paulatinamente el presente). Por supuesto, estas situaciones básicas pueden ser desviadas (la “carta abierta”, en la cual se toma al público como testigo de una misiva que dice ser privada; el “diario íntimo” que el mismo autor publica...) o combinadas (...). ¿En el cine, el reparto entre íntimo, privado y público funcionará de la misma manera (¿se puede hacer una película con la idea de no enseñársela a nadie?, ¿o, lo que viene a ser lo mismo, saltándose las reacciones del público?)? (...) Heme aquí ante la segunda causa de confusión, el traslado de un término genérico de un medio de comunicación a otro. Dos posiciones se enfrentan en este punto. La primera, pesimista, severa y aparentemente rigurosa, se debe a la poetisa americana Elizabeth W. Bruss en su ensayo “La autobiografía en el cine”. La segunda, optimista, fluida e imprecisa, se debe a los cinéfilos que actualmente tratan de promover este nuevo género y a los cineastas que demuestran el movimiento al andar: ¡el cine autobiográfico tal vez no sea posible en teoría, pero en la práctica existe! Incluso si es rara vez y confidencialmente. Incluso si es *de otro modo* (Lejeune, 2008: 16, 17).

Algunas de las aseveraciones de Bruss (1980) señalan, en efecto, que no puede haber autobiografía en el cine o, cuanto menos, que ésta no sería comparativamente equivalente a la autobiografía literaria y que, de existir, el cine autobiográfico parecería estar condenado a la ficción. Lejeune refrenda esta percepción de Bruss, señalando que:

No puedo pedirle al cine que muestre lo que ha sido mi pasado, mi infancia, mi juventud, solo puedo evocarlo o reconstituirlo. La escritura no presenta este problema, porque el significant (el lenguaje) no tiene ninguna relación con el referente. El recuerdo infantil escrito es tanto una ficción como el recuerdo infantil reconstituido en el cine, pero la diferencia es que puedo crearlo y hacerlo creer verdadero cuando lo escribo, porque el lenguaje no toma nada prestado a la realidad. En el cine, en cambio, la falta de autenticidad del artefacto se vuelve perceptible porque, en última instancia, una cámara también hubiera podido registrar, en otro tiempo, la realidad de lo que aquí es representado por un simulacro. La “superioridad” del lenguaje se debe, pues, a su capacidad de hacer olvidar su parte de ficción, más que a una aptitud especial para decir la verdad. El cine presenta la desventaja de poder ser documental, la imagen, de estar siempre ligada a una realidad.

(...) El cine es, antes que nada, el lugar de la ficción. Nadie se acuerda de haber ido al cine para ver una autobiografía, *stricto sensu*. Tanto más, cuanto la imagen referencial, verídica, más bien sería para nosotros la imagen-televisión. Entre los géneros referenciales, el cine se presta mejor a la biografía que a la autobiografía (Lejeune, 2008: 19, 21).

Pensar y validar el cine desde su vertiente hegemónica, la ficción, es desatender las lógicas y los códigos propios del documental y sus especificidades expresivas, representacionales y enunciativas, en su larga búsqueda por definir una voz propia que module un “yo”. Estas afirmaciones olvidan, en efecto, uno de los recursos narrativos por excelencia del que se sirven las autobiografías filmadas para dar forma a la construcción de su subjetividad: la *voice over*, narración en *off*, o comentario retrospectivo¹³, estrategia que suele dotar de un sentido estructural al

¹³ Nos detendremos a continuación en ciertas consideraciones sobre la *voice over* que, en algunas de sus modalidades, advierte el teórico estadounidense Bill Nichols (1994, 1997, 2001). A lo largo de sus diversas obras alrededor del cine de no ficción, Nichols describe seis modalidades de representación documental, entendidas como formas básicas de organizar los textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Para elaborar estos patrones organizativos, Nichols considera aspectos tales como el estilo de filmación, el modo de colaboración (entre el realizador detrás de la cámara y los sujetos delante de ella) y las técnicas de montaje. La siguiente es la clasificación propuesta por Nichols:

a) Modalidad Expositiva o Explicativa. El documental clásico en el que opera la ilustración de unos ciertos argumentos a través de las imágenes. Se profundizará someramente a continuación.

b) Modalidad Observacional. Se intenta filmar la realidad en su espontaneidad, “tal como es”, sin inmiscuirse ni alterarla, de modo que idealmente la cámara pase desapercibida y que el montaje respete la continuidad espaciotemporal. Se asemeja a lo que Peter I. Crawford (1992) denomina Modo Perspicuo o “mosca en la pared”. Ejemplo: Direct Cinema.

c) Modalidad Interactiva o Participativa. La cámara es un catalizador de los acontecimientos que filma; provoca la acción de los sujetos e interactúa con ellos durante el registro. La construcción del sentido surge como una puesta en interacción, de modo que la película no es nunca “sobre” otros, sino sobre la relación, sobre el encuentro con esos otros y sobre el entrecruzamiento de miradas: la del realizador, la del sujeto filmado y la del espectador. Se asemeja a lo que Peter I. Crawford (1992) denomina Modo Experiencial o “mosca en la sopa”. Ejemplo: Cinéma Vérité.

d) Modalidad Reflexiva y Autorreflexiva. Es la modalidad más introspectiva: persigue que la atención del espectador recaiga sobre las propias convenciones de la representación, sus recursos y efectos. El cineasta reflexiona sobre su relación con la cámara, con los sujetos representados y con el proceso de construcción del propio documental. Da importancia a la subjetividad y valora la experiencia personal y la autorreflexividad, por lo que es especialmente propicia para la autobiografía. Dentro de la modalidad reflexiva, Nichols menciona el cine evocativo y el deconstruccionista, como tendencias en las que el medio cinematográfico crea su propio referente, que no se encuentra en la realidad externa, sino en la subjetividad del creador. Se asemeja a lo que para Peter I. Crawford es el Modo Evocativo o “mosca en el yo”.

e) Modalidad Poética. Se representa la realidad de manera abstracta, poniendo énfasis en los aspectos estéticos, y prescindiendo de la argumentación lógica o tradicionalmente informativa. Busca explorar nuevas vías de representación relacionadas a asociaciones visuales, cualidades rítmicas, pasajes descriptivos y a la organización formal. La argumentación se expresa de manera oblicua, a través de tonos, estados de ánimo y afectos, sugeridos por lo que vemos y oímos. Si bien esta Modalidad puede ser cercana al cine experimental, siempre habrá de remitirnos al mundo histórico, con una mirada caracterizada por la fragmentación y la ambigüedad.

f) Modalidad Performativa. Explora nuevas formas de representación para acentuar la vinculación del documentalista con lo que representa, y con la reacción/emoción a causar en la audiencia. Su propósito es representar una subjetividad de tipo social, alcanzando —a través de lo personal— fines colectivos y políticos. Busca impactar emocional o socialmente a los espectadores, logrando su afinidad con el punto de vista que se les expone. Para ello, el realizador se dirige de manera expresiva y emocional al espectador, poniendo el énfasis en los recursos estilísticos y valiéndose de libertades poéticas, evocativas, estructuras poco convencionales y formas subjetivas de representación.

La de Nichols no es una clasificación estanca o que responda necesariamente a una evolución lineal y cronológica en cuanto a las formas y retóricas del documental, aunque sí es cierto que muchas veces las modalidades surgen de una visión crítica o reprobatoria a sus predecesoras. Estas modalidades muchas veces tienden a combinarse en híbridos, pero también es posible identificar el predominio de cada una de ellas en ciertos períodos, lugares, exponentes y corrientes. En lo que se refiere a la *voice over*, Nichols la considera como un recurso fundamental sobre todo para la Modalidad Expositiva. En documentales clásicos como los de Flaherty y Grierson, el comentario iluminado busca revelar información acerca del

filme por medio de la voz en primera persona del cineasta, que vierte en ella las reflexiones que le surgen a la luz de la revisión del material registrado en un pasado temporal. Esta narración enmienda la relativa dificultad que se le atribuye al cine para la autorrepresentación, toda vez que —efectivamente— a menudo se ve imposibilitado de indicar a ese “sí mismo” en una imagen en la pantalla. No se puede ignorar el hecho que, desde que el lenguaje cinematográfico pasó a ser un lenguaje *audiovisual* con la llegada del sonoro, la oralidad de la palabra en todas sus formas es un elemento constitutivo del séptimo arte, tan importante como lo es la imagen. Así, con toda propiedad, la narración en *off* puede reivindicarse como un elemento propiamente cinematográfico; incluso cuando la voz del autor no se encuentra en *off*, sino su intervención es parte de la diégesis y/o constituye un sonido *on*, como puede verse en algunos documentales autobiográficos como *Irene* (2009) del cineasta francés Alain Cavalier. En dicho filme, el cineasta no aparece en cámara y si bien su voz se encuentra en *off*, sus comentarios son registrados sincrónicamente con la imagen, no elaborados fruto de revisiones posteriores e incorporados en el proceso de montaje, como ocurre con la mayoría de las autobiografías filmadas. Así, Cavalier reivindica la sincronía entre la inmediatez de lo vivido y el presente filmado, y delata una valoración tanto acerca del acto de capturar el aquí y el ahora, como de la capacidad *in situ* de la cámara para develar los sentidos subyacentes a los sujetos y hechos pasados a los que interpela.

Una de las principales paradojas de los registros íntimos de filmación, es el hecho de que los esfuerzos del realizador por capturar la propia vida con la cámara, en general lo relegan a transformarse en un mero espectador de la misma. Al no poder situarse al mismo tiempo en ambos lados de la cámara —frente y detrás de su herramienta—, el cineasta en general estará condenado a optar entre el acto de ver y el inscribir la presencia del propio cuerpo en la imagen. “La imagen de alguien detrás de la cámara comprende su propia imposibilidad como representación,

mundo histórico, con una finalidad explicativa y didáctica. La imagen está al servicio de la ilustración del texto, de modo que el montaje responde a la lógica del hilo argumental en la que la narración verbal guía al espectador y le proporciona la clave para la interpretación “correcta” de las imágenes, en el sentido de que éstas describen e ilustran las tesis defendidas por el autor. Así, la estructura narrativa de este tipo de documentales depende más del desarrollo conceptual aportado por la voz en *off* agregada en el montaje, que del acontecimiento registrado. Se trata, además, de la *voice over* de un narrador omnisciente que no coincide con del cineasta, a diferencia, por ejemplo, de los comentarios subjetivos en primera persona de los documentales autobiográficos en los que explora esta tesis, mucho más cercanos a las modalidades autorreflexivas, poéticas y performativas.

incapaz de acceder a su origen, de invertir su propio proceso” (Marchessault, 1986: 2-6). Pero aún este relativo impedimento se ha soslayado mediante la recurrente imagen empleada por muchos documentales autobiográficos en los que figura el cineasta registrándose a sí mismo frente al espejo (único modo en el que, como veremos más adelante, David Perlov presenta reflejada su propia imagen en reiteradas ocasiones a lo largo de sus diarios cinematográficos), entre otros variados recursos para la representación del “yo”, sin necesidad de recurrir a la reconstrucción o a otros artificios tradicionalmente asociados al cine de ficción. Por lo demás, a la hora de recoger las huellas indiciales para restituir la relación con el propio pasado, muchos documentales autobiográficos se construyen a partir de las fotografías o películas domésticas de la infancia de los cineastas, que han sido registradas por sus padres en el pasado y resignificadas en la actualidad a través del montaje. Nuevamente en este punto fructifican los cruces entre el cine del “yo” y los registros domésticos y *amateur*.

Evidentemente, el aligeramiento y abaratamiento de los recursos de registro (desde el Súper 8 mm. al video digital)¹⁴ ha facilitado inmensamente el desarrollo del documental autobiográfico y las posibilidades del un creador para construir por sí solo una imagen de sí mismo mediante un cine a menudo autofinanciado, autofilmado, automontado; distribuido y exhibido autónomamente, prescindiendo de la profesionalización y especificidad de roles técnicos involucrados en la producción industrial de un filme. Sin embargo, aún si consideráramos que, a diferencia del texto autobiográfico literario, el texto cinematográfico suele ser una creación de naturaleza colectiva, cabría preguntarse de todos modos si el hecho de que la obra congregate en su realización a más personas, distintas del solo director del filme, lo vuelve potencialmente “menos autobiográfico”.

¹⁴ Desde el Súper 8 mm., pasando por la revolución que supuso el registro sincrónico de audio e imagen posibilitado con la irrupción de las cámaras de 16 mm., y llegando posteriormente al surgimiento del video (analógico y digital) con sus tremendas facilidades inherentes a la grabación simultánea de imagen y sonido mediante un mismo aparato de registro, almacenados en una misma cinta/tarjeta de memoria, y con capacidad de reproducción inmediata (sin que medien largos y costosos procesos de revelado y positivado, etc). Todo esto supuso nuevas alternativas para la exploración de los procesos de autorregistro de imagen y palabra, en el desarrollo del cine en primera persona.

Las estrategias de enunciación de las formas autorrepresentacionales que veremos a continuación son múltiples; sin embargo, se apreciará que una amplia variedad de documentales tiene un tono serio o nostálgico, por la propia naturaleza de las experiencias que muchas veces retratan. En varias de las obras los cineastas atraviesan por vivencias dolorosas con las que empatizamos y nos proyectamos porque generalmente forman parte de las biografías de todas las personas: la fragilidad de la existencia atravesada por la muerte, las reminiscencias del pasado, la enfermedad, el desamor, el destierro, el desaliento frente a un presente difícil y un futuro incierto, no solo desde la esfera de lo personal e íntimo, sino también desde el espacio de lo público y lo político (las consecuencias del colonialismo, del capitalismo, la guerra, el hambre, la miseria, la discriminación, etc.). Philippe Lejeune (2008: 22) señala que, en los encuentros “Cine y Autobiografía” de Valence (Francia, 1984) y Bruselas (Bélgica, 1986), se identificaron —sin pretensiones rígidas, definitivas o excluyentes— cuatro espectros enunciativos para las filmaciones íntimas: melancolía, tristeza, nostalgia / el deseo del otro / el pasado, la regresión / y la soledad. Naturalmente, en la mayoría de las obras de naturaleza autobiográfica estos registros se hibridan con otras tonalidades, entre ellas el humor, el sarcasmo o la ironía.

Otro de los rasgos constitutivos de muchos documentales autobiográficos, sobre todo cuando adopta la forma de un diario de vida (y muy especialmente cuando se funde con el diario de viaje), es su naturaleza exploratoria; la búsqueda íntima, identitaria y genealógica en que se embarcan sus autores —muchas veces personas desplazadas, desterradas o desarraigadas— que en algún punto de sus vidas emprenden viajes de retorno a la Arcadia perdida, a la historia pasada, al país de la infancia y adolescencia que han abandonado, al hogar y los ritos de su cotidiano, sea éste un lugar físico concreto, o un espacio imaginado y recordado que solo es asequible por la vía de la memoria o del propio cine. Es por ello que el desplazamiento físico que emprenden estos cineastas —generalmente desde la urbe en la que se han asentado (lo global), hacia el pueblo del que se han marchado (lo local, lo propio, el territorio que conserva ciertas tradiciones vinculadas a la experiencia y al *ethos* personal)— pasa a ser metáfora de un movimiento interior como motor de autorrepresentación y autoconocimiento. Más allá de las

coordinadas entre las que se produzca el recorrido, el punto de partida y el punto de llegada suele ser siempre el mismo: el “yo”, pues todo viaje exterior es, a la vez, una travesía al interior de nosotros mismos.

En estos desplazamientos cartográficos o espirituales, efectivos o afectivos, los cineastas errantes avanzan muchas veces animados por reencontrar las propias huellas del pasado, y fruto de dicho movimiento interior y exterior, (re)construir un nuevo “yo” que a veces acaba —o no— por encontrarse a sí mismo. La memoria contenida en estos ensayos en primera persona, suele encontrarse atravesada por conflictos como el desarraigo y el desasosiego, toda vez que los cineastas “desplazados” —calificativo muchas veces aplicable tanto en el sentido del desplazamiento como tránsito, como en su acepción del excluido, de quien no tiene lugar— se preguntan dónde está realmente el hogar para un forastero; dónde las raíces, el sentido de pertenencia. Y es que para quienes han debido tomar la decisión forzosa o voluntaria de abandonar el país de origen por razones de nomadía, exilio o migración, la construcción de la figura del hogar constituye un dilema existencial de por vida, incluso a pesar de tener la posibilidad de un fugaz retorno. Entonces, el hogar puede ser para estos Ulises desde la propia Ítaca hasta incluso la melancolía, el sentimiento de despojo, lo irremediamente perdido, o una promesa de esperanza, arraigo y pertenencia en un nuevo y remoto norte, en unos nuevos afectos, en unas nuevas geografías. Como asegura Gilda Waldman, la pertenencia no reside necesariamente en un hogar y el hogar no significa necesariamente pertenencia. La autora cita a Adorno para enfatizar que “quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir [en este caso, el filmar] su lugar de residencia” (Waldman, 2009: 43).

3.2. AUTORREPRESENTACIÓN, SUBJETIVIDAD Y AFECTO. BREVE TRAYECTORIA POR UN CINE DE LA INTIMIDAD.

El vuelco hacia una subjetivación de la mirada mediante géneros autorreferenciales testimoniales, posee larga data dentro de las manifestaciones literarias que, ya desde el siglo XVI, han puesto de relieve las potencialidades de la escritura para explorar en las esferas privadas de sus autores. La teoría coincide en señalar que —tras la excepcionalmente temprana *Confesiones*, la obra capital de San Agustín (400 D.C)— son los *Ensayos* de Michel de Montaigne (*Essais*, 1580-1595) los primeros escritos modernos propiamente autobiográficos publicados en Occidente. Siguiendo el precepto de la Grecia Antigua adoptado por Sócrates, “conócete a ti mismo”, la autobiografía se fue consolidando hacia los siglos XVII y XVIII con ejemplos tan emblemáticos como las *Memorias* de François de La Rochefoucauld (1662); o las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau (1782), donde el autor arroja una verdadera declaración de principios para el género: “Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza; y ese hombre seré yo. Solo yo”. Ya en el siglo XIX, destacan las publicaciones póstumas de los cuadernos de reflexiones, correspondencias y diarios íntimos de Joseph Joubert en el libro *Recueil des pensées de M. Joubert (Colección de Pensamientos del Sr. Joubert, 1838)* y la autobiografía de François-René de Chateaubriand, *Memorias de ultratumba (Mémoires d'outre-tombe, 1848)*.

Durante el siglo XX, en tanto, el arte cinematográfico que aquí nos conmina, ha perpetuado y complejizado la vocación introspectiva de narrar la realidad más íntima, privada y cercana. El gesto de volcar la cámara “hacia dentro”, hacia lo más próximo y personal e incluso hacia el propio “yo”, parece ser una operación connatural al propio medio desde su nacimiento. Basta recordar algunas de las primeras filmaciones de los hermanos Louis y Auguste Lumière en los inicios del séptimo arte, tales como *La niña y su gato (Le petit fille et son chat, 1899)* y *La comida del bebé (Le repas de bébé, 1895)*. Esta última, la primera *home movie* de la historia del cine, registra una sencilla toma en plano secuencia de encuadre fijo, donde vemos al propio Auguste Lumière y a su mujer en la mesa de la terraza del hogar una mañana cualquiera, dando de comer a su pequeña hija, marcando el

preludio de la larga historia que entrecruzarán los caminos del cine autobiográfico con las filmaciones domésticas familiares y el modo *amateur*. Estos eventos en apariencia intrascendentes son en realidad sumamente significativos porque están cargados de valor afectivo, emocional y de la espontaneidad de la vida cotidiana. La práctica del cine doméstico familiar, ha sido atendida casi sistemáticamente por la vía de su inscripción en campos binarios que se construyen en base a oposiciones tales como lo *amateur* v/s lo profesional; la estética de lo “bien hecho” v/s la estética de lo “mal hecho”; lo público v/s lo privado; lo comercial v/s lo artesanal; lo interior v/s lo exterior. Para Zimmermann (1995), una de las principales diferencias entre el cine profesional y el *amateur*, radica en la complejización y especialización de la técnica, además de los factores sociales y económicos que delimitan tal diferenciación. Esto deviene en una brecha que circunscribe los terrenos de lo público y lo privado. Otros autores como Richard Chalfen (1987) y James M. Moran (2002), también sugieren que el “modo doméstico” de filmar (*home mode*) surge justamente en la tensión entre el espacio privado y el espacio público; entre el trabajo remunerado y el tiempo libre. Por otra parte, los aportes del filósofo francés Jacques Rancière (2012) son claves para comprender el potencial político que conlleva la práctica *amateur*:

El amateurismo es también una posición teórica y política, la posición que recusa la autoridad de los especialistas al reexaminar la manera como se trazan las fronteras de sus dominios en el cruce de las experiencias y los saberes. La política del *amateur* afirma que el cine pertenece a todos aquellos que, de un modo u otro, han viajado al interior del sistema de distancias organizadas por su nombre, y que cada cual puede autorizarse a trazar, entre tal o cual punto de esa topografía, un itinerario singular que agrega al cine como mundo y a su conocimiento (Rancière, 2012: 15).

Con todo, este tipo de registro constituye un gozne que permite múltiples vaivenes intersticiales entre los diversos registros del documental del “yo” y el tiempo histórico evocado como experiencia y como inscripción del pasado en el presente, de allí también su ligazón como parte del repertorio del cine autobiográfico.

Un segundo hito histórico para la experimentación de la subjetividad cinematográfica lo constituyen las vanguardias; terreno extremadamente fértil que

arrojó clásicos tales como la película manifiesto del Cine Ojo, *El hombre y la cámara* del soviético Dziga Vertov (1929); o los autorretratos filmados de Man Ray¹⁵, *Autoportrait* (1930), *Courses landaises* (1935) y *La Garoupe* (1937). En esos mismos años, el teórico húngaro Béla Balász (1931) desde ya había predicho el potencial de “un género que los cineastas *amateur* deberían crear, y que podría presentar una importancia documental tan grande como los diarios íntimos y las autobiografías escritas” (Cfr. Bergala, 2006), anticipándose a lo que décadas más tarde sería el apogeo de los “autobiografilmes”. La expresión “cine en primera persona”, en tanto, fue tempranamente empleada en 1947 por Jean Pierre Chartier, en lo que fue un artículo fundacional para el cine autobiográfico: “*Les Films à la première personne et l’illusion de réalité au cinéma*”, publicado en enero de 1947 en *La revue du cinema*.

A partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, es posible rastrear autores —a menudo vinculados a prácticas ensayistas y experimentales— cuyas piezas cinematográficas se sitúan desde el espacio de la autorrepresentación, la subjetividad, los afectos, las relaciones amorosas y filiales, los cuerpos y la materialidad, entre otros gestos que exploran los pliegues de la realidad desde su esfera más íntima. Entre los y las cineastas cuya creación cinematográfica comienza a partir de esta época, destacan la escocesa Margaret Tait (*Calypso*, 1955; *Three Portrait Sketches*, 1951; *A Portrait of Ga*, 1952; *Happy Bees*, 1955; *Where I am is Here*, 1964; *The Big Sheep (Caora Mor)*, 1966; *Colour Poems*, 1974; *On the Mountains*, 1974; *Aerial*, 1974; *Tailpiece*, 1976; *Place of Work*, 1976; *Blue Black Permanent Garden Pieces*, 1998) y los norteamericanos Stan Brakhage (*Loving*, 1957; *Wedlock House: an Intercourse*, 1959; *Window Water Baby Moving*, 1959; *Thigh Line Lyre Triangular*, 1961; *Songs*, 1964-1969; *Scenes from Under Childhood*, 1967-1969, *The Weir-Falcon Saga*, 1970; *The Machine of Eden*, 1970; *The Animals of Eden and After*, 1970; *Sincerity/Duplicity*, 1973-1980; *Tortured Dust*, 1984; *I Dreaming*, 1988) y Ken Jacobs (*Little Stabs at happiness*, 1959-1963).

¹⁵ Si bien Ray nació en los Estados Unidos, desarrolló la mayor parte de su obra en Francia, llegando a ser uno de los principales exponentes del *avant garde*.

Las décadas del sesenta y setenta del siglo XX, en tanto, vieron florecer exponentes que —desde sus particulares expresivas, diversidades poéticas y a menudo privilegiando el uso de soportes analógicos *amateur* como el Super 8 mm. y el 16 mm.— se revelaron como figuras imprescindibles del cine autorreferencial. Aquí cabe destacar la obra de tres mujeres pioneras que —continuando el legado de Margaret Tait— llevaron un paso más allá en la senda de un cine íntimo, poético, en pequeño formato y fuertemente vinculado a la tradición pictórica. Se trata de las cineastas y artistas visuales norteamericanas, Marie Menken, Storm de Hirsch y Carolee Schneemann. Menken —realizadora y pintora norteamericana de origen lituano—, fue una de las mayores exponentes de la vanguardia neoyorkina, destacándose por una mirada íntima volcada sobre la simpleza de las cosas, de la naturaleza, los juegos de luz y las texturas, con filmes tales como *Glimpse of the Garden* (1957), *Bagatelle for Willard Mass* (1961), *The Gravediggers of Guadix* (1961), *Notebook* (1962-1963), entre muchos otros. Tal vez la menos conocida de esta terna, sea Storm de Hirsch, poeta, pintora y cineasta, autora de series de canciones y sonetos fílmicos en Super 8 mm., y de diarios cinematográficos en 16 mm. Dentro de sus “Cine-Songs” y “Cine-Sonnets”, se encuentran, entre otros, *Silently, Bearing Totem of a Bird* (1962), *The Reticule of Love* (1963); *Aristotle* (1965); *The Recurring Dream* (1965); *Ives House: Woodstock* (1965); *Malevich at the Guggenheim* (1965), obras que ensayaron una mirada que sin duda se consolidó en lo que probablemente es su trabajo más renombrado, *Hudson River Diary* (1967-1973). Esta obra está compuesta por cuatro “libros”, como los clasifica la propia de Hirsch: “Book” I, II, III y IV. Por otra parte, en esta época sobresalen los primeros trabajos de la artista visual Carolee Schneemann¹⁶, cuya obra fue pionera en reflexionar sobre el cuerpo femenino, la erótica, el placer, los tabúes, además de la propia materialidad del celuloide, que solía intervenir plásticamente en sus películas en 16 mm. De la vasta obra de Schneemann, destacamos su trilogía autobiográfica compuesta por *Fuses* (1967), *Plumb Line* (1968-1972) y *Kitch's Last Meal* (1973-1976).

¹⁶ Carolee Schneemann (1939-2019), fallecida durante la realización de esta tesis doctoral.

Otros/as cineastas relevantes¹⁷ para la expresión fílmica autorrepresentacional que emergieron durante esos años, fueron los/las norteamericanos/as Nathaniel Dorsky (*Hours for Jerome*, 1966-70-82), Andrew Noren (*Kodak Ghost Poem*, 1967-1968, que luego pasó a llamarse *Huge Pupils* y constituyó la primera parte de su proyecto autobiográfico *The Adventures of the Exquisite Corpse*, compuesto por ocho partes: Parte I: *Huge Pupils* (1967-1968), Parte II: *False Pretenses* (1974), Parte III: *Charmed Particles* (1978), Parte IV: *The Lighted Field* (1987), Parte V: *Imaginary Light* (1994), Parte VI: *Time Being* (2001), Parte VII: *Free To Go (Interlude)* (2003), Parte VIII: *Aberration of Starlight* (2008), Jim McBride (*David Holzman's Diary*, 1967), Bruce Baillie (*Quick Billie*, 1970; *Roslyn Romance*, 1977), Ed Pincus (*Diaries*, 1971-1976), Hollis Frampton (*Nostalgia*, 1971), Jerome Hill (*Family Portrait*, 1972), Jan Oxenberg (*Home Movie*, 1972; *Comedy in Six Unnatural Acts*, 1975; *Thank You and Good Night*, 1991), Stephen Dwoskin (*Behindert*, 1974), Marjorie Keller (*Misconception*, 1977), Michelle Citron (*Daughter Rite*, 1978; *Mother Rite*, 1983), la sueca Gunvor Nelson (*My Name Is Oona*, 1969; *Moons Pool*, 1973; *Red Shift*, 1984), el holandés Johan Van der Keuken (*Diary*, 1972; *Filmmaker Vacation*, 1974 y otros filmes autobiográficos sobre los que volveremos más adelante), los canadienses Rick Hancox (*House Movie*, 1972; *Home for Christmas*, 1978) y Philip —Phil— Hoffman¹⁸ (*On the Pond*, 1978; *The Road Ended at the Beach*, 1983; *What These Ashes Wanted*, 2001), la belga Chantal Akerman¹⁹ (*La Chambre*, 1972; *News From Home*, 1977; *D'Est*, 1993; *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, 1996; *Sud*, 1999; *De l'autre côté*, 2002; *Là-bas*, 2006; *No Home Movie*, 2015), el

¹⁷ Por cierto que los aportes de cada uno/a de estos/as cineastas, ameritaría con creces ahondar en la grandeza de sus obras y en la riqueza y particularidad de sus expresiones. Pero ni siquiera un apartado de esta tesis destinado a cada uno/a de ellos/as —labor que, de suyo, se desviaría de los objetivos de la presente investigación— les haría justicia, pues cada autor podría constituir la matriz de una tesis doctoral autónoma, del mismo modo en que se problematiza esta investigación monográfica sobre David Perlov. Para ahondar en el análisis de la cinematografía de algunos de los/as cineastas referidos a lo largo de este Marco Teórico, se recomienda revisar la Bibliografía de esta tesis, donde podrá encontrarse la referencia a varios textos de utilidad.

¹⁸ Hoffman construye una cinematografía a medio camino entre lo diarístico (*On the Pond*, 1978; *The Road Ended at the Beach*, 1983; *The Making of a Fiction Film*, 1985) y la autorrepresentación experimental (*Passing through/torn formation*, 1988; *Kitchener-Berlin*, 1989, *Destroying Angel*, 1998; *What These Ashes Wanted*, 2001; *Lessons in Process*, 2012; *Aged*, 2014). Desde complejas exploraciones emocionales, Hoffman aborda temáticas íntimas como la memoria familiar y afectiva, la muerte, el dolor, el duelo (de la pareja, en *What These Ashes Wanted*; del padre, en *Aged*). Más experimentales en las estrategias para plantear las relaciones entre imagen, sonido y los paisajes geográficos o humanos retratados, se encuentran sus piezas *Chimera* (1995), *Kokoro is for Heart* (1999), *Ever present going past* (2007), *All Fall Down* (2009) y *By the Time We Got to Expo* (2015), entre otras. Rick Hancox y Philip Hoffman trazan un camino en el terreno de la autobiografía fílmica canadiense que más tarde transitarán otros realizadores como el peruano-canadiense Marcos Arriaga (*Promised Land*, 2002) o el bosnio-canadiense Igor Drljaca (*The Fuse: or how I burned Simon Bolivar*, 2011).

¹⁹ Chantal Akerman (1950-2015), fallecida durante la realización de esta tesis doctoral.

japonés Kazuo Hara (*Extreme Private Eros: Love Song* 1974, 1974), la alemana Renate Sami (*Filmtagebuch*, 1975-1985; *Die Schutzfolie*, 1983; *Wenn Du Eine Rose Siehst*, 1995), la obra documental de la francesa nacida en Bélgica —baluarte de la *Nouvelle Vague* fallecida recientemente, en 2019, a la edad de 90 años— Agnès Varda (*Daguerrotipos*, 1976; *Los espigadores y la espigadora*, 2000; *Dos años después*, 2002; *Les plages d'Agnès*, 2008; la miniserie documental *Agnès de ci de la Varda*, 2011; *Caras y lugares*, 2017, co-realizada junto al fotógrafo y artista visual J.R; *Varda por Agnès*, 2019), la británica Anne Rees-Mogg (*Sentimental Journey*, 1977; *Grandfather's Footsteps*, 1983; *Welcome/Adieu*, 1983) y el francés Joseph Morder con su *Journal filmé* (1978-1982), compuesto por ocho diarios que suman un total de 800 minutos (más de trece horas) de duración, entre otros ensayos autobiográficos como el retrato dedicado a sus abuelos judío-polacos *Avrum and Cipojra* (1973), *The Polish House* (1983) y *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (2007).

Del mismo modo, de estas dos décadas preponderantes para la fertilidad de los diálogos entre vanguardia, experimentación y documental autobiográfico —las de los sesenta y setenta—, emergen dos de sus creadores más sobresalientes y representativos: el propio David Perlov (*Diary*, 1973-1983, *Updated Diary*, 1990-1999, *My Stills*, 1952-2002), sobre cuyas piezas no nos detendremos en este punto pues el estudio en profundidad de su obra diarística abarcará el grueso de investigación, y el lituano exiliado en Estados Unidos, considerado uno de los popes de la vanguardia experimental norteamericana y del *underground* de mediados del siglo XX, Jonas Mekas (Semeniškiai, Lituania, 1922 - Nueva York, EE.UU, 2019). Al igual que David Perlov²⁰, Mekas fue un artista cuya vida y obra se forjaron desde las experiencias del desplazamiento y el desarraigo. Durante la Segunda Guerra

²⁰ Pese a que suelen establecerse comparaciones entre las obras de ambos, cineastas pioneros de la forma diarística en el cine, lo cierto es que sus propuestas estéticas y políticas son muy distintas. El propio Perlov plantea sus diferencias respecto a los diarios de Mekas, en una entrevista que en 1984 dio a Danny Verth para la revista *Al Hamishmar* (1984). Verth le pregunta si cree que *Diary* puede considerarse una autobiografía cinematográfica, a lo que Perlov responde: “No exactamente. El diario obedece a las fechas y a los hechos que suceden en esas fechas. Esto no es una autobiografía, sino simplemente un diario. En el cine no hay mucha gente que haga esto. En París vi la película del norteamericano Jonas Mekas, *Diaries, Notes, and Sketches*. Mekas filma con un efecto de animación cinemática. No me gustó demasiado. Tal vez porque quería encontrar mi diario en el suyo. El mío es diferente en todos los sentidos. (...) No es como la película de Mekas, que es hermosa y espectacular todo el tiempo. Para mí hay una guerra constante y difícil con el material. (Perlov, 1984).

Mundial, los hermanos de origen judío Jonas y Adolfas Mekas fueron internados en un campo de concentración nazi, donde fueron sometidos a trabajos forzados y del que lograron huir en 1944 para, más tarde y tras una serie de persecuciones y peregrinajes, desembarcar en 1949 en Nueva York. Durante todo su largo exilio y hasta 1955, Mekas escribió un diario de vida en el que volcó poéticamente las experiencias cotidianas de su errancia. Dicho diario, publicado en 1991 por Black Thistle Press con el título de *I had nowhere to go. Diary of a displaced person* (*Ningún lugar adónde ir. Diario de un desplazado*), sería el texto fundacional de la poética que luego —al cambiar el bolígrafo por la cámara— Mekas desplegaría ininterrumpidamente en sus emblemáticos diarios de vida cinematográficos, entre ellos *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971–1972)²¹, *Lost, Lost, Lost* (1976), *Paradise Not Yet Lost* (1979), *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1969-1985), *This Side of Paradise* (1999), *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2001), *365 Day Project* (piezas videográficas que diariamente fueron colgadas en la web²² de Mekas durante el año 2007) y *Out-Takes From The Life of a Happy Man* (2012).

Jonas Mekas fue el fundador, portavoz y uno de los principales exponentes del *New American Cinema Group*²³, movimiento contracultural de cineastas independientes con fuerte raigambre en la subjetividad, intimidad y la estética *amateur*, como forma alternativa y de resistencia frente al cine industrial hollywoodense. Cuando “El

²¹ Sobre este diario cinematográfico, el propio Mekas entrega una reflexión que bien puede extrapolarse a la totalidad de su obra diarística: “El problema ahora es cómo capturar esa realidad: ese detalle, es fragmento físico, objetivo, de realidad, del modo más cercano posible a como yo lo estoy viendo. Por supuesto, me enfrentaba al viejo problema de todos los artistas: fusionar la Realidad y el Yo, para dar con una tercera cosa. Tenía que liberar la cámara del trípode y abrazar todas las técnicas y procedimientos filmicos subjetivos que estaban ya disponibles o que estaban comenzando a existir. Era una aceptación y reconocimiento de los logros de las vanguardias cinematográficas de los últimos cincuenta años (...). Tenía que ponerme a mí mismo dentro, fundirme con la realidad que estaba filmando, meterme ahí indirectamente, a través del ritmo, la luz, las exposiciones, los movimientos” (Mekas en Cuevas, 2005: 232).

²² <http://jonasmekasfilms.com/365/month.php?month=1>

²³ Formado en 1959, a este colectivo —también conocido como “La Escuela de Nueva York”— pertenecieron, aparte de los hermanos Mekas, los directores Leo Algis, Emile de Antonio, Robert Frank, Shirley Clarke, Guy Thomajan, Peter Bogdanovich, Lionel Rogosin, Alfred Leslie, Edouard de Laurot, y por supuesto cineastas de la vanguardia newyorkina como Stan Brakhage, Bruce Baillie, Ken Jacobs, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Jack Smith, Harry Smith, Peter Kubelka, Hollis Frampton, Louis Brigante y Lewis Allen, entre otros. También integraron el *New American Cinema Group* los escritores de la generación *beat* Allen Ginsberg y Peter Orlovsky; artistas plásticos como Andy Warhol, George Maciunas, y el grupo Fluxus; y músicos como John Lennon y *The Velvet Underground*. Para profundizar en el cine de Jonas Mekas y de la vanguardia norteamericana, se recomienda revisar los libros *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground* (James, 1992) y *Ningún lugar adónde ir* (Mekas, 2008), entre otros.

Grupo” se reunió el 28 de septiembre de 1960 en el Producers Theatre de Nueva York, veintitrés de sus miembros redactaron el *Primer Comunicado del New American Cinema Group*, texto que recogió los principales lineamientos éticos y estéticos de esta corriente experimental y que inmediatamente pasó a convertirse en una suerte de manifiesto del cine independiente norteamericano. El texto — publicado originalmente en el número 22-23 de la Revista *Film Culture* del verano de 1961— recoge una serie de preocupaciones alrededor de aspectos que tensionan la oposición entre cine independiente y producción industrial, y en él los cineastas del *New American Cinema* se muestran críticos en torno a los sistemas y políticas de financiación, distribución, exhibición y circulación dominantes. Frente a ello plantean, entre otras cosas, estrategias colaborativas tales como la creación de un fondo para ayudar a los miembros de “El Grupo” a finalizar sus proyectos cinematográficos (a partir de un cierto porcentaje de los beneficios obtenidos por otros miembros del colectivo), además de la implementación de un Festival y de un Centro Cooperativo de Distribución, instancias que permitirían generar espacios y dinámicas de encuentro y colaboración entre los cineastas independientes. En el siguiente extracto de aquella primera declaración pública, ya pueden advertirse una serie de reflexiones alrededor de la independencia y la libertad creativa en el ejercicio cinematográfico que, en lo sustantivo, serán las mismas cavilaciones que —pocos años más tarde— inquietarán a David Perlov y lo llevarán a enfrentarse al cine oficial israelí, a abandonar la producción comercial y a decantarse por el ejercicio de aquel cine totalmente libre que modeló en sus diarios.

El cine oficial de todo el mundo está perdiendo fuerza. Es moralmente corrupto, estéticamente obsoleto, temáticamente superficial y temperamentalmente aburrido. Incluso los filmes que aparentemente valen la pena, que pretenden tener patrones morales y estéticos elevados y que han sido aceptados como tales tanto por la crítica como por el público, revelan la decadencia del Filme de Producción. La misma destreza de su ejecución se ha vuelto una perversión que encubre la falsedad de sus temas, su falta de sensibilidad y estilo.

(...) Nuestra rebelión contra lo viejo, oficial, corrupto y pretencioso es fundamentalmente ética, igual que ocurre en las otras artes de la América actual —pintura, poesía, escultura y teatro, las cuales han recibido un soplo de aire fresco durante los últimos años—. Nuestra preocupación es el hombre y lo que le ocurre. No somos una escuela estética que constriñe al cineasta con una serie de principios muertos. Creemos que no podemos confiar en los principios clásicos, ni en el arte ni en la vida.

1. Creemos que el cine es una expresión personal indisociable. Por tanto, rechazamos la interferencia de productores, distribuidores e inversores hasta que nuestro trabajo esté listo para ser proyectado en la pantalla.
2. Rechazamos la censura. Nunca apoyaremos ninguna ley censuradora. Tampoco aceptamos reliquias tales como el permiso de exhibición. Ningún libro, obra de teatro o poema, ninguna pieza de música necesita el permiso de nadie. (...) ¿Quiénes son los censores? ¿Quién los elige y cualifica como tales? ¿Cuál es la base legal de la censura? Estas preguntas necesitan ser contestadas.
3. Estamos buscando nuevas formas de financiación, trabajando en la reformulación de los métodos de inversión, estableciendo las bases para una industria fílmica libre. (...).
4. El nuevo cine americano está aboliendo el Mito del Presupuesto (...) El bajo presupuesto no es una consideración puramente comercial: está en consonancia con nuestras creencias éticas y estéticas, y en directa relación con lo que queremos decir y con cómo lo queremos decir.
(...) No queremos filmes falsos, pulidos e impecables: los preferimos toscos y sin pulir, pero vivos. No queremos filmes de color de rosa: los queremos del color de la sangre (V.V.A.A, [1960] 2019: 38-45).

Mekas fue precursor de otros proyectos igualmente emblemáticos para el cine experimental y de vanguardia. En 1954, fundó y dirigió la revista *Film Culture*²⁴,

²⁴ Entre 1954 y 1996, *Film Culture* publicó innumerables artículos que recogieron las principales contribuciones de sus colaboradores —en su mayoría los y las compañeros/as cineastas de Mekas que conformaron el *New American Cinema Group*, además de críticos como P. Adams Sitney y Rudolf Arnheim, entre otros. La revista —que en septiembre de 2018, poco antes de la muerte de Jonas Mekas y tras 22 años de receso, publicó su número 80— alberga en sus páginas textos históricos que operan como verdaderos manifiestos o declaraciones de principios acerca de la libertad de los cineastas independientes y *amateur* en oposición a las producciones industriales o comerciales. Entre estos escritos se encuentra “*Amateur versus Professional*”, escrito en 1959 por la cineasta Maya Deren y publicado en *Film Culture* en el año 1965. El texto puede comprenderse en perfecto diálogo tanto con el “Manifiesto del *New American Cinema*” (1960), como con el “Antimanifiesto del Centenario del Cine”, escrito décadas más tarde por Jonas Mekas. En su declaración acerca del cineasta *amateur*, Deren reivindica y celebra la libertad —tanto artística como física— que permite la práctica *amateur*, al no estar sujeta ni a la dependencia de la tecnología, de equipos caros, incómodos y a menudo imposibles de desplazar del set, ni a la tiranía de productores, enormes presupuestos, patrocinadores y las utilidades de grandes inversiones que, entre otros factores, suelen hacer del cine industrial un negocio estéril.

(...) la propia palabra —del latín “*amateur*”— “amante” significa alguien que hace algo por amor a la cosa más bien que por razones económicas o por necesidad. Y este es el significado por el cual el cineasta *amateur* debe tomar su pista. En lugar de envidiar el guion y a los escritores de diálogos, los actores entrenados, los equipos elaborados y los sets, los enormes presupuestos de producción de los films profesionales, el *amateur* debe hacer uso de la gran ventaja que todos los profesionales le envidian, llámese libertad —tanto artística como física.

(...) Como el fotógrafo *amateur*, el cineasta *amateur* puede dedicarse a la belleza y la poesía de lugares y eventos y, como usa una cámara de cine, puede explorar el vasto mundo de la belleza del movimiento. En vez de tratar de inventar un *plot* que mueva, usa el movimiento del viento o del agua, los niños, la gente, ascensores, pelotas, etc., como las celebraría un poema. Y usa tu libertad para experimentar con ideas visuales; tus errores no harán que te despidan.

La libertad física incluye libertad de tiempo —libertad de los plazos impuestos por un presupuesto. Pero sobre todo, el cineasta *amateur*, con su pequeño, ligero equipo, tiene una movilidad física inconspicua que es la envidia de la mayoría de los profesionales, cargados como están por sus monstruos de muchas toneladas, cables y equipos. No olvides aún no ha sido construido ningún trípode que sea tan milagrosamente versátil en movimiento como el complejo sistema de soportes, articulaciones, músculos y nervios que es el cuerpo humano (...). Las cámaras no hacen películas, las películas las hacen los cineastas.

creó la Cooperativa *New York Film-Makers'* en 1961 y la Fundación *Anthology Film Archives*, en 1970. En todas aquellas instancias y a lo largo de su larga y prolífica trayectoria, Mekas —al igual que Perlov— abogó sin descanso por un cine radicalmente libre. Pruebas de ello pueden encontrarse en sus innumerables escritos, entre ellos su “Antimanifiesto del Centenario del Cine”²⁵, publicado en la Revista *Le point d'ironie* número cero, de mayo de 1997, del que a continuación se transcribirá un fragmento:

En tiempos de inmensidades, de espectáculo, de producciones de cien millones de dólares, yo quiero hablar de los pequeños, invisibles actos del espíritu humano: tan sutiles, tan pequeños que mueren cuando se colocan bajo las luces de Kleegue [*sic*²⁶]. Quiero celebrar las pequeñas formas del cine: la forma lírica, el poema, las acuarelas, el estudio musical, el boceto, el retrato, el arabesco, las chucherías y las pequeñas canciones en 8 mm. En tiempos en que todo el mundo ansía tener éxito y vender, yo quiero brindar por aquellos que abrazan el fracaso social diario para perseguir lo invisible, lo personal, cosas que no reportan dinero ni pan, y que tampoco te hacen entrar a la historia contemporánea, en la historia del arte o en cualquier otra historia. Yo apuesto por el arte que hacemos los unos para los otros, como amigos. (Mekas, 1997).

Mejora tus películas sin añadir más equipo ni más personal, sino aprovechando lo que tienes a su máxima capacidad. La parte más importante de tu equipo eres tú mismo: tu cuerpo móvil, tu mente imaginativa y tu libertad para usar ambos. Asegúrate de usarlos (Deren, 1965:45-46).

²⁵ El “Antimanifiesto del Centenario del Cine” fue por primera vez presentado por Mekas el 11 de febrero de 1996 en el American Center de París.

²⁶ Como puede apreciarse en la siguiente imagen que reproduce el original del Antimanifiesto mecanografiado y firmado por Mekas, el cineasta efectivamente emplea la palabra “Kleegue”, aunque es posible que se refiera a las luces de Klieg, intensas lámparas de arco de carbono comúnmente utilizadas para la filmación de películas.

Ya en las postrimerías del siglo XX, sobre todo a partir de la década de los ochenta y hasta la actualidad, hemos sido testigos de un gran auge en el vuelco hacia la subjetividad y la autorrepresentación en el documental contemporáneo. No es extraño que esta eclosión haya germinado precisamente en el escenario de una postmodernidad que evidenció la crisis de los grandes relatos del proyecto moderno. La emergencia de este verdadero *boom* de un cine en primera persona se explica en parte por la preeminencia que se ha dotado —desde la historia (y muy particularmente desde las ramas de la nueva historia y la microhistoria)²⁷, la sociología, las ciencias sociales y humanas en general y por supuesto también desde las artes, sobre todo las literarias y cinematográficas— a las expresiones subjetivas que reivindican memorias alternativas.

Tras la caída del principio de autoridad en la era posmoderna, la autonarración ya no necesita construirse —como le ocurría a la autobiografía convencional— sobre la noción de veracidad, sino de compromiso, ya que sobre esa base el autor narra episodios que no tienen que ver tanto con la verdad —los hechos verificables, objetivos— sino con su verdad íntima y subjetiva (Casas, 2012: 31).

Este giro trajo aparejadas las primeras preocupaciones teóricas y críticas alrededor del cine autobiográfico que se cristalizaron en los mencionados encuentros de Valence y Bruselas. En 1985, en tanto, la Revista *Revue Belga du Cinema*, lanzó el número monográfico “Un cine de la autobiografía”. En la década siguiente, la propia Asociación para la Autobiografía (APA) dedicó sus jornadas anuales al cine, y consagró el número 22 de su revista *La faute à Rousseau* (octubre de 1999) al dossier “Autobiografía y Cine”.

Es así como la década de los ochenta del siglo XX catapultó a documentalistas autobiográficos de la talla del fotógrafo y documentalista francés Raymond Depardon (*Les années déclin*, 1983), o las incursiones que el portugués Manoel de Oliveira²⁸ realiza en el terreno de la autorrepresentación, con filmes como *Visita ou*

²⁷ Para profundizar en corrientes como la nueva historia y la microhistoria, así como a las especificidades y métodos biográficos que la caracterizan (historia local, historia oral, historia de vida, entre otros), se recomienda consultar autores como Lucien Febvre, Clifford Geertz, Carlo Ginzburg, Peter Burke, Giovanni Levi, Edoardo Grendi, Jacques Revel, Daniel Bertaux, Paul Thompson, Alessandro Portelli, Guillermo Magrassi, Manuel Rocca, Joan Josep Pujadas, entre otros.

²⁸ Manoel de Oliveira (1908-2015) falleció con 106 años, durante la realización de esta tesis doctoral.

Memórias e Confissões (1982) y *Porto da minha infância* (2001). Del mismo modo, los 80' vieron emerger, entre otros/as a los/as cineastas norteamericanos/as Ross McElwee (*Backyard*, 1984; *Sherman's March*, 1986; *Time Indefinite*, 1993; *Six O'clock News*, 1996; *Bright Leaves*, 2003; *In Paraguay*, 2008; *Photographic Memory*, 2011), Michele —Shellie— Fleming (*Left Handed Memories*, 1989; *Private Property (Public Domain)*, 1991; *Devotio Moderna*, 1993; *Life/Expectancy*, 1999) y Anne Charlotte Robertson, sobre cuya obra nos detendremos brevemente por razones que explicaremos a continuación.

La cineasta norteamericana desarrolló la mayor parte de su trabajo diarístico en celuloide, particularmente en Super 8 mm. Fue precisamente en este formato analógico que Robertson concibió su obra más emblemática: *Five Year Diary* (1981-1997). El diario de la cineasta es un *filme-fleuve* de cerca de 38 horas, registrado a lo largo de más de quince años, que se encuentra dividido en 83 episodios, cada uno de los cuales posee una duración de 27 minutos, vale decir, el tiempo equivalente a ocho bobinas de Super 8 mm., considerando que cada *reel* de este formato *amateur* se extiende aproximadamente por poco más de tres minutos. Tal vez uno de los rasgos más experimentales de esta monumental pieza ensayística, sea el trabajo sonoro que Robertson diseñó tanto para el registro como para la proyección de su diario. La cineasta superponía tres capas sonoras; la primera, proveniente del registro de sonido de la propia película (recordemos que ya a partir de mediados de la década del 70 comenzaron a comercializarse tanto cintas Super 8 mm. con banda magnética sonora, como una amplia variedad de cámaras que posibilitaron la grabación de audio directo). La segunda fuente sonora procede de la voz autorreflexiva de la propia cineasta quien —dotando de una dimensión performática a las proyecciones del filme— solía hablar durante las exhibiciones, aportando comentarios íntimos e introspectivos que añadían una cuota de emotividad, sensorialidad e introspección a la puesta en escena. La tercera, en tanto, proviene de los diversos audios que Robertson solía registrar en *cassettes* que también reproducía durante la proyección de la película.

Five Year Diary puede perfectamente interpretarse desde el paradigma del denominado "giro afectivo", en cuanto al rol que en las producciones simbólicas

desempeña la representación de la subjetividad y la intimidad, asociadas a lo afectos, las emociones, los sentimientos y sobre todo a la sensorialidad encarnada en un cuerpo como lugar de experiencia. La película ensaya el vuelco autorreflexivo —diríamos también terapéutico— hacia la vida íntima y cotidiana de Robertson, marcada por la depresión, la adicción al alcohol y al tabaco, las intermitentes crisis nerviosas y otros trances que, producto del trastorno bipolar que padecía, la llevaron a ser intermitentemente internada en centros psiquiátricos. El diario recoge sensiblemente la inestabilidad emocional que aquejaba a la artista y que también se traducía a nivel sensitivo y físico en la atormentada obsesión con su cuerpo e imagen, en los conflictos de autoestima que le provocaban sus fluctuaciones de peso y, en consecuencia, su relación con la comida. Sus diarios están atravesados por las más diversas experiencias vitales. La dureza y el dolor que atraviesa muchos de sus episodios (entre ellos, los que recogen la muerte de su pequeña sobrina a los tres años de edad en *Reel 80 Emily Died*, 1994 y *Reel 81 Mourning Emily*, 1995), también se encuentra matizada por la ternura, la ironía y el humor, por ejemplo, en su mirada hacia el amor de pareja o su ausencia. En 1994 y tras ver *Five Year Diary*, Jonas Mekas —a cuyo legado evidentemente se suele vincular a Robertson²⁹— envió una carta a la artista, en la que le confiesa: “Estoy tan estremecido con lo que he visto. No creo que sea yo el film-diarista: ¡Eres tú! ¡Eres tú! Me he quedado muy, muy conmovido y no he podido dormir pensando en ello”.

Robertson realizó más de 30 cortometrajes, en su mayoría bajo la modalidad del diario de vida, entre ellos: *Experiment* (1976), *Pixillation* (1976), *Spitit of 76'* (1976), *Suicide* (1979), *Locomotion* (1981), *Out a window* (1981), *Apologies* (1983-1990), *Magazine Mouth* (1983), *Depression Focus Please* (1984), *Talking to Myself* (1985), *Kafka Kamera* (1985), *Fruit* (1985), *The nude* (1987), *Weight* (1988), *Diet* (1988),

²⁹ En la presentación de la retrospectiva que el Festival de Cine Punto de Vista de Pamplona dedicó a Anne Charlotte Robertson en su edición 2020, Haden Guest (Director del Harvard Film Archive, que custodia la obra de la artista), señala: “Puede que la mejor forma de entender a Robertson sea con el término *outlier*, acuñado recientemente por Lynn Cooke: una artista que navegaba por ese rico espacio intersticial entre el centro de las vanguardias y esa periferia ambigua que se asocia al artista *outsider*. Así, las películas de Robertson entablan un fructífero diálogo cómplice con las películas vanguardistas y las tradiciones encarnadas por directores de referencia como Marie Menken, Ed Pincus y Jonas Mekas, pero al mismo tiempo mantienen una fijeza categórica y vital en su propia experiencia singular de la vida”. (http://www.puntodevistafestival.com/es/ultima_edicion.asp?IdSeccion=121)

Melon Patches, or Reasons to Go on Living (1994), *My Cat, My Garden and 9/11* (2001).

El cine latinoamericano de la época también arrojó algunas excepcionales piezas autorrepresentacionales, asociadas a los procesos políticos y a las dictaduras que —aún a principios de la década de los ochenta— asolaban a la mayoría de los países del Cono Sur. Si bien las dictaduras cívico-militares mermaron significativamente la producción cultural de los países afectados (y naturalmente el cine no fue una excepción), es en ciertos cines del exilio donde pueden reconocerse algunas propuestas autorreflexivas e íntimas que representaron subjetivamente temáticas afectivas tales como el desarraigo, la nostalgia y el extrañamiento, que atravesaron las experiencias personales de los/as exiliados/as. Obras tales como *Diario Inconcluso* (1982, Chile-Canadá) de Marilú Mallet y *Fragmentos de un diario inacabado* (1983, Chile-Finlandia) de Angelina Vásquez, son ejemplos pioneros del giro autorreflexivo que más tarde proliferará en el documental latinoamericano en general, y en el chileno en particular.

(...) ambas obras destacan por ser ejemplos de un cine del exilio que parte de esta premisa para interrogarse sobre su condición cinematográfica; no como avance en su reflexión, sino, desde la inestabilidad, desde el cuestionamiento metodológico, desde la búsqueda de un tono ('otro' tono) para filmar. Esto separa ideológica y discursivamente líneas de trabajo dentro del cine del exilio y tiene relación con el tipo de vínculo - profundización, continuidad, ruptura- que establecen los filmes del exilio con las formaciones discursivas de la década del sesenta y setenta; sobre todo en relación a los discursos combativos, militantes y de denuncia. (...) Una imagen cinematográfica que desde el desajuste (retórico), el vaciamiento (político), el lirismo, la discontinuidad y un fuerte énfasis en la subjetividad, re-significa iconografías, temáticas, y estéticas cristalizadas en el marco de las relaciones entre estética y política (Pinto, 2012: 216-218).

Tanto en sus procedimientos formales (las relaciones entre espacio y tiempo, las poéticas y políticas del archivo, de lo sonoro —la música, la voz—, de lo performativo), como en los narrativos (la representación del exilio, el retorno, el desarraigo, la memoria, las relaciones de género, la emergencia y politización de

un discurso feminista), estos documentales³⁰ presentan una diversidad de búsquedas y desplazamientos críticos y estéticos.

La década de los ochenta del siglo XX, y las que le siguieron, también han sido extraordinariamente fecundas en la producción de piezas que otorgan continuidad al legado de las vanguardias, con expresiones íntimas que exploran la realidad desde las exuberantes intersecciones entre documental autobiográfico y cine experimental. Se trata de filmes que en muchas ocasiones exploran las técnicas de la imagen en movimiento en relación tanto con su forma como con su percepción. Mientras algunos de ellos recurren a la experimentación material sobre el celuloide, otros se decantan hacia la reapropiación artística del archivo, a meditaciones ópticas e indagaciones sobre elementos expresivos tales como la luz, las sombras y las texturas, o a la creación de patrones de repetición, interrupción o alternancias. Mediante poéticas de carácter más abstracto, estas películas suelen apelar a nuestros sentidos y emociones a partir de evocaciones visuales, sonoras y hápticas, que ponen de relieve la fragilidad de las capas del espacio y del tiempo, lo efímero y a la vez trascendente de la experiencia humana y el afecto como piedra angular de nuestras relaciones con los/las otros/as. Muchas de estas piezas —la mayoría de ellas cortometrajes de tan solo algunos minutos de duración— trazan relaciones experienciales entre lo cinematográfico y lo pictórico, lo lírico, lo performático y lo paisajístico. Entre quienes cultivaron este tipo de expresión a partir de la década del ochenta, se encuentran las cineastas alemanas Ute Aurand (*Schweigend ins Gespräch vertieft*, 1980; *Oh! Die Vier Jahreszeiten*³¹, co-dirigida junto a Ulrike Pfeiffer, 1986-1988; *Am Meer*, 1995; *At Home*, 1998; *Kopfüber im Geäst*, 2009; *Hanging Upside Down in the Branches*, 2009; *To Be Here*, 2013, y su

³⁰ Una discusión pormenorizada de la obra de estas cineastas, se encuentra en el libro *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (2016), de Catalina Donoso Pinto y Elizabeth Ramírez Soto (Eds.).

³¹ En la presentación del ciclo “Ute Aurand: Here and Now”, exhibido en Bélgica en octubre de 2014, su curadora, María Palacios Cruz, señala que *Oh! Die Vier Jahreszeiten* (1986-1988) marcó un giro en la carrera de Aurand. La película, inspirada por *He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life* de Jonas Mekas, comienza con la lectura del texto “A Note on Improvisation” (1962), escrito y leído por el propio Mekas, que Palacios transcribe para el folleto del programa dedicado a la cineasta alemana: “La improvisación es, lo repito, la mayor forma de concentración, de conciencia, de conocimiento intuitivo —cuando la imaginación empieza a rechazar las estructuras mentales preestablecidas, artificiales, y se dirigen directamente a las profundidades de la materia—. Este es el verdadero sentido de la improvisación, pero no es un método en absoluto. Más bien es un estado de ánimo necesario para cualquier tipo de inspiración en la creación. Es una capacidad que todo verdadero artista deberá desarrollar de manera constante, atendiendo a su enorme vida interior y cultivando, sí, los sentidos” (Jonas Mekas).

largometraje *Rushing with green horses*, 2019) y Helga Fanderl, que desde mediados de dicha década viene desarrollando un corpus de obra compuesto por alrededor de mil cortometrajes³² en Super 8 mm. y 16 mm., sin postproducción, que dan cuenta de la observación poética de su cotidiano y que organiza en composiciones inéditas especialmente preparadas para cada una de las proyecciones cuyos programas ella misma confecciona y presenta en persona. Este tipo de registro experimental de la intimidad puede situarse en diálogo con aquellas obras cuya aproximación hacia la realidad se basa en la exploración del gesto, de lo mínimo, lo esencial, desde propuestas que evocan reminiscencias sensibles a partir, por ejemplo, de estudios lumínicos estacionales que atraviesan las dimensiones del tiempo, el espacio y la materialidad. Aquí podemos encontrar a los realizadores norteamericanos Robert Beavers (*Winged Dialogue*, 1967-2000; *From the Notebook of...*, 1971-1998; *Pitcher of colored light*, 2007; *Listening to the space in my room*, 2013), Guy Sherwin (*Interval*, 1974; *Light Leaves*, 1978; *Notes*, 1979; *Views from home*, 1987-2003; *Tree Reflection*, 1998; *Animal Studies*, 1998-2003), Nathaniel Dorsky (*Variations*, 1992-1998; *Arbor Vitae*, 1999-2000; *Love's Refrain*, 2000-2001; *Song and Solitude*, 2005-2006; *Kodachrome Dailies from the Time of Song and Solitude*, Reel 1 y 2, 2005-2006; *The Return*, 2011; *August and After*, 2012; *April*, 2012; *Elohim, or Divine Beings. The Energy of Light as Creation*, 2017) y más contemporáneamente a Jonathan Schwartz (1973-2018), quien pese a su reciente y temprana muerte a los 45 años de edad, dejó un vastísimo legado en el que experimenta poéticamente con la fugacidad, la luz, el tiempo y lo sonoro, en obras íntimas tales como *Den of Tigers* (2002), *The Mac Recordings* (2004), *From them ending* (2005), *A preface to red* (2010), *In a year with 13 deaths* (2008), *Happy Birthday* (2010), *New Year Sun* (2010), *Animals Moving to the sound of drums* (2013), *A set of miniatures: A kind of quiet, an Aging Process and a Certain Worry* (2014), *Winter beyond Winter* (2016), entre muchas otras.

Si bien, como ya hemos visto, sus primeros trabajos se remontan a finales de los

³² Solo por mencionar algunas de estas piezas: *Fountain* (1985), *Balustrade* (1986), *Fishes in a Bucket* (1988), *Me* (1990), *From a Walk* (1991), *Old Landing* (1992), *Goats* (1993), *Tambourines and Dance* (1995), *Necropolis* (1998), *Upside Down* (1999), *Passers-by* (2000), *Floating Leaves* (2000), *Fireworks* (2000), *Palais de Tokyo* (2000), *Sketches of Bologna* (2001), *Wild Geese* (2001), *Night at a Canal* (2002), *Birthday Party* (2004), *Snow in the Jardin du Luxembourg* (2005), *Reflections* (2006), *Plants* (2007), *Shop windows Yanni* (2009), *Under the Waterfall* (2010), *Snowfall* (2010), *Yellow Leaves* (2010), *Glasses* (2011), *Canal Bridge* (2011), *Leopard* (2012), *On the Pont Neuf* (2013), *Configuration in Black and White* (2017).

años setenta, cabe mencionar aquí las experimentaciones poéticas desarrolladas por Philip Hoffman, con obras como *Opening Series* (1992-2000) cuyos capítulos desarrollan una aproximación material y sensible con el celuloide, su textura, colores y formas, reflexionando no solo a partir de las imágenes y su montaje, sino también a través de la expresividad sonora. Luego Hoffman experimentó con las posibilidades del vídeo en piezas como *Technillogic Ordering* (1994).

Los años noventa del siglo XX corroboran la evidencia de una irrupción definitiva y una producción cinematográfica sostenida y sistemática de ensayos, autobiografías, autorretratos, diarios, cartas y otras expresiones que reflejan la intimidad de la mirada de sus realizadores, ya no solo como manifestaciones excepcionales, a menudo experimentales y marginales respecto del *mainstream* de las industrias cinematográficas hegemónicas, sino como una tendencia que se consolidó alrededor del mundo entero y que aún en la actualidad, ad portas de la tercera década del siglo XXI, continúa robusteciéndose a través de numerosas y destacadas piezas de gran valor cinematográfico. En este contexto surgen las obras de cineastas como el belga de origen judío Boris Lehman, con sus filmes autobiográficos *À la recherche du lieu de ma naissance* (1990) y *Tentatives de se décrire* (2005). Entre el documental y la (auto)ficción, entre la carta y la bitácora de viaje, esta última película aborda en sí misma el tema de la autorrepresentación y cómo a través del cine podemos describirnos a nosotros mismos y a los demás. Mención aparte merece *Babel. Lettre à mes amis restés en Belgique* (1983-1991), un *filme-fleuve* de 380 minutos que Lehman ha venido trabajando a lo largo de las últimas tres décadas y que define como “mi vida convertida en el guion de una película que al mismo tiempo se ha convertido en mi vida”. En 2016 se sumó *Funérailles (de l’art de mourir)*, concebida por Lehman como el último episodio de *Babel*. En este periodo emergen las piezas del también belga Eric Pauwels (con, entre otras, su diario de viaje *Voyage iconographique: Le martyre de Saint-Sébastien*, 1989, *Trilogía de la Cabaña* —compuesta por *Lettre d’un cinéaste à sa fille*, 2002; *Les films revés*, 2009 y *La Deuxième Nuit*, 2016— y *Journal de septembre*, 2019), del francés Alain Cavalier (*La Rencontre*, 1996; *Le Filmeur*, 2005; *Joseph Morder par Alain Cavalier*, 2006; *Irene*, 2009) de la japonesa Naomi Kawase (*Ni tsutsumarete*, 1992; *Katatumori*, 1994; *Mangekyo*, 1999; *Tsuioku no*

dansu, 2002; *Tarachime*, 2006) y del norteamericano Alan Berliner (*Intimate Stranger*, 1991; *Nobody's Business*, 1996; *The Sweetest Sound*, 2001; *Wide Awake*, 2006; *First Cousin Once Removed*, 2013).

Un paso más allá en el camino trazado por el giro subjetivo, el foco crítico se ha desplazado hacia el llamado "giro afectivo" como nuevo paradigma cuyo punto de inflexión recae en abordar el papel de los afectos, las emociones y los sentimientos en la vida privada y pública de los sujetos, así como en sus producciones simbólicas. Es así como desde finales del siglo XX y especialmente desde principios del siglo XXI, variados campos multidisciplinarios en torno a los estudios críticos y otras formas de producción cultural —entre ellas los textos literarios y audiovisuales— han puesto un particular interés en las experiencias sensoriales y afectivas. Autores como Brian Massumi (2002), Sara Ahmed (2015), Laura Podalsky (2011, 2018), entre otros, han desarrollado reflexiones teóricas y metodológicas sobre cómo los asuntos afectivos contribuyen a tensionar las concepciones sobre la memoria individual y colectiva, además de cómo atraviesan también las nociones alrededor de lo político. La gestión que los regímenes postdictatoriales latinoamericanos han formulado en torno a la memoria, marca un viraje decisivo en el rol atribuible a los afectos en el manejo de tales problemáticas, que siempre se constituyen como dialéctica entre un cuerpo individual y un cuerpo social: “Podría decirse que el giro hacia el afecto comenzó como un intento por abordar los complejos legados que dejó el terrorismo patrocinado por el Estado y/o los años de guerra civil que tuvieron lugar a fines del siglo XX en países desde Argentina y Chile hasta Guatemala, El Salvador y Perú” (Podalsky, 2018: 239).

Estas tendencias pueden verse claramente reflejadas en el tránsito de un tipo de documental latinoamericano que pasó desde operar como una “cámara-puño” a perfilarse como un "sujeto-cámara" (Cfr. Valenzuela, 2011), presentando en las últimas décadas un auge sostenido en la producción de obras en primera persona, a menudo vinculadas a las experiencias traumáticas derivadas de las dictaduras militares en América Latina y sus consecuencias afectivas en la intimidad de las

familias víctimas de desapariciones y violaciones a los derechos humanos³³. A través de estos filmes, somos testigos de una historia reciente narrada por autores que —en general posicionados desde una identidad afectivamente trizada— indagan en experiencias emocionales y sensoriales pasadas, que aún no han podido ser superadas. El modo en que las experiencias sensoriales —como fuerzas culturales, sociales y políticas— se viven y se encarnan como sitios de experiencia (por ejemplo, los detenidos desaparecidos o los torturados por la represión y la inscripción de esos traumas en sus cuerpos a través de la violencia, el dolor y el sufrimiento) y la relación fluida y simbiótica entre lo afectivo y lo emocional³⁴, posibilitan la emergencia de nuevas sensibilidades, diversos tipos de movilización colectiva y de acción sociopolítica, además de innovadoras formas de autorrepresentación de la experiencia traumática.

Además, al explorar en las estrategias subjetivas ejercidas por muchos documentalistas latinoamericanos contemporáneos, pueden hallarse una serie de dinámicas sensoriales que resaltan el afecto y sus posibilidades epistémicas, como modo alternativo de generar conocimiento sobre la realidad y particularmente sobre la memoria en torno al pasado traumático reciente. De hecho, la importancia de analizar el giro subjetivo y afectivo como propuestas privilegiadas para la autorrepresentación en el documental contemporáneo, supone también oponer resistencia a la producción hegemónica de conocimientos, expandiendo formas inexploradas de comprender las múltiples dimensiones que ofrece la realidad de los sujetos, incluida su dimensión política. Así, estas propuestas contribuyen a

³³ En el caso de Chile, por ejemplo, tras el fin de la dictadura de Pinochet tras el triunfo del “No” en el Plebiscito de octubre de 1988, comenzó un nuevo periodo para el documental de dicho país del Cono Sur Latinoamericano. Obras como las de Carmen Castillo, *La Flaca Alejandra* (2004) y *Calle Santa Fe* (2007), o todo el corpus que Patricio Guzmán desarrolla después de *La Batalla de Chile* (1973-1977) y hasta la actualidad, presentan una serie de estrategias autorrepresentacionales para la reivindicación de temáticas alrededor del afecto, lo sensorial, la memoria y los derechos humanos.

³⁴ Basado en un marco conceptual a partir de los aportes de Deleuze y Massumi, el pensamiento de Podalsky (2018: 250) distingue, por un lado, al afecto como la experiencia emocional que se produce dentro o entre los cuerpos y, por otro lado, a la emoción como codificación de la experiencia dentro de la gramática lingüística y social. Venkatesh y Caña también se han detenido a discutir la distinción entre términos como afecto y emoción: “Para ser claros, aunque el cine es en gran medida un arte de emociones tanto en lo que despliega como en lo que provoca, lo que interesa aquí en su lugar es su precursor, vale decir, el afecto. Cuando estudiamos el afecto, examinamos cómo éste se manifiesta en intensidades, sensaciones e impulsos que (re)configuran e impactan la experiencia somática de captar la imagen en movimiento” (2016: 177).

complejizar y enriquecer la diversidad de posibilidades para la producción de conocimiento en el campo de los estudios documentales.

Para dimensionar las múltiples posibilidades exegéticas que ofrece la confluencia entre subjetividad, afecto, emociones y política, las propuestas de Jacques Rancière surgen como formas alternativas de relacionar nuevas operaciones políticas para interpretar espacios y tiempos, tanto del pasado como del presente. El autor ha llamado "distribución de lo sensible" (2002)³⁵ precisamente a aquel tipo de configuraciones que permiten que otros órdenes y sentidos no convencionales se aproximen a la comprensión de las prácticas políticas de la experiencia. El concepto implica consideraciones no solo en torno a la distribución en las relaciones entre cuerpos e imágenes, sino también redefiniciones alrededor de los vínculos entre experiencia y memoria. Ello es particularmente enriquecedor para el estudio de las expresiones autorrepresentacionales en el documental contemporáneo, toda vez que permite recuperar, interpretar e interpelar lo político en su dimensión más íntima, en lo que se refiere a la exploración sensible y afectiva de sus estrategias narrativas, visuales y sonoras. De este modo, puntos de inflexión como los giros subjetivo y afectivo no solo ejercen resistencia a ciertas exploraciones críticas que hegemonizan la mayoría de los estudios sobre la representación política, sino que permiten la creación de formas e imágenes a contracorriente, imágenes y sonidos capaces de reformular las posiciones establecidas y consensuadas en el universo de lo sensible, proponiendo nuevas relaciones a nivel expresivo.

El posicionamiento subjetivo que adoptaron muchos documentales de las postdictaduras latinoamericanas, subraya que no son necesariamente las condicionantes estructurales de la Historia las que explican las identidades de los individuos, sino más bien al revés: son las particularidades de los sujetos las que contribuyen a elucidar las estructuras —políticas, sociales, culturales, económicas— y sus pliegues. Estos documentales expresan la relación personal y emocional de los realizadores con los hechos políticos que les afectaron directamente, incluso corporalmente. A través del rescate de la palabra propia y la

³⁵ El término original en francés, "*le partage du sensible*", también se ha traducido al español como la "división de lo sensible" o el "reparto de lo sensible".

de otros, dichos cineastas se constituyen en lo que Dori Laub (1992) denomina “testigos documentales”, relevando testimonios que para ellos es un compromiso ético que sean enunciados, escuchados, reconocidos, revalorados y recordados.

El imperativo de contar y de ser escuchado puede transformarse en una tarea que consume la vida entera. Sin embargo, parece que no importa cuánto se narre, nunca se logra acallar esta compulsión interna. Nunca hay suficientes palabras, ni las palabras correctas, nunca hay suficiente tiempo ni existe el momento correcto, y nunca hay suficientes oídos ni los oídos correctos para articular la historia, la que no puede ser capturada plenamente en el *pensamiento* ni la *memoria* ni el *discurso*. (Laub, 1992: 78).

En ese sentido, el proyecto cinematográfico y vital, además del deber con la memoria que vertebra la obra del documentalista chileno Patricio Guzmán, es emblemático. Por medio de la construcción de imágenes y de la narración de testimonios considerados profundamente necesarios de ser contados e imposibles de callar, el director de piezas fundamentales como *La Batalla de Chile* (1973-1977), *Chile: La Memoria Obstinada* (1997), *El Caso Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de Nácar* (2015) y *La Cordillera de los sueños* (2019), sella un compromiso ético y estético con la memoria. Este tipo de corpus documental parece ratificar el potencial liberador de una narrativa de lo real capaz de restituir los tejidos de una memoria fraccionada y restablecer la integridad de una identidad trizada tras los eventos traumáticos, mediante lo que el académico y realizador Brian Winston (1988) denomina con el concepto de “víctima documental”; una primera persona emocionalmente afectada por un trauma que encuentra alivio o liberación al canalizar expresivamente —a través de imágenes y sonidos— aquellas historias dolorosas que hasta ese momento no habían sido reveladas o descubiertas.

Un paso más allá en el camino de la introspección autorrepresentacional, se encuentran aquellos documentales realizados por una generación de nuevos directores, hijos de padres cuyas militancias durante las dictaduras latinoamericanas marcaron dramáticamente el destino de sus familias. Esta

recapitulación de la historia se enuncia desde la “postmemoria”³⁶ (Cfr. Hirsch, M., 2008, 2012) y supone una distancia reflexiva, una mirada crítica que interpela y cuestiona el rol de la cohorte de los padres en el devenir de los acontecimientos políticos, aportando una gran gama de matices a discursos que —hasta entonces— habían sido bastante hagiográficos. Así, este “cine de hijos” o “cine de segunda generación” (Cfr. Quílez, L., 2010) supone una crisis y un desplazamiento respecto a las retóricas clásicas del cine político militante, que puede observarse en la producción documental que surgió con fuerza en varios países latinoamericanos víctimas de la represión de regímenes dictatoriales, tales como Chile, Argentina y Brasil, entre otros. Entre los más destacados documentales de la postmemoria en Chile, se encuentran *La Hija de O’Higgins* (2001, Pamela Pequeño), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006, Lorena Giachino), *Mi vida con Carlos* (2008, Germán Berger), *El edificio de los chilenos* (2010, Macarena Aguiló), *Sibila* (2012, Teresa Arredondo), *Allende, mi abuelo Allende* (2015, Marcia Tambutti), *Venían a buscarme* (2016, Álvaro de La Barra) y *El pacto de Adriana* (2017, Lissette Orozco), entre otros. Del mismo modo, los documentales argentinos *Papa Iván* (2000, M^a Inés Roqué), *Un tal Ragone* (2002, Vanessa Ragone), *Los Rubios* (2003, Albertina Carri), *M* (2006, Nicolás Prividera), *Perón, mi papá y yo* (2017, Eloy Martínez); o los brasileños *Diário de uma busca* (2010, Flávia Castro) y *Os dias com ele* (2013, M^a Clara Escobar); el cubano *The Illusion* (2008, Susana Barriga), o el uruguayo *Secretos de lucha* (2007, Maiana Bidegain). En los últimos veinte años son muchos los documentales que —desde la primera persona— continúan no solo reelaborando la memoria siempre en construcción de los pueblos latinoamericanos, sino además ratificando el potencial liberador y la “función reparadora” que Lejeune (2008) atribuye a toda empresa autobiográfica, capaz de restituir los tejidos de una memoria e identidad trizadas, mediante la canalización expresiva de aquellas experiencias que marcaron traumáticamente la vida de una familia.

³⁶ Las propuestas de Hirsch otorgan gran importancia a las construcciones de memoria elaboradas por la “segunda generación” y —particularmente en su libro *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (2012)—, sugieren que la imagen es el dispositivo privilegiado para analizarlas. Pese a que su trabajo se centra en la generación que siguió a los sobrevivientes de los holocaustos, genocidios y éxodos ocurridos durante la primera mitad del siglo XX en el mundo, sus análisis pueden extrapolarse a la “generación de hijos” de las dictaduras latinoamericanas y particularmente al cine de la postmemoria. Estas consideraciones dialogan con el “giro afectivo” como paradigma privilegiado para la representación de los eventos traumáticos, y sus formas encarnadas y sensibles de vivir la memoria y la política.

El giro decididamente subjetivo y afectivo que se afianzó en este período, continúa siendo uno de los rasgos preeminentes en el documental latinoamericano en la actualidad. Es precisamente mediante las estrategias autorreflexivas e híbridas que tensionan las divisiones binarias entre ficción y no-ficción, lo público y lo privado, la historia y la memoria, que se desestabiliza la definición hegemónica del documental político y las relaciones que éste performa con la realidad.

Michel Fischer (1986) describe la autobiografía contemporánea como una exploración de las identidades fragmentadas y dispersas de la sociedad pluralista de fines del siglo XX. En esta misma línea, es posible diferenciar un tipo de documental centrado en problemáticas aún más íntimas/sensoriales/afectivas pero no por ello menos políticas, que ya no se encuentran necesariamente determinadas por los grandes acontecimientos históricos, sino por la visibilidad y diversidad de memorias privadas o familiares, signadas por secretos, ausencias, traumas, vacíos, vergüenzas, mentiras y confesiones. La función política de estas obras a menudo pasa por iluminar tabúes como la adopción, la homosexualidad, la transexualidad, la crianza monoparental, el suicidio, la enfermedad, la discapacidad, la violencia sexual y de género, entre otras experiencias vitales ocultas o ignoradas por la cultura dominante. Documentales como los chilenos *Hija* (2011, María Paz González), *El Huaso* (2012, Carlo Proto), *Genoveva* (2014, Paola Castillo), *El Soltero de la familia* (2015, Daniel Osorio), *Los niños* (2016, Maite Alberdi), los argentinos *Madres con ruedas* (2006, Mario Piazza y Mónica Chirife), *Fotografías* (2007, Andrés Di Tella), *Return to Bolivia* (2008, Mariano Raffo), *Familia tipo* (2009, Cecilia Priego), *Los nueve puntos de mi padre* (2010, Pablo Romano), *La chica del sur* (2012, José Luis García), *El padre* (2016, Mariana Arruti), o los brasileños *Um passaporte húngaro* (2001, Sandra Kogut) y *33* (2002, Kiko Goifman), promueven la resistencia y disidencia ante las tendencias estandarizantes de la cultura global³⁷, reivindicando políticas de la diversidad y develando prácticas que proyectan la heterogeneidad de la(s) realidad(es) —culturales, sociales, ideológicas, étnicas, etarias, sexuales, de género— para el fortalecimiento de una sociedad plural. Las obras de esta naturaleza no solo visibilizan eventos comúnmente ocultos o

³⁷ A este respecto, se sugiere consultar la abundante literatura de autores como Stuart Hill, Jean-Pierre Warnier, Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, George Yúdice, Luis Reygadas, entre otros.

ausentes dentro de los núcleos familiares, sino que además desencadenan procesos de proyección, identificación y empatía que contribuyen a la aceptación y/o normalización de sucesos y situaciones rechazadas, dotando a estos filmes de un considerable sentido político. Estas obras dan cuenta de problemáticas identitarias atomizadas que en general aún se encuentran sub-representadas desde las prácticas subjetivas del documental latinoamericano, a la hora de tensionar políticamente la relación entre las dimensiones de lo público y lo privado y exhibir memorias que son extraídas del espacio de lo íntimo para ser entrelazadas en un tejido microhistórico que robustece y complejiza historias e idiosincrasias.

Es posible establecer un puente entre las obras recién mencionadas y ciertas expresiones que ya a partir de los años ochenta y noventa del siglo XX comenzaron a irrumpir en el escenario de un documental autobiográfico que asumió un rol creciente como ejercicio de resistencia contrahegemónica, desde experiencias encarnadas en identidades disidentes o marginales, con cultoras como las norteamericanas Su Friedrich (*The Ties That Bind*, 1984; *Sink or Swim*, 1990; *Lesbian Avengers Eat Fire*, 1994; *The Odds of Recovery*, 2002; *Gut Renovation*, 2012), Sadie Benning (*If Every Girl Had a Diary*, 1990; *It Wasn't Love*, 1992; *Girl Power*, 1992) y desde luego la pionera del cine *queer*, Barbara Hammer (1939-2019). Desde su filme *Dyketactics* (1974), Hammer dirigió más de ochenta películas, en su mayoría experimentales, moviéndose con soltura entre el documental y la ficción. De ellas, y para los fines de esta investigación, cabe destacar la trilogía documental compuesta por *Nitrate Kisses*, 1992; *Tender Fictions*, 1996 e *History Lessons*, 2000. Desde muy diversos registros, las obras de estas tres cineastas — Hammer, Friedrich, Benning— reivindican una mirada decididamente feminista y lesbiana, alzándose en contra de los estereotipos culturales femeninos impuestos.

Otro cineasta que se emplaza desde el lugar de la disidencia sexual —y cuyo cine bien puede interpretarse desde el paradigma del “giro afectivo”, tal como lo hemos descrito en este capítulo— es el norteamericano George Kuchar. Kuchar comenzó a emplear el vídeo a mediados de la década de los 80' y a partir de entonces desarrolló un amplio corpus autorrepresentacional en el que destaca la relación entre la tecnología y el cuerpo, desde una estética escatológica y *queer*. La

explotación de ciertos dispositivos tecnológicos y los efectos que ofrecen los formatos que emplea para sus video-diarios —tanto en sus piezas realizadas en video electromagnético como en digital, el cineasta recurre al uso del *chroma key*, la distorsión y la saturación, entre otros recursos— contribuyen a poner de relieve una poética de la exageración, lo barroco, lo absurdo, lo irreverente y lo *kitsh*. Se trata de piezas en las que la presencia performática de Kuchar, con su particular sentido del humor y del ridículo, acentúa los aspectos sensoriales y las funciones básicas del cuerpo —comer, orinar, defecar, eructar, vomitar, eyacular, etc.— como categoría expresiva en la que se expresan sus sentires, apetitos, deseos, lujurias y miserias. De las cerca de 200 obras que Kuchar realizó entre cortometrajes, largometrajes y series, hubo muchos video-diarios³⁸ dentro los que destacan los cinco capítulos de *Video Album* (1985-1987), los seis episodios de *Weather Diary* (1986-1990) y los dos de *Alumni Series* (1993).

Además de estas piezas que reflexionan sobre una vida cotidiana rodeada de amistades y afectos y atravesada por obsesiones como las ya mencionadas (y otras entre las que destacan, por ejemplo, su fijación por el clima), se encuentra también otra vertiente de trabajos que Kuchar filmó principalmente junto a sus estudiantes del Departamento de Cine del Instituto de Arte de San Francisco, así como a los alumnos de los numerosos talleres que impartió en otros centros y universidades.

En esta misma dimensión de la autobiografía fílmica centrada en preocupaciones y vivencias que lidian con diversos aspectos inherentes al cuerpo, la sexualidad, el placer, la enfermedad, se encuentran los trabajos del canadiense Mike Hoolboom. A finales de la década de los 80³⁹ Hoolboom fue diagnosticado con VIH y, a partir

³⁸ Entre ellos, *Reunion in Los Angeles* (1985), *Greetings from Boulder* (1986), *Jane and Mike Visit* (1986), *Xmas 1986* (1986), *Rainy Season* (1987), *Cult of the Cubicles* (1987), *Caged Culture* (1987), *Muffled Darkness* (1987), *Creeping Crimson* (1987), *East By Southwest* (1987), *We, the normal* (1988), *The Celluloids* (1988), *Migration of the Bubbleroids* (1989), *Love me true* (1989), *500 Millibars to Ecstasy* (1989), *Pictures at an Exhibitionist's* (1989), *Edible Atrocities* (1990), *The Warming of the Hell House* (1990), *Award* (1992), *Dingleberry Jingles* (1994), *Holidaze* (1994), *Season of Sorrow* (1996), *Diorama* (1998), *The Towering Icon* (1998), *The Pagan Angel* (1998), *Metropolitan Monologues* (2000), *Murmurs of the Hearth* (2001), *Supercell* (2004), *Song of the Whoopee Wind* (2005), *Holiday Hang Ups* (2006), *Temple of Torment* (2006), *Currents of Destiny* (2007), *Vault of Vapors* (2009), *Delectable Destinations* (2010), *The Nutrient Express* (2010), *Tummy Ache Times* (2010), *The Butchered Beefcake* (2011), *Hotspell* (2011).

³⁹ Si bien antes de eso el cineasta ya había realizado obras emblemáticas tales como *White Museum* (1986) una provocadora e innovadora pieza del cine sin imágenes. Prácticamente desprovisto de ellas (en el transcurso de los 35 minutos que dura el filme solo vemos la pantalla en blanco, translúcida), lo que predomina en *White Museum* es un collage sonoro compuesto por un palimpsesto de anuncios de televisión, música pop y la voz irónica del propio cineasta que, entre otras cosas,

de allí, realiza muchos documentales que formulan interesantes relaciones entre el propio medio cinematográfico —el cuerpo del cine— y la experiencia encarnada en el cuerpo del cineasta, como por ejemplo en sus tempranas piezas *From Home* (1988), *Eat* (1989) y *Modern Times* (1991). Ya entrada la década del 90', obras como *Letters from home* (1996), la serie de seis episodios *Panic Bodies* (1998) o *Buffalo Death Mask* (2013), continúan esa misma senda autorreflexiva, para explorar directamente en temáticas como el sida, el amor, el placer, y la muerte, siempre en relación lo corporal como lugar de experiencia. Los recursos que despliega en estos ensayos son muy variados, pero en casi todos se usa una estética fragmentaria, en la que muchas veces se recicla metraje encontrado proveniente de diversas fuentes; películas caseras, filmes clásicos, videoclips, películas científicas, así como imágenes filmadas por el propio cineasta en diferentes formatos. La palabra, en tanto, no solo se canaliza a través de la voz autorreflexiva del cineasta, también mediante de los diálogos que éste sostiene con sus amigos y entrevistados (muchos de ellos seropositivos), o desarrollando interesantes relaciones entre la palabra como imagen y sus formas, que adoptan desde la caligrafía escrita a los intertítulos que también movilizan ciertas reflexiones del cineasta.

Entre lo personal y lo universal, estas obras subvierten los enfoques tradicionales de los diarios cinematográficos, alcanzando expresiones metadiscursivas muy poéticas como en los diez episodios que componen *Imitations of Life* (2003), o las relaciones entre las transformaciones del paisaje íntimo vital y del paisaje urbano que establece en su exploración como crónica de un *flâneur* por la ciudad de Toronto, en *Incident Reports* (2016). Más tarde, en *27 thoughts about my dad* (2018), Hoolboom escoge la modalidad de una serie de 27 viñetas en las que reflexiona sobre la vida de su padre (muerto en 2017), empleando nuevamente una combinación de imágenes familiares, *found footage*, fotografías, y otros materiales de archivo.

reflexiona —además de las relaciones entre imagen y sonido— sobre el ingente gasto de realizar películas pero la fascinación por verlas exhibidas, sobre el lenguaje y la representación. Ya hacia el final de la película, transcurridos cerca de 32 de los 35 minutos, se proyecta la única imagen que vemos en el filme.

Otras vivencias encarnadas que en la actualidad coexisten en la esfera de la autorrepresentación y que también cumplen un importante rol político son, por ejemplo, los cuerpos transgéneros, los cuerpos femeninos que han vivido un aborto, o que han sido víctimas de una violación, como es el caso del documental autobiográfico *Visión Nocturna* (2019), en el que la chilena Carolina Moscoso narra dicha experiencia traumática a partir de un caleidoscopio de imágenes registradas en los últimos quince años, tras el episodio que conmocionó su vida. Al iluminar estas experiencias desde su implicancia subjetiva, afectiva, emocional y sensorial, resaltando la experiencia corporal, tanto individual como colectiva, se contribuye a una comprensión compleja de las dimensiones estéticas y políticas del documental autobiográfico.

Al analizar y describir ciertas estrategias documentales resultantes de los giros subjetivo y afectivo, se contribuye a enriquecer una serie de derivas en torno al potencial político de operaciones cinematográficas tales como la autorreflexividad. Las relaciones subjetivas entre las esferas pública y privada representadas en un cierto tipo de documental contemporáneo, a menudo alcanzan una dimensión afectiva de gran valor político y cinematográfico, cuyo acento recae además sobre las relaciones y operaciones del lenguaje audiovisual, el cuestionamiento de sus códigos, las inflexiones de sus contenidos y praxis, los dispositivos y métodos a través de los cuales promueve una toma de conciencia o una reflexión fruto de una mirada implicada en la que concuerden ética y estética. Estas tendencias se engarzan con una serie de manifestaciones documentales en primera persona que tensionan la propia lógica de la representación cinematográfica dominante y sus vínculos con lo real, estableciendo una relación distinta entre las imágenes y su poder político. Estos documentales también se sitúan en desacuerdo o divergencia respecto de los paradigmas hegemónicos, para ensayar nuevos modos de expresión que relacionen críticamente aspectos éticos y estéticos en la representación de lo real. Así, este espectro abarca obras que experimentan y propician correspondencias críticas entre los componentes del lenguaje audiovisual, para minar los consensos alrededor de la dialéctica poética-política y, a partir de allí, fortalecer los alcances de una mirada emancipada.

Al problematizar su propia enunciación a partir de la experiencia sensible, este tipo de documentales puede comprenderse en los términos en que Rancière concibe lo político para dar cabida ya no meramente a temáticas sociales de interés general o vivencias de subjetividades marginadas/disidentes, sino sobre todo en lo concerniente a abrazar formas de representación que experimenten en torno a la visibilidad de nuevas experiencias hasta ahora no recogidas en los modelos hegemónicos de visibilidad. El trabajo de estas imágenes y sonidos está encauzado a visibilizar las operaciones cinematográficas y los mecanismos e instrumentos mediante los cuales se construye la naturalización de ciertas experiencias y se excluyen otras. Con diversos énfasis y desde sus inherentes particularidades, obras como los últimos documentales de los/las realizadores chilenos/as Ignacio Agüero (*El otro día*, 2012; *Como me da la Gana II*, 2016; *Nunca subí el Provincia*, 2019) o Tiziana Panizza (con la trilogía *Cartas Visuales*, compuesta por *Dear Nonna: A film letter*, 2005; *Remitente: Una Carta Visual*, 2009; y *Al final: La última Carta*, 2012; así como con su más reciente serie de cartografías distópicas, con los documentales *Tierra en Movimiento*, 2015, y *Tierra Sola*, 2017), ensayan poéticas experimentales, reflexionan sobre el dispositivo fílmico y proponen estéticas intersticiales para articular diálogos entre pensamiento crítico, el sentido de pertenencia colectiva, el propio acto de filmar, las relaciones entre pasado y presente, historia y memoria. Sus recursos proponen intervalos que modelan la oscilación entre la representación de la intimidad de los mundos afectivos y privados de estos cineastas y las relaciones entre el “yo” y el mundo exterior, el espacio público, el contexto social e histórico chileno y su territorio. En el caso de *El otro día* (2012), de Ignacio Agüero, pueden establecerse varios paralelos con ciertos recursos intersticiales presentes en la obra de Perlov, como veremos más adelante. Estas estrategias, al igual que en el caso de los diarios del cineasta brasileño-israelí, se metaforizan en las puertas y ventanas de la casa del realizador chileno. Sus umbrales demarcan los espacios entre su mundo interior y su mundo exterior; la ciudad, aquella dimensión donde se encuentra la alteridad y, en ella, las historias que operan como espejo de la realidad chilena contemporánea. Al interior de la casa, Agüero y su cámara son interrumpidos azarosamente por quienes llegan a tocar la puerta, bisagra que es parte esencial de la sintaxis de “El otro día”. Llaman a la puerta el cartero, mendigos, familiares, diversas personas portadoras de

relatos. Así como ellos acuden a llamar a la puerta de la casa del cineasta, éste luego concurre a sus hogares como un recolector de experiencias. Estos desplazamientos —los de Perlov, los de Agüero— no han de ser comprendidos tan solo desde la literalidad del deambular efectivo de los cineastas, sino sobre todo como operaciones simbólicas en las que los realizadores atraviesan espacios intersticiales; territorios topográficos y afectivos/emotivos que acentúan la idea de flujo, de la mutación de las formas para hacer aparecer lo invisible o alterar las apariencias de aquello que vemos, de lo que no vemos, y de lo que, por su complejidad, no puede transfigurarse en imágenes y sonidos nítidos, sino en representaciones difusas sobre la realidad.

Los documentales de Tiziana Panizza, en tanto, ponen de relieve el potencial del celuloide, y muy particularmente del Súper 8 mm., como imagen intersticial⁴⁰. El uso de este formato —que corresponde tanto a las imágenes que registra con su cámara S8 Nizo 801, como al metraje encontrado que resignifica en sus documentales— permite a Panizza reflexionar poéticamente sobre el tiempo, la perdurabilidad, las relaciones entre ausencia y presencia, materialidad y memoria.

Tierra Sola, su último documental, se basa en la labor de búsqueda, rescate, resignificación y puesta en valor de 32 archivos cinematográficos registrados en Isla de Pascua entre la década del treinta y el setenta. La mayoría de los filmes recuperados son documentales etnográficos de diverso origen y *home movies* de turistas de distintas nacionalidades, de paso en la isla. A través de un refinado trabajo de montaje, Panizza articula reflexivamente estos fragmentos, además de una serie de sonidos (registrados, encontrados, grabaciones fonográficas, cantos en pascuense), intertítulos para modular la expresión autorreflexiva de la autora⁴¹,

⁴⁰ Ya en su trilogía *Cartas Visuales*, la poética intersticial de Panizza podía reconocerse en los intervalos trazados entre la intimidad de su mundo y el mundo exterior, marcado, en *Dear Nonna (...)* por las manifestaciones mundiales a favor de la paz en el contexto de la guerra liderada por Estados Unidos en contra de Irak y que Panizza registra desde Londres en 2004. En *Remitente (...)*, lo público está representado por la muerte del dictador chileno Augusto Pinochet y las celebraciones y manifestaciones que desbordaron las calles. En *Al final (...)*, lo privado se alterna con las marchas estudiantiles por la educación pública en Chile.

⁴¹ A diferencia de sus trabajos anteriores, Panizza prescinde completamente de su voz en *off* para articular el relato en este filme. Sin embargo, la palabra está muy presente en *Tierra Sola*: por una parte, los intertítulos movilizan su expresión autorreflexiva y, por otra, la palabra sonora, la voz hablada, es cedida a otros.

intertítulos con citas a cineastas que transformaron el campo del cine etnográfico —como Chris Marker o Trinh T. Minh-Ha, o a teóricos de la antropología visual, como Jay Ruby— y registros en vídeo digital de ciertos espacios de la isla y sus habitantes en la actualidad. Si bien persiste el tono intimista, subjetivo y afectivo⁴² de la primera persona, la autorreferencialidad deja espacio a la otredad y, muy particularmente, a explorar la mirada que “otros otros” —los documentalistas etnográficos— han desplegado para construir una imagen de la otredad. Se trata de un ensayo sobre el propio cine etnográfico, con el que comparte una vocación exploratoria y de cuaderno de campo que recoge las observaciones. La vocación política de los mecanismos autorreflexivos desplegados en *Tierra Sola*, pasa por deconstruir los estereotipos que han sido creados alrededor de Isla de Pascua a lo largo del tiempo por el propio documental etnográfico, desvelando su matriz y herencia colonial. Panizza monta, por ejemplo, fragmentos de archivo provenientes de los documentales recopilados, evidenciando cómo se repiten una y otra vez los mismos planos, desde idénticos encuadres y ángulos, sobre motivos visuales estereotipados como los Moai. El remontaje de estas imágenes y las nuevas operaciones de sentido que propone la directora, permiten que sean los propios materiales cinematográficos los que desmonten los lugares comunes de su construcción.

Finalmente, y para concluir este breve recorrido por un cine autorrepresentacional, creemos pertinente plantear algunas inquietudes en torno a los principales desafíos para la autorrepresentación documental en un contexto contemporáneo determinado, entre otras cosas, por las trepidantes transformaciones tecnológicas asociadas al universo digital y las plataformas virtuales. Como se ha visto a lo largo de este capítulo, los autores que han cimentado su obra desde una puesta en escena de la subjetividad, por lo general lo han hecho tanto desde la experimentación formal, estética y narrativa, como desde prácticas deconstructivas

⁴² Según Irene Depetris (2018), *Tierra Sola* evidencia un giro hacia lo afectivo en su nivel formal, toda vez que la película asocia la exploración de ciertas potencias sensoriales —presentes en las dimensiones visuales, texturales y sonoras— con la memoria, como régimen inseparable de lo material. Depetris recurre a autores como Schlunke (2013) para señalar lo inadecuado de la oposición entre los objetos como cosas tangibles y concretas y el mundo intangible e inmaterial de los afectos, dentro del cual la memoria funciona como una especie de "efecto" producido "a través de" y "con" el orden de lo material. "La función performativa del documental se potencia a partir de una mirada que, desde lo visual, se expande en lo táctil y en lo sonoro. Se trata, entonces, de la apuesta a construir una «mirada» y una «escucha» que busca revelar los innumerables efectos y afectos de las superficies" (Depetris, 2018: 115).

y autorreflexivas alrededor de la conciencia del propio dispositivo cinematográfico y sus posibilidades creativas y autorreferenciales. De lo anterior se desprende la comprensión crítica por parte de los creadores en torno a las propias herramientas, soportes y formatos audiovisuales que modulan las narrativas del “yo”. Las concepciones y los modelos que se erigen en torno a la intimidad, la subjetividad y la autorrepresentación, no surgen deslindados de los medios con los que se construyen tales discursos sino, muy por el contrario, son en gran medida consecuencia de la relación entre los ámbitos representacionales y los ámbitos tecnológicos. Las nuevas tecnologías interconectadas a través de Internet y la *world wide web*, han permitido el surgimiento de plataformas hipertextuales (Facebook, Youtube, Instagram, blogs, webs personales, etc.) que abren formidables posibilidades e inusitados retos para las nuevas formas de inscripción alrededor de las prácticas autorrepresentacionales del siglo XXI. Autobiografías digitales, videos confesionales, ensayos electrónicos, sitios web autobiográficos, entre otras manifestaciones del fenómeno que Paula Sibilia (2008) define como “extimidad”, son solo algunas de las expresiones emergentes que desestabilizan las nociones clásicas de la autobiografía. Hoy en día, la producción de relatos y sentidos en torno a las experiencias privadas y al *ethos* subjetivo, se encuentra claramente atravesada por el fenómeno de la exhibición, facilitada por la democratización de estos nuevos dispositivos y la posibilidad virtual de alcanzar audiencias universales cada vez más asequibles. Esta era de producción, circulación y recepción de imágenes sin aparentes fronteras que circulan en un contexto mediático en permanente mutación, reviste tanto múltiples desafíos y oportunidades para las prácticas autobiográficas audiovisuales, sus dispositivos y su construcción discursiva, como inusitadas implicancias mediáticas y políticas.

Habiendo realizado un recorrido histórico y conceptual alrededor de las prácticas autorrepresentacionales del cine de la intimidad, a continuación se intentará dar cuenta de ciertas formas de representación recurrentes en las que se manifiesta el “yo” en el documental autobiográfico. Sin pretensiones taxonómicas, nos aproximaremos a las estrategias autorreferenciales medulares empleadas por los cineastas en la formulación de su subjetividad y sus experiencias de vida, a través del documental.

3.3. LAS FORMAS DEL “YO” FILMADO: HIBRIDACIONES Y PRINCIPALES EXPRESIONES.

Como ya se ha mencionado en las páginas precedentes, el documental autobiográfico se caracteriza por una naturaleza polimorfa, de difícil clasificación y límites borrosos, que lo hacen lindar con expresiones diversas dentro de la vasta gama de los géneros testimoniales y autorreferenciales identificables en el cine. Desprovista de una forma fija y estable, el cine de la experiencia suele circular por constantes transformaciones, por lo que cualquier intento de categorización no solo no puede ser taxativo y excluyente, sino resulta tan difuso como las expresiones discursivas que lo conminan.

Los encuentros de Valence, en 1984, intentaron abalzar ampliamente el terreno, al distinguir ocho géneros de ‘filmación íntima’ (viaje/ reportaje/ teórica/ banco de prueba/ autoanalítica/ confesión amorosa/ autobiográfica/ correspondencia). (...). Este desenredo no aspira al rigor: ‘Reiteramos nuestra preocupación de no proponer esta clase de inventario como una tipología rigurosa o definitiva’. (...). Para la semana ‘Cine y Autobiografía’ de Bruselas, Adolphe Nysenholc ha propuesto una clasificación más coherente, al distinguir autoretratos, retratos de amigos, retratos de familia/ cartas, diario de viaje, noticiario privado/ diario íntimo/ confesiones (más o menos noveladas)/ recuerdos de infancia/ cuadernos de cineasta (génesis del filme) (Lejeune, 2008: 22).

Cada una de estas modalidades de registros íntimos —que es preferible comprender como formas de (auto)expresión y no necesariamente como “géneros” en sí mismos— posee una larga y abundante producción, que en el cine es posible reconocer sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, con muchos de los/as cineastas que ya hemos mencionado en los apartados anteriores de esta tesis, pero algunas de cuyas obras situaremos como representativas dentro de cada una de las modalidades de filmaciones íntimas que serán esbozadas a continuación.

Muchos de los filmes que responden a estas expresiones híbridas, son representativos ya no solo del giro subjetivo como característica casi axiomática del documental contemporáneo, sino del "giro afectivo" que, como hemos visto, ha

desplazado el foco para abordar el papel de los afectos, las emociones, los sentimientos y los sentidos, en las experiencias entre los sujetos y sus realidades más cercanas. Esto puede verse ratificado, por ejemplo, en la gran cantidad de filmes que desde diversos registros (el retrato, la carta, etc.) exploran las relaciones filiales entre los/las cineastas y sus padres/madres, abuelos/as, hijos/as, parejas, amigos/as. Se trata de piezas que en general ponen de relieve una mirada que trasunta un sentido apologético, un canto de amor por un otro/a que es parte de la familia o del círculo de afectos más íntimo de los/las autores/as. Ejemplos de estos poemas visuales pueden encontrarse en *Happy Bees* (Margaret Tait, 1955), el monumental corpus de 31 cortometrajes que componen *Songs* (Stan Brakhage, 1964-1969), *Hours for Jerome* (Nathaniel Dorsky, 1966-70-82), *She/va* (Margaret Keller, 1973), *Red Shift* (Gunvor Nelson, 1984), los trabajos de Jay Rosenblatt alrededor de su paternidad (*I Used to Be a Filmmaker*, 2003; *I Like It a Lot*, 2004; *I'm Charlie Chaplin*, 2005; *Beginning Filmmaking*, 2008), los de Jonathan Schwartz (*The Mac Recordings*, 2004; *In a year with 13 deaths*, 2008; *90 Years*, 2008; *Happy Birthday*, 2010 y *Winter beyond Winter*, 2016), *Paulina* (2011), *Franz* (2011) y *Maria* (2011), entre otras piezas de Ute Aurand que mencionaremos en el apartado de retratos; *First Weeks* (Robert Beavers, 2013), *Shrine* (Robert Todd, 2017; un tributo tras la muerte de su joven sobrino) y *Fragmentos amorosos* (Jeanette Muñoz, 2018), entre muchos otros.

A continuación, se caracterizarán cinco de las formas más recurrentes para la puesta en escena filmica de la subjetividad: el diario de vida; el diario de viaje; el autorretrato, la carta y el ensayo cinematográfico, y se explorarán algunos usos narrativos y estéticos transversales dentro de dichas manifestaciones.

3.3.1. DIARIOS DE VIDA.

Cuando hablamos de “diario de vida filmado”, nos referimos a (dia)crónicas personales por lo general registradas a lo largo de periodos prolongados en la vida de un cineasta (varios años o décadas, como puede constarse en el caso de David Perlov) que —sin un orden establecido y tal como lo hace el diario de vida escrito

en el que se inspiran y con el que dialogan— recogen y plasman sus vivencias cotidianas, sus relaciones afectivas y familiares. Es posible encontrar múltiples semejanzas entre el diario filmado y su símil escrito, pero existen también entre ellos notables diferencias. La más evidente es que el diario de vida escrito es claramente un texto íntimo, no destinado a la publicación y que, por lo tanto, no está concebido para ser recepcionado por un público general. En cambio, por mucho que un cineasta se proponga que sus diarios filmados se entiendan como un cine íntimo, “de cámara”, no pensado para las salas comerciales y sus audiencias, los procesos asociados a su producción y a la naturaleza de las imágenes conllevan el hecho de la proyección; la necesidad de ser vistas por unos otros, por pequeños en número que éstos sean y por alternativos que sean los circuitos de distribución.

A la evidente incapacidad de cualquier relato (ya sea cinematográfico o literario, etc.) para dar cuenta de la totalidad de una trayectoria vital, se agrega la dificultad de definir qué significa una vida y cuáles de sus eventos, momentos, memorias o personas son significativos y, en consecuencia, dignos de ser seleccionados como experiencias representativas. Sin embargo, no puede olvidarse que un diario no se trata simplemente de una acumulación de hechos o anécdotas; como dispositivo de la autobiografía, el diario de vida surge de la necesidad de dar sentido a la experiencia, pues —como destaca el filósofo W. Dilthey (1944: 272)— la autobiografía es una comprensión del sí mismo. En esta búsqueda y cuando al observarse a sí mismo el diarista establece lo que para Catalá (2010) es una posición situada en la frontera con el exterior, los pasajes entre el mundo íntimo y el mundo histórico y social, entre lo privado y lo público, ofrecen fértiles confluencias para la forma interfaz.

Lo que distingue al diario íntimo del simple diario, de la crónica, de las memorias o de la autobiografía, es el deseo del autor de conocerse a sí mismo. La escritura de este especial diario constituye un ejercicio de introspección, de manera que la hoja en blanco que va siendo llenada por los pensamientos escritos actúa como verdadera interfaz entre lo interior y lo exterior visible: poco a poco el escritor de diarios íntimos va conociendo, y a la vez creando, su espacio íntimo particular a medida que lo que va

viendo exteriorizado sobre la página escrita, de manera que ésta se convierte en una metáfora de su alma metaforizada (Catalá, 2010: 95).

La confluencia entre diario escrito y diario filmado, se plasma de un modo paradigmático en varias de las obras de Jonas Mekas. En el prólogo de la publicación en castellano del diario de Mekas, *Ningún lugar adónde ir* (2008), Emilio Bernini señala:

(...) en *Los Lost Lost* (compuesto de películas tomadas entre 1949 y 1963, finalmente editadas en 1978), está establecido el lazo transicional, de continuidad y reemplazo, entre el diario y el cine, puesto que, en efecto, el filme empieza donde termina *Ningún lugar adónde ir*. En el filme se leen en *off* pasajes del diario y se muestran sus páginas mecanografiadas, en una suerte de registro fílmico del registro escrito, de conservación de lo registrado a través del nuevo medio (de conservación y de registro). Además, la película retoma las mismas reflexiones que Mekas anotaba en el diario (...). *Lost Lost Lost* retoma, replica, reelabora, rescribe y relea *Ningún lugar adónde ir*" (Bernini en Mekas, 2008: 23, 25).

Durante el registro del diario de vida cinematográfico, la exploración del sí mismo, del cotidiano, del mundo histórico y del propio acto de filmar, obedecen a una subjetividad fílmica que se proyecta a la cámara como extensión y prótesis de sus realizadores. Existe un innegable parentesco conceptual y formal entre el diario filmado, el cine doméstico (las *home movies*) y el cine *amateur*, aunque en el caso del diario se agrega una dimensión autobiográfica que densifica y complejiza el registro íntimo del cine familiar clásico, cuyo imaginario alrededor del hogar es irremediamente feliz, como si la familia fuese un cuerpo social libre de cualquier conflicto, dolor o tensión. Esta sublimación opera sobre las *home movies* transformándolas en verdaderas "ficciones familiares" que proyectan una imagen idealizada de la vida familiar, fundada casi exclusivamente sobre acontecimientos dichosos que se conciben como memorables para la posteridad: rituales de celebración, matrimonios, bautizos, los primeros pasos de los hijos, sus cumpleaños, navidades, los paseos de verano. El diario filmado, en cambio —como hemos visto y como veremos más adelante en el análisis de los diarios de Perlov—, no solo registra momentos celebratorios, sino además eventos traumáticos, enfermedades, depresiones, desintegraciones familiares, memorias trizadas,

exilios, desarraigos y eternos retornos, poniendo muchas veces en evidencia la propuesta de construcción estética y formal de las estrategias de evocación de una memoria y una identidad problemática o fracturada que indaga en experiencias a menudo traumáticas o no resueltas. No es de extrañarse que los registros de enunciación narrativos de muchos diarios cinematográficos sean emociones tales como la reminiscencia, la nostalgia, el desaliento, la fragilidad del recuerdo y el futuro incierto, la *saudade* que se impregna en los pequeños detalles y gestos.

Otro de los rasgos recurrentes del diario filmado, es su estructura fragmentaria. “Soy consciente de momentos, no de días. Palabras, no oraciones”, sentencia Perlov en el quinto capítulo de *Diary*. Si bien el diario es cronología, ésta no impone necesariamente linealidad, sino que —como las *home movies*⁴³— avanza en el curso de la experiencia cotidiana y su desorden existencial, respondiendo prioritariamente al devenir pulsional de los estados anímicos del autor o a la dispersión atomizada inherente al flujo de los pensamientos. Como el diario escrito, las *home movies* no están pensadas para ser proyectadas más allá de una atmósfera familiar e íntima. Sin embargo, el hecho de que estos archivos personales —imágenes que no responden a lógicas de circulación masiva o comercial— se resemantizan y proyecten a través de filmes que sí alcanzan una exhibición potencialmente masiva, genera un punto de inflexión y un giro de sentido que modifica el ritual de recepción y consumo de una filmación creada para su proyección privada, en un acto público, alterando con ello la naturaleza original del cine familiar⁴⁴.

Si en su libro *The autobiographical documentary in America* (2002), Jim Lane se refiere a ciertos documentales autobiográficos realizados con un “enfoque

⁴³ Sin duda el ejemplo más representativo del cruce entre el diario filmado y las *home movies*, también se encuentra en el proyecto completo de obras de Jonas Mekas.

⁴⁴ En este escenario, existen nombres fundamentales en el trabajo de apropiación de *home movies* para sus películas de metraje encontrado o *found footage*, entre otros, los de los cineastas norteamericanos Bruce Conner (*Take the 5:10 to Dreamland*, 1977; *Valse triste*, 1978), Jay Rosenblatt (con muchos de sus films, entre ellos *Human Remains*, 1998; y *Phantom Limb*, 2005) y Alan Berliner (*Family Album*, 1986); el del realizador húngaro Péter Forgács, con su portentosa serie de películas e instalaciones *Hungría Privada* (1997); o el del canadiense Mike Hoolboom en diversas obras, entre las que podemos destacar *Letters From Home* (1996), un potente cortometraje documental que —a partir del montaje de mini retratos intercalados con imágenes encontradas de *home movies* y otras imágenes extraídas de diversas fuentes cinematográficas— reflexiona tanto sobre lo que supone vivir con VIH, como sobre la presencia de la enfermedad y de la muerte como experiencias naturales de la vida.

diarístico” (*journal entry approach*), Efrén Cuevas, (2008) recurre a la clasificación empleada por David E. James (1992) para distinguir dos momentos claves en la realización de estos filmes:

En una primera fase tendríamos los “film diaries”, las entradas diarias que el cineasta va grabando sin un plan previo, y que se asimilan en cierto modo al diario escrito, en cuanto que no cuentan con más estructura que su propia secuencialidad cronológica. Se distinguen, sin embargo, del formato escrito, por su dimensión puramente visual (aunque luego el video también incluirá como opción la expresión verbal simultánea); y sobre todo por su anclaje en el presente inmediato del acontecimiento, sin la distancia retrospectiva del diario, que aunque sea mínima, ya aporta una reflexión y reconstrucción narrativa sobre lo acontecido. Más tarde esos “film diaries” se convertirán en “diary films”, en películas con una duración determinada, preparadas para ser exhibidas públicamente. En esta segunda fase, el cineasta tiene que elegir un periodo temporal y realizar un montaje del material rodado (...). Y lo que es más importante: en esta fase también se incorporan nuevas capas expresivas, como intertítulos, músicas, y en especial el comentario del autor-narrador, que aporta a las imágenes una reflexión más propiamente autobiográfica, de carácter retrospectivo, hasta configurar una obra de carácter híbrido, específicamente audiovisual, a medio camino entre el diario escrito y la autobiografía estándar. Así, el pasado resuena en el presente con modulaciones propias, como afirma Maureen Turim, pues los momentos en presente de la grabación inicial devienen en memorias cuando son reorganizados en el montaje, con esa voz del autor que sitúa las emociones en el tiempo, una voz que “aporta el peso del pasado”, que “convierte una fenomenología de la experiencia en otra del recuerdo” (Cuevas, 2008: 107).

He aquí un nuevo punto para contrastar entre el diario escrito y el diario filmado. Cuando llevamos un diario de vida escrito, generalmente existe un desfase entre el momento en que ocurren los acontecimientos cotidianos y el momento en que los reconstruimos y narramos, a menudo desde la tranquilidad de la noche, cuando cerramos el día y recapitulamos acerca de lo experimentado, volcándolo al papel. Tal como sería extraño imaginarse a un diarista que días después reelabore lo escrito, no es más fácil pensar en un cineasta autobiográfico que se mantenga exclusivamente en el plano temporal de la inmediatez del presente filmado, fruto de la sincronía ontológica que en el cine supone la vivencia y su registro. Por el contrario, la mayoría de los diarios documentales el registro del presente es retomado más tarde —y a menudo, mucho más tarde; meses o años después— en el proceso de montaje, donde se suele agregar a la obra un nuevo foco de enunciación, una reelaboración secundaria en lo que constituye uno de los recursos

narrativos por excelencia del que se sirven las autobiografías cinematográficas y los diarios filmados: la *voice over*⁴⁵. Este comentario retrospectivo a modo de reflexión añadida en el proceso de montaje, suele dotar de un sentido estructural al filme entregando, por medio de la voz en primera persona del cineasta, los pensamientos que le surgen a la luz de la revisión del material registrado en un pasado temporal. De este modo, por una parte se ordena el carácter desestructurado, discontinuo e inconexo de la narrativa del “film diary” (lo que lo asemejaba al cine doméstico, cuando –al momento de filmar- solo se está en sincronía con las percepciones y sensaciones que mandatan el acto del registro), aportándole aquello que Lejeune entiende como una “perspectiva retrospectiva”; una reconstrucción del pasado desde un presente en donde el cineasta reevalúa y aporta sentido y coherencia al relato de su existencia, al “relato de vida”, recogido y estructurado ahora en su “diary film”.

Además de los múltiples ejemplos de diarios de vida cinematográficos que —junto a sus principales exponentes; Jonas Mekas, David Perlov, Johan Van der Keuken, Anne Charlotte Robertson, etc.— figuran como hitos en el apartado 3.2 de la tesis (Autorrepresentación, Subjetividad y Afecto. Breve Trayectoria por un Cine de la Intimidad), mencionaremos, para finalizar, algunas interesantes y hasta hace poco bastante desconocidas propuestas de diarios de vida documentales realizados por mujeres. Durante el exilio chileno (1973-1990) y de forma pionera para el cine diarístico a nivel latinoamericano, encontramos, por ejemplo, las obras *Diario Inconcluso* (Marilú Mallet, 1982. Canadá) y *Fragmentos de un Diario Inacabado* (Angelina Vásquez, 1983. Finlandia). Ambas obras representan subjetivamente temáticas como el desarraigo y el extrañamiento que atravesó la experiencia personal de las mujeres exiliadas, y son ejemplos paradigmáticos del giro

⁴⁵ Vale la pena hacer una aclaración, pues en muchos casos en los que se habla de “voz en *off*”, se incurre en una ambigüedad conceptual. Entendemos por sonido *off* aquel audio que, si bien emerge desde fuera del campo visual, puede corresponder a un sonido diegético. Por ejemplo, el cineasta no aparece en la imagen pues se encuentra tras la cámara, sin embargo escuchamos su voz procedente desde el universo espacio temporal donde transcurre la acción, en cuyo caso se tratará igualmente de un sonido *off*, pese a haber sido registrado sincrónicamente con la imagen. Así pues, cuando a menudo los textos sobre cine autobiográfico aluden a la “voz en *off*”, se están refiriendo en realidad una voz extradiegética, agregada en postproducción, lo que en estricto rigor se denomina “*voice over*”, por mucho que se trate de la voz en primera persona de su director y no de un narrador omnipresente que ostenta un comentario iluminado, didáctico y pretendidamente objetivo, como en la Modalidad Expositiva caracterizada por Bill Nichols.

autorreflexivo que más tarde caracterizaría al documental chileno hasta la actualidad.

3.3.2. DIARIOS DE VIAJE.

Estas suertes de *road movies* documentales también dan cuenta de la intimidad de una vida en tránsito, por lo que evidentemente sus cruces con el diario de vida fílmico son múltiples, sin embargo operan en un plano que pone de relieve el dispositivo del viaje como trayectoria cinematográfica que ofrece un desplazamiento no solo a través del espacio sino también a través del tiempo, para desplegar una mirada ensayística capaz de representar el mundo a partir de una serie de interrelaciones entre lo personal, lo etnográfico, lo político y lo poético. Los cineastas nómades que veremos en este apartado, optan por la autoexpresión para dar cuenta del encuentro entre sus subjetividades y las alteridades que descubren en el transcurso de sus exploraciones por el mundo. Si bien para ello recurren a modalidades intimistas y autorreflexivas, muchas veces ceden espacio a la representación de la otredad —en el caso de los diarios de viajes, “el otro” puede ser una persona, un grupo humano, un proceso sociopolítico, un paisaje— y muy particularmente a explorar las dinámicas desplegadas para la construcción de las imágenes y discursos alrededor de la alteridad.

Si pensamos en las obras de los principales documentalistas viajeros que han puesto de relieve la subjetividad como el motor de sus movimientos, veremos que éstas comparten con el cine etnográfico una vocación de exploración, de bitácora de viaje, de cuaderno de campo que recoge las observaciones y reflexiones —en este caso tanto epistemológicas, como cinematográficas— del proceso de investigación, así como del encuentro y la relación con los demás y con el mundo. El *Cinema Verité* fue una corriente documental pionera en estas exploraciones, con su principal impulsor, el cineasta y antropólogo francés Jean Rouch, como uno de los principales vectores de cambio a la hora de tensionar los vínculos y los modos de colaboración entre el sujeto que filma y los sujetos filmados. A partir de un enfoque subjetivo basado en estrategias de autorrepresentación, Rouch pone de

relieve la presencia de ambos, cineasta/etnógrafo y sujeto, y el valor de la interacción, como aspectos fundamentales del proceso de construcción de la propia película y de la realidad filmada; una realidad provocada por dicho encuentro y que no sería tal sin la presencia de la cámara interviniendo y gatillando las experiencias allí dispuestas para ser filmadas. Se trata, pues, de hacer un filme juntos o en conjunto; “yo, contigo”, una obra fruto de la imbricación de la subjetividad del cineasta con la de los sujetos (auto)representados, quienes muchas veces se interpretan a sí mismos. Estas prácticas pueden observarse ampliamente tanto en la mayoría de las obras que recogen los viajes de Rouch al continente africano (*Les Maîtres Fous*, 1955; *Moi, un noir*, 1958; *Petit à petit*, 1969), como en sus periplos por París para preguntarle a la gente si es feliz, en *Chronique d'un été* (1961, codirigida junto al sociólogo Edgar Morin). Sobre este último documental, considerado como la obra cúlmine del *cinema vérité*, señala Josep Maria Català:

No es de extrañar que estos documentalistas den a continuación el inevitable paso hacia el documental auto-reflexivo y muestren a sus sujetos las propias imágenes de sus entrevistas en un gesto postrero por hacer surgir esa realidad global que se ha desvanecido, que ha traspasado la frontera de lo fotográfico para situarse en un territorio que está más allá de esa demarcación (Català, 2013b: 321).

En estos viajes atravesados por la autorrepresentación y la autorreflexividad cinematográfica, los realizadores nómades reinventan y reconstruyen la propia identidad, a través de los otros. Otro ejemplo de estas prácticas subjetivas y autorreflexivas en documentales que pueden concebirse como diarios de viajes que recogen y plasman en la propia película los procesos de su (de)construcción, está en *Comizi d'amore* (1965), de Pier Paolo Pasolini. El poeta y cineasta concibe este documental como una “búsqueda” (“*ricerche*”) en la que recorre toda Italia cámara en mano para dialogar con sus compatriotas acerca del sexo, del deseo y del amor, abordando temas que se revelan como tabúes para la mentalidad de la época, tales como la homosexualidad, las relaciones prematrimoniales y la prostitución, entre otros. El Rouch de *Chronique d'un été* y el Pasolini de *Comizi d'amore*, cimientan la mirada de otros cineastas viajeros que se aventuran a un desplazamiento para aproximarse ya no a una alteridad ajena, exótica o lejana, sino a la propia sociedad de la que son parte y que buscan comprender como una forma de conocimiento y

de autoconocimiento; de acceder y tender puentes con aquella otredad que está cerca, que habita en lo local, en lo propio, e incluso en el “yo”. Heredero de esta tradición es el fotógrafo y cineasta francés Raymond Depardon, con su trilogía *Profils paysans*, compuesta por *L'approche*, 2001; *Le Quotidien*, 2005; y *La Vie moderne*, 2008 y sus documentales *Journal de France*, 2012 y *France/Les Habitants*, 2016, estas dos últimas co-dirigidas junto a su mujer Claudine Nougaret. Sin embargo, Depardon también empleó la autorreflexividad de sus diarios de viaje para explorar culturas foráneas, especialmente en su monumental *Afriques, Comment ça va avec la douleur?* (1996), documental que a lo largo de sus casi tres horas reflexiona sobre el sufrimiento humano y la (im)posibilidad del cine para representarlo.

Buenos días. Estoy en el Cabo de Buena Esperanza, en el extremo del continente africano, solo, con mi cámara y mi trípode. (...) Esto no es una *road movie*, ni un trabajo de investigación periodística. Intentaré mirar y escuchar el dolor cotidiano en África. Un viaje subjetivo a la fuerza, a través de mis deseos y también de mis miedos (Voz en *off* de Depardon en *Afriques, Comment ça va avec la douleur?*, 1996).

Pero los filmes de viaje no solo se hibridan con el cine etnográfico; también sus cruces con el documental político y militante han dado lugar a algunas de sus expresiones más fértiles, con cineastas nómades de la talla de Joris Ivens, “el holandés errante”, el también neerlandés Johan van der Keuken y, por supuesto, el inconmensurable Chris Marker. Estos cineastas han explorado el mundo desde una prolífica simbiosis entre lo íntimo y lo político, entre lo privado y lo público, entre lo personal y lo histórico, estableciendo relaciones críticas capaces de generar nuevas asociaciones formales en las que el lenguaje —visual y sonoro— adopte una posición contrahegemónica en la construcción de los discursos alrededor de la realidad. Sin duda un pionero en las búsquedas cinematográficas en torno a la politización de la experiencia estética y la subversión crítica en las relaciones entre dominio y subordinación alrededor del mundo, que registró las luchas de los pueblos oprimidos y sus ansias de justicia y libertad, fue Joris Ivens, quien se identificaba como “un cineasta activista siguiendo el movimiento revolucionario y sirviendo a quienes luchan por su libertad y dignidad (...) un aventurero, un joven holandés rompiendo con su país y explorando el mundo con su cámara”

(Domínguez⁴⁶, 2011). Su presencia en algunos de los momentos más álgidos de la historia del siglo XX, se tradujo en un corpus de obra que ofrece una verdadera crónica de compromiso personal y político con acontecimientos tales como el Primer Plan Quinquenal de la Unión Soviética estalinista (*Komsomol*, 1933), la Guerra Civil Española (*Spanish Earth*, 1937), la Segunda Guerra Chino-Japonesa (*The 400 Million*, 1939), la Independencia de Indonesia (*Indonesia Calling*, 1947), la Revolución Cubana (*Pueblo Armado*, 1961 y *Carnet de viaje*, 1961), la campaña electoral de Salvador Allende, candidato del Frente de Acción Popular, a la Elección presidencial de Chile de 1964 (*Tren de la Victoria*, 1964), la Guerra de Vietnam (*Le ciel - La terre*, 1967; *Loin du Vietnam*, 1967; *Le 17e parallèle: La guerre du peuple*, 1968) y la Revolución Cultural China (con la monumental serie de doce horas de duración realizada junto a su mujer, Marceline Loridan, *Comment Yukong déplaça les montagnes*, 1976. Dicha pieza está compuesta por siete documentales, entre ellos *La pharmacie n. 3. Shanghai* e *Histoire d'un ballon. Le Lycée n. 31 à Peking*).

El recién mencionado documental *Loin du Vietnam* (1967), fue un proyecto colectivo de intervención cinematográfica en contra de la Guerra de Vietnam, que congregó a siete cineastas de izquierdas quienes, entre abril y junio de 1967, rodaron en Vietnam, Estados Unidos, Cuba, París y Bolivia. La idea reunió nada menos que a dos de los cineastas viajeros por excelencia, Joris Ivens y Chris Marker, además de Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Agnès Varda, Claude Lelouch y William Klein. No era la primera vez que Ivens y Marker trabajaban juntos; ya lo habían hecho antes en *A Valparaiso* (1964) y *Rotterdam Europort* (1966), ambos documentales dirigidos por Ivens, con guion de Marker.

Los film-ensayo de Marker son emblemáticos en la fusión de diversos modos de autorrepresentación, entre ellos la carta y el diario de viaje, y lo hacen desde un profundo compromiso con la realidad, con la memoria, con el cine y con la política del tiempo que le tocó vivir. Desde documentales como *Les statues meurent aussi* (1953, realizado junto a Alain Resnais), *Dimanche à Pékin* (1956) *Lettre de Sibérie*

⁴⁶ Domínguez (2011) extrae esta cita del libro de Ivens, J. y Destanque, R., *Aan welke kant en in welk heelal. De geschiedenis van een leven*. Amsterdam: Meulenhoff, 1983.

(1957), *Cuba sí!* (1961), *On vous parle du Brésil: tortures* (1969), *On vous parle du Chili: Ce que disait Allende* (1973, realizado junto a Miguel Littin), *Le Fond de l'air est rouge* (1977), hasta su célebre *Sans Soleil* (1983), Marker recorrió el mundo recopilando imágenes —propias y de archivo— de la República Popular China de Mao Tse-Tung, de Vietnam, de la Cuba de Fidel Castro y el Che Guevara, del Chile de Salvador Allende, de la República Checa —la resistencia a la ocupación soviética durante la Primavera de Praga—, Japón, Guinea Bissau, Cabo Verde, Islandia, San Francisco, entre otros. Sin detenernos en cada uno de estos ensayos que de suyo requerirían sendos análisis particulares, podemos decir que los desplazamientos contenidos en la obra de Marker le permiten establecer complejas relaciones entre cine, historia y memoria, denunciar el colonialismo francés, repudiar el racismo, reivindicar las demandas y resistencias de los movimientos políticos y sociales de las izquierdas revolucionarias de las décadas del sesenta y setenta en Latinoamérica y el mundo, y ser crítico con la decadencia de la izquierda política. Las imágenes y sonidos que articulan los ensayos de Chris Marker, constantemente revelan la construcción de una mirada documental eminentemente subjetiva y autorreferencial a la hora de reflexionar sobre el mundo y su historia, cultural, social y política. Se trata de imágenes y sonidos descolonizantes, que resisten y cuestionan las relaciones entre dominación y emancipación, poniendo en tensión las prácticas hegemónicas para deconstruirlas y proponer nuevas correspondencias y desplazamientos que respondan a lógicas autorrepresentacionales y autorreflexivas tendientes a cuestionar los estereotipos dominantes alrededor de los procesos históricos y de la alteridad. De allí que incluso Catherine Russell (2008: 101) califique de “auto-etnográfico” un filme como *Sans Soleil*. Y es que en dicho ensayo, los desplazamientos y exploraciones de Marker nos recuerdan, entre otras cosas, que las geografías, sus paisajes y sus tiempos, están habitados por actores sociales cuyas historias, memorias y relatos tienden puentes entre pasado, presente y futuro; entre historia y memoria; entre el “yo” y los otros, y que el cine es un medio privilegiado para emprender un viaje personal capaz de reflexionar en torno a la complejidad de cada una de estas dimensiones.

Recuerdo ese mes de enero en Tokio, o más bien recuerdo las imágenes que filmé el mes de enero en Tokio. Han sido sustituidas por mi memoria.

Son mi memoria. Me pregunto cómo la gente recuerda cosas que no filma, no fotografía, no graba. ¿Cómo ha logrado recordar la humanidad? Lo sé: escribió la Biblia. La nueva Biblia será una cinta magnética eterna de un tiempo que deberá releerse constantemente, únicamente para saber que existía (Voz en *off* de Marker, en *Sans Soleil*, 1983).

Otro documentalista que empleó el recurso del viaje con un fuerte compromiso político que trasunta sus diarios, fue el holandés Johan van der Keuken. Su trilogía documental *Norte-Sur* (1972-1974), está compuesta por el diario filmado *Dagboek* (*Diario*, 1972), *Het Witt Kasteel* (*La Fortaleza Blanca*, 1973) y *De nieuwe ijstijd* (*La nueva Edad del Hielo*, 1974). A través de diversos desplazamientos —entre ellos a Camerún, Marruecos, Estados Unidos y Perú— van der Keuken establece contrapuntos, paralelos y relaciones entre diversos grupos oprimidos, movimientos políticos y sociales de la época (Perú), víctimas del hambre, la miseria (África) y la conculcación de sus derechos civiles (jóvenes negros moradores de un centro comunitario en Columbus, Ohio), entre otras crisis que el cineasta atribuye al neoliberalismo, a la economía de libre mercado y a los procesos de globalización que comenzaron a evidenciarse en la época. Tras la trilogía *Norte-Sur*, Van der Keuken continuó sus viajes alrededor del mundo, denunciando —a través de la subjetividad que atraviesa sus documentales— una serie de conflictos políticos y humanitarios, en filmes como *De Palestijnen* (*The Palestinians*, 1975) y la bitácora de viaje *De weg naar het zuiden* (*Hacia el sur*, 1980), que recoge el periplo que el cineasta emprende desde Amsterdam a Egipto, retratando las condiciones de pobreza, marginalidad y subdesarrollo que, fruto del advenimiento del capitalismo, sufren los habitantes de una serie de localidades por las que atraviesa en su desplazamiento, entre ellas París, el departamento francés de Drôme, los Alpes, Roma, El Cairo y Egipto meridional.

Otros notables diarios de viaje de Van der Keuken donde la imbricación entre el mundo y la mirada del “yo” íntimo se estrecha de forma indisoluble, son *Vakantie van de filmer* (*Las vacaciones del cineasta*, 1974) y por supuesto su filme testamento *De grote vakantie* (*Vacaciones Prolongadas*, 2000), un ensayo por los tránsitos entre una diversidad de lugares como Nepal, Bután, desde donde regresa a Amsterdam para visitar al médico que lo está tratando de un avanzado cáncer de

próstata, solo para partir nuevamente, esta vez a Mali, Burkina Faso, Brasil —donde fue invitado por una retrospectiva de su obra— luego al Festival de Cine de San Francisco, entre otros sitios donde es posible observar su poética mirada cinematográfica sobre y entre los otros, el sí mismo y el cine. *Vacaciones Prolongadas* es también un viaje a través de una enfermedad cuyo destino es la muerte inminente, vivida con pasión por la vida. Tras el periplo, Van der Keuken vuelve a casa para seguir filmando —que es seguir viviendo— y esta vez detenerse a retratar lo más amado, lo más próximo y lo más íntimo: su familia. Retratos de su mujer y sus hijos en el presente y cuando niños, modulan en un nostálgico péndulo entre pasado y presente. Y el hogar. Es en los espacios del hogar y de la tierra donde ha transcurrido la vida y es en ellos donde Van der Keuken y su cámara se abstraen cuando sabe se está dirigiendo hacia el último puerto, al que se llega para morir. Por eso al final, retrata su paisaje, el puerto de Amsterdam, el puerto final donde acaba el viaje.

Ese amor por su tierra es el que —al igual que vimos con Rouch, Pasolini y Depardon— había llevado años antes a Van der Keuken a ser un nómada al interior de su propio país, en los viajes que recogió por ejemplo, en su retrato a las localidades aledañas al mar de Frisia y a sus pobladores, enfrentados a profundas transformaciones fruto de la industrialización y las consecuencias del “desarrollo”, en *De platte jungle (La jungla llana, 1978)*. Y, por supuesto, en los desplazamientos con los que Khalid —a quien podemos interpretar como el alter-ego de Van der Keuken— recorre la capital holandesa y sus habitantes, en el célebre retrato documental de cuatro horas de duración, *Amsterdam Global Village (1996)*.

Algunos años antes del viaje de Van der Keuken por los rincones de la capital holandesa, el cineasta norteamericano Robert Kramer había dirigido su emblemático diario de viaje *Route One USA (1989)*⁴⁷, un desplazamiento físico a

⁴⁷ Antes de su emblemático filme, Kramer también había realizado una serie de diarios de viajes con ocasión de filmar la guerra de guerrillas venezolana con las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (en *FALN*, 1965), la resistencia del pueblo vietnamita (en *People's War*, 1969, y veintitrés años más tarde, cuando retorna a Hanoi para comprender el Vietnam de la década de 1990, en *Point de Départ*, 1993), la Revolución de los Claveles en Portugal (*Scenes from the Class Struggle in Portugal*, 1975) y los cambios en la sociedad estadounidense de los años setenta y ochenta con la Guerra de Vietnam como telón de fondo (con *Milestones*, 1975, antesala de *Route One USA*, 1989). Kramer también realizó diarios de viaje más poéticos, tales como *Sous le vent* (1991), una travesía desde la playa de Omaha a París a través del Río Sena, como motivo para reflexionar sobre el cine y su futuro.

través de los cuatro mil kilómetros de la famosa ruta federal norteamericana, que atraviesa el país desde la Costa Este de Maine en la frontera entre Estados Unidos y Canadá, hasta Key West en Florida. Kramer se desplaza acompañado de Doc, un personaje que agrega a este ensayo una dimensión ficcional que atraviesa y complejiza este documental. El ensayo, de cuatro horas de duración es, además de un viaje al interior de su país, un viaje al interior de sí mismo, al interior de su vida, de sus recuerdos, de su relación con el cine, de su tiempo de infancia y de los lugares que la habitaron. El filme despliega, además, una mirada crítica, ética y políticamente comprometida con el país que va reconociendo y con cuya forma y fondo se encuentra a lo largo de su desplazamiento.

Frente a la cámara de Kramer, a través de conversaciones con Doc, desfilan todo tipo de personajes y se revelan sus mundos privados. Empresarios, políticos, soldados, activistas sociales, manifestantes, indios, obreros, predicadores y hasta brujas, todas son retratados en escenas que tienen en común el tono melancólico. Por otro lado, el film también describe el trabajo humano y los procesos mecánicos, con especial atención a las fábricas y a su ritmo de producción (...). *Route One/USA* es sobre el regreso a la propia tierra para (re)descubrirla como ajena, con todas sus contradicciones. Para enfrentarla como si fuera otro lugar, desconocido (...). “Todo es diferente y nada ha cambiado”, nos dice Doc al comienzo del viaje. La filmación, en este caso, le sirve a Kramer como un medio para resolver esta crisis personal (Carrasco, 2014).

En 1990, un año tras la caída del muro, Kramer realizó el ensayo cinematográfico *Berlín 10/90*, un particular diario de viaje que lleva mientras una tarde de otoño se encuentra al interior del baño de su habitación en un hotel de la capital alemana, “una ciudad a la que vuelve pero en la que cree que nunca ha estado; paradoja sensacional de su condición de nómada” (Medina, 2008). Se trata de un plano secuencia de una hora, restricción que era condición del encargo hecho por ARTE, la cadena de televisión pública francesa. Kramer subvirtió esta limitación, haciendo de su (im)posibilidad narrativa técnica un ejercicio de exploración cinematográfica en que recurrió al archivo de las cartas visuales que él mismo había registrado hacía un año en Berlín, justo antes de la caída del muro. La cámara registra las cartas que a su vez se emiten desde un televisor que Kramer dispuso en el suelo del baño. La voz del cineasta acompaña el flujo de imágenes desde la TV,

reflexionando acerca de una serie de tópicos que dan cuenta de la postura ética de Kramer sobre la vida, sobre el cine y sobre la política.

En *Sweep* (1995), el canadiense Philip Hoffman y el finlandés Sami van Ingen emprenden rumbo a Fort George (Canadá), a orillas de la bahía de James, donde Robert Flaherty —bisabuelo de van Ingen— filmó algunas escenas del primer documental etnográfico de la historia, *Nanook, el Esquimal* (1922). El documental se desplaza entre la autobiografía, el diario de viaje, la autorreflexividad cinematográfica, la etnografía colaborativa, la contemplación —a ratos el montaje alcanza ritmos meditativos— y la experimentación visual y sonora.

Han sido muchas las veces, en el espectro de registros del diario de viaje, que han surgido documentales autobiográficos que logran subvertir el tono clásicamente serio que —como vimos en el punto 3.1. Documental Autobiográfico y Estrategias de Autorrepresentación— en general se atribuye al cine de la intimidad, con grandes cuotas de humor e irreverencia. Entre las obras que sorprenden y refrescan el escenario de los filmes autorrepresentacionales y que en este caso además coinciden con ser diarios de viaje, pueden mencionarse los documentales del norteamericano Ross McElwee y en particular su trayecto al sur en *Sherman's March* (1986). Este ensayo, que se sitúa entre el diario de viaje, la autobiografía y la autoficción, se presenta como “Una meditación sobre la posibilidad del amor romántico en el sur durante una era de la proliferación de armas nucleares”. En él, McElwee sigue el mapa trazado por el general Sherman⁴⁸ a través de los Estados Unidos, en cuyo tránsito el cineasta intenta sin éxito establecer relaciones románticas con varias mujeres, reflexionando con ingenio sobre sus fracasos amorosos y sobre la complejidad de la vida en pareja. Los referentes de *Sherman's March* pueden rastrearse en *House Movie* (1972) del canadiense Rick Hancox, documental pionero en el registro de un cine de la intimidad que abordó particularmente las dificultades del amor romántico y la representación del cotidiano en medio de la decadencia de la relación entre Hancox y su novia. El nombre de la

⁴⁸ William Sherman fue un general norteamericano que para la Guerra Civil (1861-1865) dirigió una campaña militar que atravesó varios estados del sur de los Estados Unidos hasta el Océano Atlántico, arrasando a su paso con poblados, granjas, industrias, instalaciones ferroviarias y todo aquello que pudiera sostener a los secesionistas de los Estados Confederados.

película, rodada en 16 mm. es una clara alusión al concepto de “*home movie*” y las relaciones entre el documental autobiográfico y el cine doméstico, descritas en profundidad en los puntos 3.2. Autorrepresentación, Subjetividad y Afecto. Breve Trayectoria por un Cine de la Intimidad y 3.3.1. Diario de Vida. *Sherman’s March* es, a su vez, un claro referente para otros notables diarios de viaje que hablan sobre el amor, tales como la *road movie* *Double blind-No sex last night* (1992), en la que la artista francesa Sophie Calle y su entonces novio, el fotógrafo norteamericano Greg Shephard, registraron la evolución de su relación en el transcurso del viaje que emprendieron a través de los Estados Unidos. Cada uno de ellos escribió un diario y documentó los vaivenes de la convivencia en una cámara de video.

Él soñaba con hacer películas. Yo soñaba con cruzar Norteamérica con él. Para lograr que me siguiera, le sugerí que durante el viaje hiciéramos un film sobre nuestra vida juntos. Él aceptó, y el 3 de enero de 1992, salimos de Nueva York en su Cadillac plateado y nos dirigimos hacia California (Calle, 2010: 86).

Los diarios de McElwee y de Calle, son antecedentes para otras bitácoras de viaje fílmicas, como la exploración íntima sobre la sexualidad femenina, la moralidad y los afectos, que la cineasta alemana Birgit Hein realiza durante a su viaje a Jamaica y que se cristaliza en *Baby I will make you sweat* (1994). Otro realizador que continúa esta senda es el español Elías León Siminiani que, en *Mapa* (2012), retrata su viaje hasta a la India por desamor.

En un registro autobiográfico más vinculado a la exploración identitaria y familiar, han sido varios los cineastas nómades, desplazados o errantes, que han empleado el recurso del viaje hacia unos orígenes que a menudo se revelan irrecuperables si no a través de la evocación construida a partir de imágenes y sonidos. Aquí encontramos, por ejemplo, las obras del canadiense de origen armenio, nacido en Egipto, Atom Egoyan y el viaje al país euroasiático de sus ancestros que inspiró *Calendar* (1993)⁴⁹, o las del cineasta portugués Manoel de Oliveira cuando, en

⁴⁹ En una nota publicada en la revista *Blogs&Docs* del 16 de julio de 2008, Raúl Pedraz se refiere a *Calendar* (1993) como “una ficción formalista que documenta un episodio autobiográfico del cineasta canadiense de origen armenio. Ficción, documental, autobiografía. Elementos categóricos, vértices de un triángulo, en imposible armonía” (<https://www.blogsandocs.com/?p=165>). Egoyan volverá a tocar el tema de sus orígenes armenios en su película *Ararat*

Porto da minha infância (2001), retorna a su Oporto natal y dice: “Recordar momentos de un pasado lejano es viajar fuera del tiempo. Solo la memoria de cada uno lo puede hacer, es lo que voy a intentar”. Este registro también se encuentra presente, como profundizaremos a lo largo de esta tesis, en los viajes de retorno de David Perlov tanto a su Brasil natal, como al París de su adultez temprana, ciudad donde descubrió su pasión por el cine.

Las estrategias de evocación poética de estos filmes, en general dan forma a una estética del desarraigo que pone de relieve la transformación y el tránsito, a través de recursos que pueden ser más explícitos como por ejemplo el *travelling*, o más complejos, como las estéticas del intervalo que describiremos en el caso de Perlov y que explorarán el movimiento desde una concepción ensayística, como motor de determinadas formas de pensamiento.

En el espacio experimental ligado a la herencia de las vanguardias, también se ha desarrollado una riquísima diversidad de poéticas alrededor del viaje cinematográfico en primera persona con algunos de sus más destacados ejemplos, como son los diarios de Jonas Mekas y sobre todo su *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1972).

Herederos de esta tradición y desde estéticas muy particulares, los cineastas que se mencionan a continuación exploran en la potencia visual de las imágenes (muchas de ellas registradas en soportes analógicos en Super 8 y 16 mm.), prescindiendo a menudo de la *voice over* como elemento característico que nos guía a través de los desplazamientos de muchos diarios de viajes. En algunos casos, se prescinde incluso de cualquier otra forma de registro sonoro, como por ejemplo, en *Among the Eucalyptuses* (2017), un breve e íntimo cortometraje que recoge una tarde en el viaje en que el cineasta Robert Beavers realiza a Grecia, la tierra de los ancestros de su fallecido compañero Gregory Markopoulos. También en un espectro más experimental encontramos exploraciones plásticas como las del británico Guy Sherwin y su estética estructuralista en su viaje por el oeste de

(2002), filme de ficción en el que vuelve a aparecer su esposa, la actriz Arsinée Khanjian, que ya había figurado en *Calendar*, además del cantante y actor francés de origen armenio, Charles Aznavour.

Irlanda en *Connemara* (1980), el uso del Super 8 mm. en el corto documental *Road to Kayenta* (1986), o los tiempos dilatados y silenciosos en las observaciones que recoge en *Nijomasue* (2016/17), durante una residencia artística en un distrito rural de Fukuoka, al sur de Japón. O la mirada que sobre Sri Lanka nos ofrece Mark LaPore en *A depression in the Bay of Bengal* (1996), hasta donde llegó con el firme propósito de filmar una pieza que dialogara con el tradicional *Song of Ceylon* (1934), la obra de dos de los más influyentes documentalistas británicos de la historia, John Grierson y Basil Wright. *The Glass System* (2000), es otro filme de Lapore, que esta vez registra los contrastes entre las calles de Nueva York y de Calcuta, acompañadas de una banda sonora que, según el propio realizador, actúa como contrapunto de las imágenes e invita a una reflexión en torno a cómo el idioma inglés —metáfora del capitalismo y la globalización— enseña ideas descabelladas sobre las otras culturas no occidentales.

Los registros de los viajes de Jonathan Schwartz, se producen en una clave más meditativa, en películas que llaman a una contemplación —visual y sonora— que se agudice en la percepción de aquellos detalles que el cineasta encuentra en su deambular, por ejemplo, a través de Bengala Occidental (en La India), para su película *Den of Tigers* (2002) o a través de Estambul, la ciudad turca bisagra entre Asia y Europa, en *A preface to red* (2010). Finalmente, también en una poética construida a partir del trabajo artesanal con el 16 mm., se encuentran los filmes de viajes de la cineasta alemana Ute Aurand, especialmente la trilogía compuesta por *Young pines* (2011), filmada en Japón; *India* (2005), filmada a lo largo de tres estancias en Pune, entre 2001 y 2004; y *To be here* (2013), filmada en sus visitas a Nueva Inglaterra, Nueva York y el sudoeste norteamericano, entre 2012 y 2013. Muchos de los fragmentos de las películas de Aurand se articulan a partir de un montaje en cámara; vale decir, respetando la cronología y los tiempos del rodaje, sin posterior manipulación en la moviola. Pero esta práctica no es ni mucho menos un axioma o una (auto)imposición: dentro de una misma película, podemos encontrar otras partes que sí han sido montadas por la propia artista en la moviola.

En la web de la cineasta⁵⁰, la propia Aurand realiza la siguiente reflexión sobre *India* (2005):

Llegué a un país extraño y me sentí sorprendentemente familiar en lo extraño. Allí en las calles, caminando entre la gente, rodeada por sus movimientos, sus gestos, por los colores, la luz, la belleza. Pequeñas cosas despertaban mi atención, a veces solo un breve destello, el movimiento de una mano, el color de un *sari*, un templo escondido en un patio.

En sus diarios de viaje, Aurand recoge instantáneas que oscilan entre el retrato y el paisaje impresionista. Sus piezas, así como la de otros/as cineastas que han recurrido al viaje para experimentar con las posibilidades del lenguaje cinematográfico, construyen una poética que potencia la fuerza expresiva de las imágenes, sonidos ambientales, voces, música, texturas y toda la abundancia de recursos dispuestos por un lugar o un paisaje (urbano, natural o humano), que se revela ante la sensibilidad y la agudeza de sentidos de un cineasta.

3.3.3. RETRATOS Y AUTORRETRATOS.

El retrato, entendido como la representación de un sujeto otro, y el autorretrato, entendido como la representación del “yo”, atraviesan la historia de las artes visuales. El retrato ha sido una de las formas más antiguas de construir una imagen de un individuo y no existe época o movimiento artístico que no haya considerado el arte del retrato dentro de sus principales expresiones. Desde los retratos griegos y egipcios de la antigüedad —por ejemplo, los retratos de la llanura egipcia de El Faiyum, considerados los más remotos en la historia del género—, pasando por el esplendor del retrato renacentista, este dispositivo ha legado a la historia del arte una vastísima representación de rostros y figuras. En un principio, el retrato se orientó mayoritariamente hacia personajes que revestían algún tipo de autoridad política, social, económica, eclesiástica (realeza, burguesía, curia, etc.) y luego, hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, principalmente con el neoclasicismo y los principios laicos de la Ilustración, la mirada del retrato se

⁵⁰ <http://www.uteaurand.de>

desplazó también hacia gente corriente, trabajadores que representaban determinados oficios, retratos de familias comunes y otros sujetos cuyas particularidades eran las que se buscaba retratar, más allá de su status o clase social.

La verosimilitud del retrato fue un rasgo que atravesó su representación pictórica, al menos hasta mediados del siglo XIX, entre otras cosas con el surgimiento de la fotografía. A partir de allí, las corrientes pictóricas trabajaron aspectos tales como la fragmentación del rostro, su disolución o descomposición, el retrato inacabado o de espaldas, entre otras estrategias que pusieron de relieve el hecho de que un retrato es mucho más que inmortalizar un rostro; es representar una identidad, una subjetividad, dotándole a ésta —y no a su apariencia— de una cierta trascendencia.

El rostro, en toda su historia pictórica y teatral moderna, sigue dos caminos, la exteriorización de las profundidades de lo íntimo, o bien la manifestación de la pertenencia a una comunidad civilizada. (...) Para acometer un retrato, hay que creer que podrá expresarse algo, que se le podrá hacer salir a la fuerza de su corteza sensible, ofrecerlo a la vista o al entendimiento, aunque sea con dificultad. El retrato tiene relación con la verdad (Aumont, 1997: 25, 27).

Los retratos pueden definirse como analógicos, toda vez que comparten rasgos con aquello que representan, sin embargo estas imágenes —que, además, en el cine suelen ser imágenes sonoras, imágenes-voz— van más allá de una mera representación fisionómica. No es tanto la mimesis o la fidelidad en términos de la semejanza del sujeto retratado con su doble lo que entraña el retrato, sino la complejidad de su subjetividad, manifestada en una multiplicidad de miradas, expresividades, gestos y contextos que, a su vez, develan una serie de rasgos identitarios que el retrato es capaz de proyectar y develar a partir de una apariencia y mediante una determinada técnica o dispositivo pictórico/fotográfico/cinematográfico.

En el caso del autorretrato y su inscripción en las artes visuales, éste ha transitado históricamente desde del campo de la escultura y la pintura a la fotografía, luego al cine y más tarde al vídeo, constituyéndose este último en la plataforma privilegiada

para su evolución en las últimas décadas. Sus primeras manifestaciones pueden rastrearse en los albores del Renacimiento como manifestación escultórica, con obras como *Busto del autor* (1380) del arquitecto alemán Peter Parler. Como expresión pictórica, el género se desarrolló sostenidamente a partir del siglo XIV, con autorretratos como *Retrato de un hombre con turbante* (1433), del pintor flamenco Jan Van Eyck. La fotografía, en tanto, presentó esta forma de autorrepresentación desde sus albores, con pioneros como el norteamericano Robert Cornelius (*Autorretrato en Daguerrotipo*, 1839) o los franceses Louis Daguerre o Hippolyte Bayard, este último con el autorretrato fotográfico *El ahogado* (1840), puesta en escena en la que el autor ficciona su propia muerte.

Respecto al cine, sin duda una de las más fértiles exploraciones dentro de las vastas formas de autorrepresentación del sujeto a través del audiovisual, lo constituyen precisamente los autorretratos. Según Marie-Françoise Grange, el autorretrato fílmico “condensa y presenta, en varios frentes, un pensamiento cinematográfico” (2015: XII-17), toda vez que este registro autorrepresentacional no solo describe al “sí mismo” en el cine, sino que también describe al cine en sí mismo, estableciendo mutuas correspondencias en las que autorretratado y cine se observan mutuamente. El autorretrato de un cineasta supone siempre el propio proceso de la creación fílmica, un autorretrato del cine operando, como puede advertirse en obras paradigmáticas tales como en ensayo fílmico *Fraude (F for Fake)*, 1973), de Orson Welles, híbrido entre el falso documental, el cine de montaje y el autorretrato, en el que el célebre cineasta norteamericano reflexiona sobre la dicotomía entre lo real y lo ficticio y sus relaciones, tanto en la representación artística en general, como en el cine en particular. Para hablar sobre el engaño y la impostura, el propio Welles se presenta a sí mismo como un mago y un charlatán, a la altura de los farsantes a los que paralelamente retrata en el filme: el falsificador de pinturas Elmyr de Hory y su biógrafo, Clifford Irving, autor, a su vez, de una fraudulenta biografía del multifacético y excéntrico cineasta, aviador y magnate, Howard Hughes. Como señaló el pintor Pablo Picasso —quien también figura como personaje en *F for Fake*—, el arte es la mentira que nos permite comprender la verdad.

Fórmula —como sus antecesoras— eminentemente híbrida, suele configurarse como una bisagra entre el cine documental, el videoarte y las artes performativas. Si concebimos la autobiografía como la narración —la representación o “escritura”— de la propia vida, entenderemos el autorretrato como la imagen o el retrato de uno mismo. Así —y pese a que esta forma de expresión designa realidades muy distintas para los diversos procedimientos que acuña— el principal aspecto que define al autorretrato, es la presencia física del autor en la imagen. En el caso del cine, eventualmente esta aparición puede darse además a través del sonido, cuando el cuerpo del realizador —aun cuando no sea visible— está encarnado en la imagen a través de su voz.

Domènec Font admite la complejidad de acotar el terreno del autorretrato fílmico, sin embargo transmuta esta dificultad en oportunidad “a condición de cambiar el retrato de vida propio de la autobiografía por la inscripción de la vida, el enclave narrativo por el registro discontinuo del yo regulado por la reminiscencia y la meditación poética” (2008: 45). Así, mientras la concepción clásica de la autobiografía describe la coherencia de un relato lineal, cronológico y continuo que se refiere al pasado, el autorretrato presenta al sujeto de enunciación inscrito en una narrativa ya no solo fragmentada y discontinua, explorando recursos poéticos de naturaleza metafórica y abstracta, empleando formas elípticas que apelan a la circularidad, la repetición, la intermitencia y la superposición.

Philippe Lejeune, en tanto, señala que mientras que el autorretrato escrito “tiende a exponer a los otros aquello que por definición se les escapa de mí; el autorretrato pintado⁵¹ tiende a hacerme dueño de aquello que soy el único que no puedo aprehender directamente, mi rostro, que todo el mundo conoce mejor que yo” (2008: 16). Y el rostro humano, como nos recuerda Jacques Aumont, es el lugar de la mirada, “lugar desde donde se ve y desde donde se es visto a la vez, razón por la que es el lugar privilegiado de las funciones sociales —comunicativas, intersubjetivas, expresivas, lingüísticas—” (1997: 18).

⁵¹ Agreguemos, para los fines de esta investigación, que también el autorretrato fotográfico y el cinematográfico.

Lo que interesa poner de relieve en este apartado, son precisamente las fértiles correspondencias entre retrato y autorretrato documental, y cómo estos registros enunciativos forjan relaciones intersubjetivas entre la identidad y la alteridad. De este modo, cuando hablamos de retrato documental, no nos interesa tanto destacar aquellos filmes que se basan en la información, los testimonios o las entrevistas del sujeto retratado sin que se haga evidente la presencia manifiesta del cineasta y su mirada, sino más bien aquellos que recogen un encuentro afectivo de miradas en el que exista un cruce, un intercambio entre la mirada del autor y la del sujeto retratado. Desde una perspectiva autorreflexiva, los retratos y autorretratos que aquí se busca subrayar, dan cuenta de un desdoblamiento, de una dualidad, de una enunciación dialógica que exponga tanto al “yo”, como a la mirada de ese “yo” sobre sí mismo, a la mirada de ese “yo” sobre los otros y a la mirada de ese “yo” sobre el cine. Lo que se observa en el retrato y en el autorretrato es a menudo un rostro que en todo caso es siempre un cuerpo; el cuerpo propio, el cuerpo ajeno, el cuerpo y las formas de los objetos y espacios donde esos cuerpos se desplazan, generalmente en la intimidad del hogar⁵². A partir del registro de esas apariencias se intenta develar una verdad que, en el caso de los trabajos que atañen a esta investigación, tiene que ver con la esencia de los afectos y de lo sensible.

Hacer un autorretrato no solo significa presentar la imagen propiamente tal, sino proponer una búsqueda de la imagen como la presencia imperceptible y penetrante de una ausencia que nos invade a todos. Un autorretrato es la exhibición de nuestra obsesión por ser siempre otros, por encontrarnos en un lugar que es imposible de localizar, cuando deseáramos tanto determinar su posición. Como un salto al vacío, el autorretrato es la experiencia de un viaje a través de los espacios, los tiempos y las capas que atraviesan esos mundos que creemos habitar, pero que en realidad nos habitan (Grange, 2015: XXIII-4).

⁵² Bien podrían considerarse una suerte de retratos de espacios algunos filmes experimentales como *La Chambre* (1972) de Chantal Akerman. La pieza —un híbrido entre el autorretrato y el retrato de un espacio— está realizada en un único plano secuencia; un paneo en 360 grados, que recorre una y otra vez la habitación de Chantal Akerman. En este viaje alrededor de su habitación, pueden observarse los objetos que la cámara va encontrando en el transcurso de su movimiento: una silla, una mesa con tazas, vasos, frutas, el desayuno servido; una ventana, una tetera sobre la cocina, las paredes, una cómoda, una cama en la que se encuentra recostada la propia Akerman, más muebles, una mesa con manzanas y sillas, un *secrétaire*, objetos en desorden, el fregadero, la puerta de la habitación, un perchero, la ropa colgada y nuevamente la silla que dio inicio a la panorámica, que comienza otra vez. Son dos movimientos circulares completos en dirección de derecha a izquierda, y un tercero en cuya mitad, la cámara se en el sentido contrario para, en adelante, repetir el semicírculo de ida y vuelta, varias veces, a lo largo de los diez minutos y medio por los que se extiende el filme. En esta misma lid puede inscribirse *Views from home* (1987) del británico Guy Sherwin, filme en el que el cineasta emplea la técnica del *time-lapse* para capturar en el transcurso del tiempo los cambiantes estados de la luz solar que entra y sale de las habitaciones de su hogar.

Entre los documentalistas pioneros en realizar un tipo de retrato experimental centrado en la cercanía de la mirada sobre los otros —a menudo los más próximos, la familia, los amigos— como característica que hasta hoy trasunta el arte del retrato fílmico, podemos mencionar a la británica Margaret Tait con *Three portrait sketches* (1951), en el que realiza un tríptico de bocetos, entre ellos el de un joven Fernando Birri que, años más tarde, sería uno de los padres del Nuevo Cine Latinoamericano. Un año después, Tait realiza *Portrait of Ga* (1952), un bellissimo retrato de su madre. Otro avezado cineasta en el arte del retrato fue el neerlandés Johan van der Keuken, cuya pasión por el retrato fue una clara herencia de su oficio como fotógrafo. Su mirada como retratista se revela especialmente en piezas donde retrató a la infancia, como a la pequeña *Beppie* (1965), o al adolescente de 14 años *Herman Slobbe / Blind Child II* (1966), joven ciego que ya había figurado anteriormente en *Blind Kind* (1964) —el documental de Van der Keuken sobre una escuela social de niños ciegos—, pero también en otros retratos como *Big Ben: Ben Webster in Europe* (1966), sobre el jazzista norteamericano Ben Webster. Del mismo modo, puede inscribirse en esta tendencia *Charleen* (1978), el primer documental del cineasta autobiográfico Ross McElwee.

También exploraron el retrato los cineastas norteamericanos Robert Beavers y Gregory J. Markopoulos. En 1967, Beavers retrató a su pareja y mentor Gregory Markopoulos, en el cortometraje *Winged Dialogue*. Cuatro años más tarde, sería Markopoulos quien, a su vez, retratara poéticamente a su joven amante Robert Beavers, en *Eros, O Basileus* (1971). Previamente, en 1966, Markopoulos ya había experimentado con el género en *Galaxie* (1966), un caleidoscopio retratístico compuesto por 30 breves escenas en las que registra a sus amigos cineastas, artistas, poetas y coreógrafos neoyorkinos, entre ellos Allen Ginsberg, Susan Sontag, los gemelos George y Mike Kuchar y Jonas Mekas.

Markopoulos también fue mentor del cineasta afroamericano queer, Edward Owens. Inspirado por Markopoulos y solo entre los 17 y los 18 años de edad, un jovensísimo Owens realizó cuatro retratos fílmicos en 16 mm., antes de renunciar por completo al cine producto de su trastorno bipolar y su adicción a las drogas. A quienes vemos en sus pictóricos y dramáticos retratos cinematográficos —*Autrefois*

j'ai aimé une femme (1966), *Private Imaginings and Narrative Facts* (1966), *Remembrance: A Portrait Study* (1967) y *Tomorrow's Promise* (1967)— son parte de la propia familia y el círculo íntimo de Owens.

Inseparables de su obra diarística, se encuentran los retratos cinematográficos realizados por Jonas Mekas. El cineasta fue otro importante bastión en la fecunda relación entre retrato y autorretrato, sobre todo con su monumental filme *Birth of a Nation* que, si bien fue estrenado en 1997, recoge 170 retratos a artistas de vanguardia que el fundador del *new american cinema* registró a lo largo de cuatro décadas, entre ellos precisamente a Gregory Markopoulos y Robert Beavers, a su hermano Adolfas Mekas, sus amigos Stan Brakhage, Chantal Akerman, Hans Richter, Carolee Schneemann, P. Adams Sitney, Peter Kubelka, Valie Export, Ken Jacobs, Charles Chaplin, Roberto Rossellini, Henri Langlois, Hollis Frampton, Stephen Dwoskin, Kenneth Anger, Saul Levine, Larry Gottheim, Michael Snow, Richard Leacock, Bruce Baillie, Malcolm Le Grice, Bill Brand, Anna Karina, Allen Ginsberg, Andy Warhol, Robert Kramer, Jerome Hill, Leni Riefenstahl, Paul Shrader, Alberto Cavalcanti, Jim McBride, Bruce Conner, Paul Sharits y decenas más.

En este registro poético del retrato íntimo, podemos encontrar las huellas del trabajo de la alemana Ute Aurand, con piezas tales como *Detel + Jón* (1988/1993), *Jón in Akureyri* (1993), *Bärbel und Charly* (1994), *Maria und die welt* (1995), *Paulina* (2011), *Franz* (2011), *Maria* (2011), *Susan + Lisbeth* (2013) y *Lisa* (2017).

En el intervalo entre el retrato y el autorretrato, se halla un espectro de obras que —a través de variadas estrategias formales— no solo se construyen en la relación entre cineasta y sujeto filmado, sino que explicitan la inscripción sensible de ambos cuerpos en la imagen y/o en la imagen sonora. Se trata de una búsqueda o exploración del “sí mismo” en y con otros/as, toda vez que es la mirada del cineasta sobre aquellos a quienes registra y a quienes ama o admira, la que lo lleva a examinar y a reflexionar su propia subjetividad. En esta línea, podemos encontrar autorretratos como *Portrait with parents* (1974), de Guy Sherwin, en la que el cineasta se retrata a sus padres y, en medio de estos dos, un espejo en el que se

ve reflejada la propia imagen de Sherwin, registrando el (auto)retrato con su cámara en 16 mm.

En estos intersticios pueden ubicarse ciertos documentales del belga Boris Lehman, quien en *Album 1* (1974), una suerte de *home movie* rodada en Super 8 mm., filma y es filmado por 150 personas, entre amigos, cineastas y desconocidos. En 1983 codirigió junto a Nadine Wandel, su compañera de aquel entonces, *Couple, regards, positions* (1983), un peculiar autorretrato de la pareja. Otros retratos de Lehman son *Portrait du peintre dans son atelier* (1985), *Un peintre sous surveillance* (2008) y *A comme Adrienne* (2009). Para comprender la perspectiva dialógica de la relación entre retratista y retratado, podemos citar un extracto de lo que el pintor Arié Mandelbaum, el sujeto de *Portrait du peintre dans son atelier*, expresa frente a la cámara: “Sigue habiendo un malentendido para mí y para el espectador que me está mirando. No es una película sobre mí. Es una película tuya, Boris. Todo eso sale de tu vientre, o de tu cabeza, ¡qué sé yo! Todo lo que hago, todo lo que digo... Estoy aquí delante de ti, filmado por ti, y tengo la sensación... de que ya no existo”⁵³.

Otro importante cultor de esta modalidad, es el cineasta francés Alain Cavalier, desde su autorretrato *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), a los 24 microdocumentales que componen *Portraits* (1987-1990) en los que —convocando una serie de gestos, objetos y materialidades— el autor retrata autorreflexivamente a una serie de mujeres artesanas que desarrollan oficios en vías de extinción. Este proyecto tiene su continuidad una década más tarde en los cuatro retratos componen *Vies* (2000). Por su parte, las películas más representativas en las que Cavalier experimenta en el cruce entre retrato y autorretrato, son dos ensayos diarísticos en los que el cineasta explora en las figuras de dos de sus compañeras sentimentales: *La rencontre* (1996), una crónica íntima de su vida en pareja junto a la montajista Françoise Widhoff, y el diario de vida *Irene* (2009), en el que Cavalier indaga en la relación con su mujer, la actriz francesa Irene Tunc, fallecida décadas

⁵³ Cita extraída de la presentación del programa dedicado a Boris Lehman, con el texto “El retrato y la identidad dispórica” de Boris Monneau, para el catálogo de la segunda edición del Festival Internacional de Cine Filmadrid, 2016 (Pg. 85). Disponible en: https://issuu.com/filmadrid/docs/cat__logo_filmadrid_2016_para_web-2

antes, en 1972. El filme, estructurado a partir de la revisión de los diarios de vida de la época en la que ambos fueron pareja, recoge las preguntas y cavilaciones de Cavalier en torno a cómo el cine es capaz de filmar una ausencia y de qué manera es posible hacer visible el duelo y el dolor.

En un registro narrativo más híbrido entre la autobiografía —en el sentido de que no solo se busca la inscripción de la imagen, sino también un relato de vida—, el autorretrato y el retrato de otro/a, se encuentran obras que operan en el espacio que Paul John Eakin (1999) definió como “*proximate collaborative autobiography*” (“autobiografía colaborativa próxima”), para referirse a aquellos filmes autorrepresentacionales que se construyen en un coro de dos primeras personas: el cineasta y algún otro/a, generalmente alguien próximo, del círculo íntimo del realizador, a menudo algún familiar cercano. Se trata de un autorretrato en el que el cineasta, para indagar en su propia identidad, se espejea en la vida de alguien más, a menudo de alguien a quien ama o admira. Aquí podemos encontrar películas como *Backyard* (1984), de Ross McElwee, autorretrato del cineasta en relación con el retrato biográfico que realiza conjuntamente a su padre y su hermano y *Jane B par Agnès V* (1988), autorretrato de la cineasta Agnès Varda⁵⁴ mientras retrata a la actriz británica/francesa, Jane Birkin. En este (auto)retrato, la presencia del cuerpo de la cineasta en la imagen —además de su voz— se inscribe a través de formas oblicuas, tales como el reflejo de su rostro en el espejo, a la par que el de Jane B; vale decir, Varda se autorretrata como parte del retrato que hace de la actriz y, en efecto, al principio del filme, la directora le señala a Birkin, “es como si yo filmara tu autorretrato... Pero no estarás sola en el espejo; estará la cámara, que es un poco yo”. Como bien señala Esteve Riambau, “La realizadora delimita un terreno de

⁵⁴ Gran parte de la filmografía de la cineasta francesa está atravesada por las interrelaciones entre autobiografía y autorretrato. Ejemplos emblemáticos son *Los espigadores y la espigadora* (2000), *Dos años después* (2002), *Las playas de Agnès* (2008), la miniserie documental *Agnès de ci de la Varda* (2011), *Caras y lugares*, 2017 —co-realizada junto al fotógrafo y artista visual J.R.— y *Varda por Agnès* (2019), documentales autobiográficos eminentemente performativos, en los que la subjetividad de Varda se construye como siempre en la relación con la alteridad, si bien no puede hablarse de ellos como autorretratos colaborativos entre dos, estrategia esta última que sí lleva adelante en *Jacquot de Nantes* (1991) y en *Jane B par Agnès V* (1988). Dice Bellour (2009b) sobre *Las playas de Agnès*: “También puede notarse que los sutiles deslizamientos hacia el autorretrato han concurrido en mitigar y metamorfosear los impasses de la autobiografía, abriendo todo tipo de pasajes intermedios. Pero jamás estas ambigüedades flotantes se han frustrado tan frontalmente como en la película de Agnès Varda: ella logra tanto la autobiografía por medio del autorretrato como a la inversa, inventando para sí misma, tal como un hapax, una forma de uso única. Omnipresente, desde el primer plano hasta el último, desde el cuerpo a la voz, incluso en *off*, Agnès Varda colma su película para ser su excesivamente tierna autora, al mismo tiempo que deviene en la narradora y el personaje” (2009b: 17).

juego entre la cámara —sustituto del ojo— y el espejo que devuelve su mirada, entre el retrato de sus actores considerados como modelos y el autorretrato de la cineasta revelada por sus propias imágenes” (2009: 136).

Tres años más tarde, Varda⁵⁵ continúa en la senda de imbricar retrato y autorretrato, esta vez en *Jacquot de Nantes* (1991), un tributo a su pareja, el también cineasta Jacques Demy, fallecido en 1990. Conscientes tanto Varda como Demy de la inminente muerte de este último, la cineasta se aproxima a su compañero enfermo durante los últimos meses de su vida, para celebrar su existencia a través y mediante el cine, oficio y pasión de ambos. *Jacquot de Nantes* es la primera entrega de una trilogía dedicada a la obra de su difunto marido, conformada además por *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993) y *L’Univers de Jacques Demy* (1995). Recordemos además que en el final de su documental *Quelques veuves de Noirmoutier* (2006) —retrato coral de un grupo de viudas que habitan en la isla francesa de Noirmoutier— la propia Varda se identifica como viuda.

Otros documentales representativos de esta dimensión son *Katatumori* (1994), íntimo retrato de Naomi Kawase a su abuela; *Laatste woorden: Mijn zusje Joke (1935-1997)* (*Últimas Palabras: Mi hermana Joke (1935-1997)*, 1998), en el que Johan Van der Keuken se retrata a sí mismo en la mirada sobre la enfermedad, agonía y muerte de su hermana Joke, quien padecía de cáncer terminal; los documentales autobiográficos que Alan Berliner⁵⁶ realizó a partir de retratos a sus familiares, tanto el que dedica a su abuelo materno, en *Intimate Stranger* (1991), como sobre todo el que elabora en torno a la figura de su padre en *Nobody’s Business* (1996). En esta última pieza, Oscar Berliner, padre del cineasta, narra

⁵⁵ Para una revisión acabada de la obra de la cineasta belga-francesa, se recomienda el libro *Agnès Varda. Espigadora de realidades y de ensueños*, de Imma Merino (2019).

⁵⁶ Berliner también incursiona en el autorretrato en obras como *The sweetest sound* (2001). Si bien dicho documental no puede considerarse una “*proximate collaborative autobiography*”, sí se presenta en él una búsqueda de espejear la propia identidad a partir del ejercicio de mirarse en los otros, en este caso, en todos aquellos que —como el cineasta— se llaman Alan Berliner. Acerca de la película, el propio Berliner se pregunta en su web: “¿Cómo transmitir el poder, la magia y el misterio de los nombres? ¿El modo en que éstos confieren identidad? ¿Cómo éstos funcionan como historias comprimidas, un conjunto de códigos que nos dicen de dónde venimos, quiénes somos, quiénes fuimos o a veces incluso quién querríamos llegar a ser? El único modo que pude encontrar para hacerlo fue examinar a cabalidad y muy cercanamente un nombre. El mío”. (http://www.alanberliner.com/first_cousin.php?pag_id=5)

una reveladora anécdota que puede servir como metáfora para comprender los porosos límites entre el autorretrato, el retrato y el cruce de miradas entre éstos y otros registros autorrepresentacionales. Dice Oscar: “La historia habla de un hombre que va a ver a un artista y le pide que le haga un cuadro. El artista le dice que hay dos tipos de cuadros: retratos y paisajes. ¿Cuál es más barato?, pregunta el hombre. El paisaje, responde el artista. Entonces haga un paisaje de mí”. Otro (auto) retrato de Alan Berliner lo constituye *First cousin once removed* (2013), en el que registra a Edwin Honig, su primo hermano, amigo y mentor quien se encontraba enfermo de Alzheimer, para reflexionar en torno a los afectos, la memoria y el cine.

En esta misma línea del (auto)retrato colaborativo⁵⁷ pueden mencionarse *Mein liebster feind* (*Mi enemigo íntimo*, 1999), en el que Werner Herzog expone su conflictiva relación con el actor Klaus Kinski, a quien dirigiera en varias de sus películas⁵⁸. En una tonalidad enunciativa diametralmente distinta, pero en la misma lógica de autorrepresentación relacional, se encuentra la última obra de Chantal Akerman, *No Home Movie* (2015), un emotivo retrato sobre su madre, pero sobre todo un autorretrato del complejo vínculo materno-filial que trasuntó parte importante de la filmografía de la cineasta belga.

Raymond Bellour (2009a), uno de los principales investigadores del autorretrato filmado, emplea el concepto “entre-imágenes” para referirse al “espacio físico y mental” que habita en cada zona de tránsito entre los diversos dispositivos multimediáticos que caracterizan el escenario actual de la cultura visual: los vasos comunicantes entre lo analógico y lo digital; lo fílmico y lo televisivo, además de las

⁵⁷ Emparentados con la forma del autorretrato colaborativo —pese a encontrarse más cercanas al retrato de autor— se encuentran una serie de documentales híbridos que ofrecen algún tipo de guiño que en mayor o menor grado transparenta la inscripción del cineasta en la obra. Desde el emblemático *El sol del membrillo* (1922), en el que el español Víctor Erice retrata al pintor Antonio López y su obra, pasando por *Ivan Z* (2004), que retrata el encuentro de su director, el venezolano Andrés Duque, con el cineasta Iván Zulueta (más tarde, Duque seguiría explorando y experimentando siempre en el terreno de la autorreflexividad, con documentales ensayísticos tales como *Color Perro que Huye*, 2011, y *Ensayo Final para una Utopía*, 2012. En 2016, Duque vuelve a realizar un retrato, esta vez del legendario pianista ruso Oleg Nikolaevitch Karavaichuk, en el documental *Oleg y las Raras Artes*). Otros híbridos que pueden situarse dentro del espectro del autorretrato colaborativo son *La décima carta* (2014), que la catalana Virginia García del Pino dedica a Basilio Martín Patino, y *327 cuadernos*, documental en el que el argentino Andrés di Tella retrata al escritor Ricardo Piglia. Todas estas son obras eminentemente subjetivas que, sin embargo, se alejan de la autobiografía fílmica clásica, toda vez que se centran más en la historia de vida del retratado/a que en la del cineasta que retrata.

⁵⁸ Concretamente en *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Nosferatu, fantasma de la noche* (1979), *Woyzeck* (1979), *Fitzcarraldo* (1982) y *Cobra verde* (1987).

propiedades immanentes de cada expresión y las potenciales fusiones entre los lenguajes; desde el cine y su autorreflexividad a la pintura, o al vídeo, la fotografía y la literatura.

Creo que podríamos aclarar un poco las cosas comenzando por oponer dos grandes modos de tratamiento, a menudo muy difíciles de distinguir, de la experiencia subjetiva. Por un lado está la autobiografía: si queremos conservar un mínimo de su sustancia a su definición tradicional, estamos obligados a constatar que en el cine se vuelve fragmentaria, limitada, disociada, incierta —obsesionada con esa forma superior de disociación que nace de los disfraces de la ficción—. Por el otro, cuando su definición se torna realmente dudosa, es porque a menudo abarca una experiencia que, por ser de naturaleza autobiográfica, es también su contrario: el autorretrato (...). Podemos, sobre todo, evaluar entonces precisamente las transformaciones que el video introduce en el espacio que desde ahora comparte más o menos con el cine, acercándose más directamente que él a una cierta tradición de la experiencia literaria (Bellour, 2009a: 293).

En el contexto contemporáneo, el vídeo ha sido, pues, el dispositivo que ha propiciado el desarrollo de esta forma de autorrepresentación, que se caracteriza por abordar cuestiones relacionadas con la experimentación formal del propio medio tecnológico a través del cual se enuncia un “yo” corporeizado y tensionado entre el espacio mental (la percepción subjetiva) y el espacio material en el que se circunscribe y emplaza un cuerpo, por lo general, fragmentado. Así, el vídeo surge como instrumento de una política del cuerpo en el autorretrato, en el que el autor se expone como una unidad de cuerpo, experiencia y memoria, ante un aparato — la cámara videográfica— con el que performa una relación tanto ética como estética y técnica. Un ejemplo notable de video-ensayo que se construye desde el registro del autorretrato, es *JLG/JLG Autoportrait de décembre* (1994), de Jean Luc Godard.

Respecto a las estrategias performativas sobre el cuerpo en las que indaga el autorretrato videográfico, Bellour explica que una de las diferencias entre esta práctica y otras que se inscriben en la autobiografía fílmica, es que al sujeto del autorretrato no le interesa narrarnos la cronología de sucesos de la trayectoria vital, sino mostrarnos quién es ese “yo”, en un “sentido agudo de la vida cotidiana, los gestos, las posturas; una oscilación pendular entre presente y pasado, imaginación y realidad, materia y memoria” (2009a: 249). Empleamos el verbo “mostrar”, pues

la inscripción del cuerpo del autor en la pantalla parece definir al autorretrato, tanto como a su símil pictórico. La experiencia del videoartista se materializa a través de la presencia de su cuerpo y la relación que se establece entre éste y la representación tecnológica. Según Bellour, este tipo de obras basadas en el autorretrato:

(...) se hacen todas, aun cuando no la formulen como tal, la pregunta del “¿quién soy yo?”. Responden haciendo de ese “yo”, a veces apenas percibido, un ser de dispersión, de exceso, de deriva, de juego, y el soporte visible de un anonimato que prepara un acceso tanto ala captación del mundo como a las fuerzas de la inquietud personal. Vemos sujetos atraídos desde lo más íntimo de ellos mismos hacia una nueva forma de “pensamiento del afuera”, a partir de las exigencias y de las posibilidades de la imagen y del sonido (Bellour, 2009a: 337).

En cuanto al sonido como estrategia de enunciación del “yo”, a diferencia de la autobiografía y uno de sus recursos más recurrentes como puede ser la *voice over*, el autorretrato ofrece a menudo palabras fragmentadas, gritos, susurros y onomatopeyas (por ejemplo, en *The space between the teeth*, de Bill Viola, 1976), o respiraciones y sonidos corporales, como podemos apreciar en obras tales como las de la artista libanesa de origen palestino, Mona Hatoum. Hatoum lleva al extremo la divagación y distorsión propias de las estructuras del autorretrato, en una poética del exceso en torno a la exploración del “yo” y del cuerpo humano: en su videoinstalación *Cuerpo extraño* (1994), la artista despliega una *performance* mediante imágenes endoscópicas del interior de su propio cuerpo, acompañadas del sonido de su corazón registrado desde las diversas cavidades que recorre la cámara, y de la respiración de Hatoum cuando ésta abandona su cuerpo. Así, la endoscopía funciona como alegoría del ejercicio de exploración visual interior, inherente a cualquier autobiografía o autorretrato.

3.3.4. CARTAS.

Las cartas cinematográficas constituyen un formato de correspondencia, discurso referencial vastamente estudiado desde los géneros testimoniales literarios, pero

de relativamente reciente visibilidad y atención crítica por parte de los estudios cinematográficos. Al igual que los otros registros íntimos aquí mencionados, los filmes epistolares transitan en un híbrido entre el ensayo, la autobiografía, correspondencia filmica, los diarios cinematográficos, el cine doméstico familiar (las *home movies*) y *amateur*, el retrato y el autorretrato. Las cartas moldean una narrativa que, como el formato escrito que les sirve de inspiración y con el que muchas veces dialogan, se presenta como un intento por reconocer, celebrar y recuperar un antiguo rito afectivo y familiar que —sobre todo hoy, en un contexto de creciente digitalización e inmediatez de las comunicaciones que, sin embargo, ha traído aparejada la paradoja de una sociedad hiperconectada pero cada vez más aislada, individualizada y sola— corre el riesgo de desaparecer. Como los otros modos de filmación íntima, las cartas son una de las expresiones más evidentes del giro afectivo aplicado al cine: se escribe/filma una carta a quien se ama y se encuentra lejos. Estas misivas por lo general recogen y plasman vivencias cotidianas, relaciones familiares, impresiones y reflexiones, además de operar como péndulos entre el entorno inmediato y el mundo histórico del lugar desde donde se emplazan quienes escriben/filman estas correspondencias. La carta, además, relaciona siempre los espacios, establece bisagras no solo entre emisor y remitente, sino entre una ausencia y una presencia, en el intervalo de la espera de una potencial respuesta. Así, la carta siempre supone una circulación, un tránsito.

A menudo estos trabajos adoptan modos ensayísticos para la representación de la subjetividad de sus autores. De hecho, las cartas filmadas surgen de la mano del cine ensayo y de uno de sus principales exponentes, el cineasta francés Chris Marker, con *Lettre de Sibérie* (1957). Fue precisamente para referirse a esta película, que el teórico galo André Bazin empleó por primera vez el término cine-ensayo. “Os escribo desde un país lejano”, “Os escribo desde el fin del mundo”, “Os escribo desde el país de la infancia”, enunciados característicos de las cartas que Marker reitera a lo largo del filme y que resuenan como los orígenes de toda una forma expresiva que se desarrollará a través de las más variadas estrategias poéticas, a partir de la segunda mitad del siglo XX. El propio Marker emplea recurrentemente el recurso de la narrativa epistolar para sus ensayos como, por ejemplo, en *Le Tombeau d’Alexandre* (1993), filme que se estructura a partir de un

conjunto de cartas que Marker dirige al fallecido cineasta soviético Alexandre Medvedkin. En su emblemático *Sans Soleil* (1983), en tanto, el ensayo y la carta se hibridan con el diario de viaje, a partir de las reflexiones que el personaje ficticio, Sandor Krasna, va entregando a través de misivas e imágenes que envía a una amiga, cuya voz en *off* articula la narración de este bastión del documental experimental.

Las cartas filmadas pueden o no ser replicadas. Lo son en uno de los casos pioneros de correspondencia fílmica entre Shuji Terayama y Shuntaro Tanikawa, reunida en *Video Letter* (1983, Japón), obra que Raymond Bellour describe como “al mismo tiempo que un intercambio real de cartas, una forma sutil, mínima y sorprendente de autorretrato de dos” (Bellour, 2009a: 301). También lo son en *Hi Steve! Vidéolettres* (1991), correspondencia en Hi 8 que, entre febrero y junio de 1991, se intercambiaron los cineastas Robert Kramer y Steve Dwoskin, compuestas de cuatro cartas de Kramer y tres de Dwoskin. Del mismo modo, se basan en el ejercicio de intercambio las diez cartas en vídeo enviadas entre el cineasta español Víctor Erice y el cineasta iraní Abbas Kiarostami⁵⁹ durante 2005, 2006 y 2007, experiencia pivote que, más tarde, dio pie a la continuidad de estos diálogos a través del proyecto “Todas las cartas. Correspondencias fílmicas”, que reunió los trabajos epistolares entre cinco parejas de cineastas compuestas por la japonesa Naomi Kawase y el español Isaki Lacuesta (siete cartas, entre 2008 y 2009); el norteamericano Jonas Mekas y el español José Luis Guerín (nueve cartas, entre 2009 y 2011); el chino Wang Bing y el español Jaime Rosales (tres cartas, entre 2009 y 2011); la coreana So Yong Kim y el mexicano Fernando Eimbcke (ocho cartas, entre 2010-2011); y el argentino Lisandro Alonso y el español Albert Serra (dos cartas, durante 2011). También en esta línea pueden mencionarse las correspondencias audiovisuales que, a lo largo de 2020, sostuvieron tres parejas de artistas visuales, motivados/as por la invitación que les extendiera el centro social y cultural “La Casa Encendida”, de la Fundación Montemadrid. El intercambio epistolar se dio entre la portuguesa Rita Azevedo Gomes y el español Antonio

⁵⁹ Este proyecto formó parte de la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, comisariada por los críticos y teóricos Jordi Balló y Alain Bergala fruto de una coproducción entre el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB y La Casa Encendida de Madrid.

Menchen; entre la venezolana Valentina Alvarado y la turca Nazli Dincel; y entre los argentinos Mariano Llinás y Matías Piñeiro.

La correspondencia fílmica entre dos cineastas supone no solo el intercambio de ideas, afinidades, aficiones, filias y fobias, así como la exploración de identidades que se reafirman en el encuentro, sino que naturalmente conlleva una (auto)reflexión acerca del propio cine y de la imagen, vórtice de los intereses que comparten remitente y destinatario. Para Júlia González de Canales (2017),

(...) la carta fílmica, al igual que la escrita, presupone una clara voluntad de diálogo entre dos personas. Esto es, el intercambio epistolar no es un mero cruce de monólogos sino el firme interés intelectual y/o personal entre los involucrados en la correspondencia. (...) Unas cartas que atravesaron continentes buscando afinidades entre destinatarios y, por ende, escaparon al ámbito íntimo que caracteriza toda correspondencia personal para instalarse en el marco de lo éxtimo. La extimidad, concepto propuesto por Jacques Lacan, hace referencia a «ese lugar central, esta exterioridad íntima, esta extimidad que es la cosa», sin por ello oponerse a la intimidad. Extimidar consiste, pues, en exteriorizar lo íntimo (González de Canales, 2017: 162-163).

En su formato original —el literario— y a diferencia del diario de vida con el que se emparenta, la carta espera siempre ser leída por un/a otro/a. Está, en efecto, expresamente escrita para un interlocutor, mientras que la escritura del diario, en cambio, está reservada para el sí mismo. En su dimensión cinematográfica, sin embargo, ambos registros —carta y diario— se complejizan con la presencia del espectador como un destinatario añadido. Tal como señala Jordi Balló, la carta constituye una dialéctica audiovisual que, si bien es íntima, no es necesariamente privada, toda vez que contempla de antemano la existencia del espectador (Cfr. Balló, 2011: 16).

Por otra parte, son muchos los filmes epistolares que no esperan necesariamente tener respuesta, desde la postal *All my life* (1966) de Bruce Baillie, *Letter to D.H in Paris* (1967) de David Brooks, los ensayos epistolares de Godard, *Letter to Jane* (1972) y *Lettre à Freddy Buache* (1981), las clásicas *News from Home*⁶⁰ (1977) de

⁶⁰ En este ensayo —cuyo registro enunciativo es un híbrido entre la carta y el retrato filmado que Akerman realiza a la ciudad de Nueva York— se produce un desdoblamiento, un cruce narrativo entre emisor/receptor y entre palabra-

Chantal Akerman y *Red Shift* de Gunvor Nelson (1984), *Letters to J-C* (1991-1999) de Marcia Hafif, *Dear Doc* (1991) de Robert Kramer dirigida a su cómplice, alter ego y compañero de viaje en *Route One USA*, Paul Mclsaac; *Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* (2005) de Joseph Morder, la trilogía *Cartas Visuales* de la chilena Tiziana Panizza, compuesta por *Dear Nonna: A film letter* (2005), *Remitente: Una Carta Visual* (2008) y *Al final: La última Carta* (2012), o *Dear Jonathan* (2017), la carta que Ben Rivers dedicó al recientemente fallecido cineasta Jonathan Schwartz.

Muchas veces las cartas cinematográficas describen un conjunto de momentos, de instantes que, a modo de disecciones temporales, se fijan en pequeños intervalos contenidos en la cronología narrada en la misiva. Si bien la mayoría de los trabajos epistolares hasta aquí mencionados las reflexiones y descripciones que acompañan las imágenes suelen narrarse mediante una voz en *off*, también hay excepciones que no solo prescinden de dicho recurso sino de cualquier otro asociado a la dimensión sonora, decantándose exclusivamente por potenciar la poética visual de las imágenes a modo de constelación de instantáneas del cotidiano. Es el caso de *Instants*, del suizo Hannes Schüpbach (2012), o de todo el conjunto de treinta y cuatro cortometrajes que a modo de fragmentos en película silente en 16 mm., conforman el corpus *Envíos* (2005-2017), de la chilena radicada en Zürich, Jeanette Muñoz⁶¹.

La idea no es original, muchas cartas fueron enviadas y muchas obras fueron dedicadas antes de que yo comenzara a dedicar y a enviar mis películas, pero para mí ha significado mucho más que el acto de enviar. Mis opciones se han diversificado y con ello he explorado y redescubierto mi trabajo. Este trabajo es un almacenamiento de fragmentos cinematográficos, aquí la idea de lo desmembrado es más importante que la idea de la totalidad. Cada fragmento es independiente y entre ellos no hay conexión intrínseca pues tratan de temas muy diversos y desde el punto de vista de la imagen son eclécticos, cada Envío nace de una motivación muy diferente, cada Envío tiene que ver con experiencias vividas con alguien o que me recuerdan a alguien. Sin embargo sí hay una unidad temática que las agrupa; por un lado es el “ser un Envío” y por otro lo privado que se abre a lo público. La elección de mis destinatarios ha sido espontánea. Los he dedicado a amigos,

hablada/texto, pues es la voz de Akerman la que lee las cartas que su madre le enviara mientras la cineasta residía intermitentemente en la ciudad estadounidense, entre 1971 y 1974.

⁶¹ Además de *Envíos* (2005-2017) Jeanette Muñoz ha desarrollado, entre otros, los siguientes corpus de obra: *East End* (2002), *El Cortijo* (2001-2006), *Fotogramas*, 1-8 (2014-2015) y *Puchuncaví*, 1-14 (2014-2017).

cineastas, artistas, personas de mi círculo familiar, en fin, personajes que forman parte de mi biografía, pero una biografía que no me nombra, porque se trata más del otro y en ese sentido es un cruce de direcciones muy interesante, pues está también el público que lo ve en una sala de cine (Muñoz, 2015).

Como toda caligrafía, la de las cartas —en un sentido figurado en el caso de las filmadas— es personal y única, y se basa en la absoluta libertad creativa en y en la exploración experimental de sus formas. De hecho, Jordi Balló (2011) identifica como rasgo distintivo de las obras epistolares el hecho de ser esencialmente una forma cinematográfica en construcción, necesariamente abierta a la experimentación (Cfr. Balló, 2011: 18).

Como hemos revisado en las páginas anteriores, los autores que cimientan su obra en la puesta en escena de la subjetividad, lo hacen por lo general tanto desde la experimentación formal, estética y narrativa, como desde prácticas deconstructivas y autorreflexivas alrededor de la conciencia acerca del propio dispositivo cinematográfico y sus posibilidades creativas y (auto)referenciales. De lo anterior, se desprende la comprensión crítica por parte de los creadores en torno a las propias herramientas, soportes y formatos audiovisuales que modelan las narrativas del “yo”. Las concepciones y los modelos alrededor de la intimidad, la subjetividad y la autorrepresentación, no surgen deslindados de los medios con que se construyen tales discursos sino, muy por el contrario, son en gran medida consecuencia de la relación entre los ámbitos representacionales y los ámbitos tecnológicos.

3.3.5. CINE ENSAYO.

Si hemos dejado al cine ensayo⁶² para el final de esta breve clasificación, es precisamente porque la mayoría de las principales expresiones

⁶² A lo largo de este apartado emplearemos indistintamente y como sinónimos los términos “cine ensayo”, “film-ensayo”, “ensayo cinematográfico” y “ensayo audiovisual” (éste último, sobre todo considerando que muchos de los proyectos ensayísticos contemporáneos no son realizados en celuloide sino en vídeo, por lo que en este dispositivo también cabría la práctica del “vídeo-ensayo”), para referirnos a películas —precisamente caracterizadas por su hibridez, heterogeneidad y

autorrepresentacionales del documental hasta ahora revisadas —los diarios de vida, diarios de viaje, retratos, autorretratos y cartas filmadas, esas “formas intermediales” en palabras de Lourdes Monterrubio (Cfr. 2019: 114)— se configuran como dispositivos propicios en los que en cine ensayo cristaliza sus principales propiedades, entre ellas su carácter personal, subjetivo y heterogéneo.

El film-ensayo se encuentra necesariamente vinculado a la comprensión del arte cinematográfico como una forma de pensamiento —“un cine de pensamiento, es decir no solo un cine que piensa, sino un cine a través del que se piensa” (Català, 2019: 17)— por lo que a menudo este tipo de películas ofrece una interpretación profundamente política del mundo a partir de la interrogación sobre las propias imágenes y su capacidad para representar la complejidad de la realidad. Así, y tal como su homólogo en literatura, el ensayo cinematográfico se sustenta en la elaboración de pensamientos, ideas y emociones que se canalizan a través de un discurso construido por medio de imágenes, sonidos y palabras, articuladas a través de una narración eminentemente subjetiva y autorreflexiva; una voz en *off* que —como en el caso de Perlov— se corresponde con el razonamiento conceptual y sensible de la figura de un autor. La palabra expresa sus cavilaciones y da cuenta de sus estados de ánimo y sus disquisiciones vitales. Se trata de una voz en *off* que matiza, cuestiona, que no posee certezas y que, por lo tanto, difiere sustancialmente del comentario ilustrado, omnisciente y anónimo de las a menudo imperativas alocuciones del documental expositivo⁶³ que pretenden certificar y autenticar pretendidas verdades universales y conocimientos absolutos. No es imprescindible que la palabra en el cine ensayo articule el relato a partir de la voz; la palabra puede estar presente en la imagen en forma escrita, en los intertítulos, puede tratarse de una palabra encontrada, citada, o incluso hablada por interpósita persona o a través de otras identidades (pensemos, por ejemplo, en *Sans Soleil* de Chris Marker), a condición de que canalice la expresión autorreflexiva del autor. Más adelante volveremos sobre las relaciones entre la voz ensayística, la palabra

su resistencia a ser definidas y clasificadas— en las que puedan distinguirse ampliamente ciertos procedimientos reconocibles de la forma ensayo.

⁶³ Cfr. Nichols, Bill. *La representación de la realidad* (1997).

y la imagen, pero intentemos ahora esbozar una breve genealogía de la forma ensayo.

Según Nora M. Alter en sus libros *Essays on the Essay Film* (2017) y *The Essay Film After Fact and Fiction* (2018), los orígenes del ensayo⁶⁴ se pueden rastrear en la literatura y la filosofía, cuando los autores adoptaron perspectivas subjetivas para representar la experiencia personal y la comprensión de la realidad desde puntos de vista reflexivos, críticos, afectivos y emocionales. Los fundamentos teóricos de la forma ensayística son reconocibles ya a principios del siglo XX con los aportes fundamentales del filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971) en su texto “Sobre la esencia y la forma del ensayo” (1910)⁶⁵, que en realidad se trata de una carta dirigida a su amigo, el historiador de arte Leó Popper. En ella Lukács destaca el carácter libertario de la escritura ensayística, Hermanándola con la creación poética y reconociendo precisamente en su libertad la cualidad más problemática para la definición de esta nueva forma que, al volverse progresivamente demasiado rica e independiente, intelectual y multiforme, corre el riesgo —se cuestiona el pensador húngaro— de alejarse de los valores de la vida. Para Lukács el ensayo es una forma de arte autónoma e integral, que a su vez da forma expresiones autónomas y completas que necesariamente imbrican ciencia, ética y arte. Aún reconociéndolo como una potencial obra de arte, Lukács enfatiza en que el ensayo “afrenta la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero solo el gesto, la soberanía de su actitud es la misma; de lo contrario, no hay correspondencia entre ellos” (Lukács en Alter y Corrigan, 2017: 40). Para el autor, el ensayo conecta demasiadas dimensiones para entenderse solo como la mera exposición o explicación de una obra; si bien el ensayo, admite Lukács, comporta siempre un juicio, lo esencial —aquello que determina su valor— no es la sentencia sino el proceso de juzgar.

⁶⁴ Nos referimos en este punto a aquellas expresiones del ensayo que dieron pie a una reflexión crítica sistemática ya entrado el siglo XX, por lo que no se consideran aquí obras cumbres que —sin contar las extraordinarias *Confesiones* de San Agustín (400 D.C.)— desde el siglo XVI surgieron de modo excepcional, tales como los *Ensayos* de Michel de Montaigne (1580-1595), las *Memorias* de François de La Rochefoucauld (1662), las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau (1782), la *Colección de Pensamientos del Sr. Joubert*, de Joseph Joubert (1838) o las *Memorias de ultratumba* de François-René de Chateaubriand (1848). Ver punto 3.2. Autorrepresentación, Subjetividad y Afecto. Breve Trayectoria por un Cine de la Intimidad.

⁶⁵ “On the nature and form of the essay” fue originalmente publicado en Budapest en 1910 y un año más tarde en Alemania bajo el título “Die Seele und die Formen: Essays” (Berlín: Egon Fleischel & Co, 1911).

Una obra emblemática que en su forma escenifica todo un planteamiento metodológico ensayístico es el proyecto inacabado del filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940), *El libro de los pasajes* (1927-1940)⁶⁶. En un trayecto de discontinuidades, Benjamin elabora un pensamiento a través de imágenes que no solo lo ilustran sino lo anteceden; se trata de un pensamiento en y por las imágenes; un pensamiento en la dialéctica del movimiento y la pausa, donde las imágenes gestan la reflexión: “Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar” (Benjamin, 2004: 478). Del mismo modo, explicitar el método que se ensaya para la creación y el pensamiento que moviliza, resulta fundamental para el proyecto benjaminiano:

Decir algo acerca de lo metódico de la redacción misma: cómo todo lo que se piensa tiene que ser incorporado a cualquier precio al trabajo que se realiza. Ya sea que en ello se manifiesta su intensidad, o bien que los pensamientos posean desde el principio un *télos* hacia ese trabajo. Así ocurre también con el presente pensamiento, que ha de caracterizar y proteger los intervalos de la reflexión, las separaciones entre las partes más intensamente volcadas al exterior, más esenciales de este trabajo (Benjamin, 2004: 459, 460).

El suicidio del autor alemán de origen judío en 1940, en plena Segunda Guerra Mundial, truncó su más ambiciosa obra, con la que pretendía delinear las bases de una filosofía material de la historia del siglo XIX.

En la misma época en que Benjamin volcaba sus apuntes, notas, citas, documentos y fragmentos en el proyecto de *Los pasajes*, pueden encontrarse los hitos iniciales alrededor de la reflexión en torno al cine-ensayo surgidos desde el propio oficio; desde una práctica cinematográfica concebida como espacio de experimentación y aprendizaje en el tránsito a través de una “ruta creativa”, como puede leerse en algunos de los manifiestos del cineasta soviético, pionero del documental de vanguardia, Dziga Vertov (1896-1954). Ya en sus escritos “Deseo compartir mi

⁶⁶ Para un análisis detallado acerca de la dialéctica de la mirada que el filósofo alemán desarrolló en *El libro de los pasajes*, puede consultarse, entre otros, la obra de Susan Buck-Morrs, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes* (1995).

experiencia”⁶⁷ (1934) y “Mis últimos experimentos” (1935) —ambos textos contenidos en el libro *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov* (1984), editado por Anette Michelson— un siempre adelantado Vertov denomina tempranamente algunas de sus obras como “poemas filmicos”, “diarios filmicos” y “ensayos filmicos”, entre otros. Vertov alude a sus estudios empíricos sobre el cine ensayo y otras formas, que describe como un continuo aprendizaje en un proceso cuya escritura se crea, se recrea y se cultiva tanto en la vida y en la revolución —en la realidad—, como en la mesa de montaje; en un cine cuya manufactura obedece a un oficio de taller, una especie de laboratorio en el que las “películas engendran películas”.

Durante quince años he estudiado la escritura en el cine. Para poder escribir con una cámara, no con un bolígrafo. Con el obstáculo de la falta de un alfabeto fílmico, intenté crear ese alfabeto. Me especialicé en la “escritura cinematográfica factual”. Me esforcé por convertirme en un escritor de actualidades cinematográficas. Aprendí esto en una mesa de montaje. Y en un tren blindado en Lugansk. Y además en las reliquias exhumadas de Sergius Radonezhsky. Y en el tren del camarada Kalnini. Y en el juicio de Mironov, el coronel cosaco. Y en el ejército partisano del camarada Kozhevnikov. Lo aprendí haciendo las *Kinonedelias*, haciendo *La Batalla de Tsaritsyn*, ensamblando *El aniversario de la revolución*, destrozándome el cerebro con la revisión de los trece carretes de la película titulada *Historia de la guerra civil*. No estuve equivocado en mi curso de acción. (...) Los veintitrés *Kinopravdas* formaron la siguiente etapa en mis estudios. Aprendí cómo hacer ensayos filmicos. Folletines filmicos. Poemas filmicos. Editoriales filmicas. Intenté componer filmes épicos. (...) Estos filmes fueron, por así decirlo, “películas engendrando películas”, vistas en relación con *Tres cantos para Lenin*, mi último y multifacético experimento (Vertov, 1984: 133, 134).

Solo cinco años después de la escritura del citado texto de Vertov (1935), en abril de 1940, el artista y cineasta alemán Hans Richter (1888-1976) publicaba su artículo “The essay film. A new form of documentary film”, contenido originalmente

⁶⁷ “La ruta creativa desde *Kinonedelia* (1918 y 1919) a *Tres cantos para Lenin* ha sido larga y compleja, y ha implicado más de 150 experimentos en la filmación y organización de metraje de actualidades. Es imposible enumerar todos estos experimentos en un artículo breve. Siento, sin embargo, que es esencial recordar al menos algunos ejemplos individuales y tipos de estos filmes. Entonces, junto con *Kinonedelia* (un noticiero serial de actualidades) hay estudios experimentales como *La Batalla de Tsaritsyn*. Junto con el «noticiero flash» hay artículos filmicos, folletines filmicos, poemas filmicos (las veintitrés emisiones de *Kinopravda*). Además de *Kinokalendar*, hay largometrajes históricos como *Historia de la guerra civil*. La palabra-radio-tema [sic] *La sexta parte del mundo* dio lugar a una marcha de octubre (*El undécimo año*) y más tarde a la «película sin palabras», *El hombre de la cámara*. Diarios filmicos (*Pioneer Pravda*), un filme épico (*¡Adelante, soviet!*), ensayos filmicos (*El juicio de los socialistas revolucionarios*), películas con un propósito especial (*Kinoglaz*), una sinfonía sonora (*Enthusiasm*) y, por último, una película que tiene sus raíces en imágenes de creación popular, la «sinfonía de pensamientos» (*Tres cantos para Lenin*.)” (Vertov, 1984: 119, 120).

en el suplemento *Baseler Nationalzeitung* y reproducido en el libro *Essays on the Essay Film* (2017), editado por Nora M. Alter y Timothy Corrigan, volumen desde el que fueron extraídos los fragmentos que serán citados a continuación. Richter refuerza las tempranas correspondencias entre el film-ensayo y el cine documental, enfatizando que el primero —cuyo cometido, para el pionero del cine abstracto, radicaba en la capacidad de “visualizar pensamientos en la pantalla”— le aporta al segundo grandes e inusitadas posibilidades artísticas. Para Richter, sin embargo, en su intento por hacer visible el mundo invisible de la imaginación, los pensamientos y las ideas, el film-ensayo puede extraer sus medios expresivos de una reserva incomparablemente mayor que el documental tradicional.

De esta forma, al cine documental se le asigna la tarea de visualizar nociones de lo imaginario. Incluso aquello que no puede ser visto debe hacerse visible. Tanto la puesta en escena como los hechos reproducidos son puntos en una línea argumental que tiene como objetivo hacer que los problemas, pensamientos e incluso las ideas sean comprensibles para todos. Por lo tanto, considero que el término “ensayo” es apropiado para este tipo de forma, ya que incluso en la literatura la palabra “ensayo” se utiliza para el tratamiento de asuntos y temas difíciles para convertirlos en una forma generalmente comprensible. (...) Dado que en el film-ensayo el cineasta no está limitado por la descripción de los fenómenos externos y las restricciones de las secuencias cronológicas, sino que, por el contrario, tiene que obtener material de todas partes, el cineasta puede brincar libremente en el espacio y el tiempo. Por ejemplo, puede pasar de la representación objetiva a la alegoría fantástica y de allí a una puesta en escena; el cineasta puede retratar tanto cosas muertas como vivas, y objetos tanto artificiales como naturales —el cineasta puede emplear todo lo que existe y lo que puede ser inventado— siempre que sirvan al propósito de hacer visible una idea fundamental (Richter en Alter y Corrigan, 2017: 90- 92).

Pocos años después, en 1948⁶⁸, el cineasta y crítico francés Alexandre Astruc (1923-2016) —uno de los teóricos más importantes del cine europeo de la

⁶⁸ Paralelamente el mismo año el filósofo alemán Max Bense (1910-1990), en su texto “Sobre el ensayo y su prosa” (1948), profundizaba en ciertas nociones alrededor del ensayo escrito que bien pueden extrapolarse al ensayo fílmico. Para Bense, el ensayo es la expresión literaria inmediata de una zona fronteriza entre la poesía y la prosa, entre el estado creativo y estético, por una parte, y el estado ético de la persuasión, por otro, sin pertenecer plenamente a ninguno de los dos dominios, sino a sus intersticios. El pensador alemán enfatiza sobre la composición experimental del ensayo para interrogar, examinar y reflexionar a fondo y desde múltiples perspectivas el objeto sobre el que construye su análisis. Quien escribe ensayísticamente, “toca” e inspecciona su tema “con el ojo de la mente” —de hecho, para el autor el ensayo es la forma que adopta la categoría crítica de nuestra mente, de nuestro espíritu— para luego formular con palabras lo que su objeto revela. Bense recuerda que el término ensayo significa “intento” o “experimento” y que, en efecto, el ensayo opera como la expresión de un método experimental. Para el autor, el carácter del ensayo no está definido tanto por la forma literaria como por su contenido, en la medida en que el tema se trate como el resultado de una “*ars combinatoria*” literaria. En torno a un tema u objeto específico el ensayista actuaría, pues, como un “combinador”; un articulador de configuraciones,

época—, divulgaba dos artículos⁶⁹ capitales para la reflexión acerca del cine ensayo: “El nacimiento de una vanguardia: La cámara-*stylo*” (publicado originalmente en la revista *L’ecran Français* N° 144, del 30 de marzo de 1948) y “El futuro del Cine” (publicado en París por la revista *La Nef*, en noviembre del mismo año). Ya en el primero de dichos textos, Astruc plantea que la expresión del pensamiento es la cuestión fundamental del film-ensayo, entendiendo que el cine, tal como la literatura, antes de ser un arte particular es un lenguaje capaz de expresar cualquier dominio del pensamiento humano.

(...) el cine se liberará poco a poco de esa tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para llegar a ser un medio de escritura tan maleable y tan sutil como el lenguaje escrito (...). Ningún dominio debe serle prohibido. La meditación más árida, un punto de vista sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas abstractas, las pasiones, son perfectamente de su dominio. (...) Todo film, puesto que antes que nada un film en movimiento, es decir desarrollándose en el tiempo, es un teorema. Es el punto de intersección de una lógica implacable, que va de un extremo al otro de ella misma, o mejor todavía, de una dialéctica (Astruc, 1948a: 66-68).

Todo pensamiento, como todo sentimiento, señala Astruc, es una relación entre seres humanos o entre objetos que en cualquier caso forman parte de su universo pues, para el autor francés, el cine ensayo que surgirá a partir de la cámara estilográfica, será un arte que dispondrá de todo el cosmos como materia para su creación, “la totalidad de las cosas, de los objetos, de los seres, de las piedras, de los pueblos, de los gestos y de las plantas del universo reducidos al papel de materia” (Astruc, 1948b: 75). El autor enfatiza en que es en la explicitación de tales relaciones que el cine podrá constituirse como un verdadero medio de expresión del pensamiento. Decimos “podrá” porque para Astruc se trataba de un cine del porvenir, que estaba “por nacer”, o al menos cuya madurez —la que solo lograría alcanzar en la medida en que llegara a convertirse en una forma de expresión—

entendidas como categorías epistemológicas que no pueden alcanzarse mediante deducciones axiomáticas, sino a través de una “*ars combinatoria*”, en la que la imaginación reemplace al conocimiento puro. Es allí, en la transformación de una configuración, donde para Bense radica lo experimental del ensayo, cuyo objetivo no sería tanto la revelación de una definición del objeto que se aborda, como el conjunto de las configuraciones posibles. (Cfr. Banse, 2004).

⁶⁹ Ambos artículos fueron traducidos al español y publicados en la revista *Cuadernos de Cine Club*, N° 8, enero de 1963. Montevideo: Talleres del Cine Club del Uruguay. Las citas de Astruc que acompañan este capítulo, fueron extraídas de dicha publicación.

estaba aún por conquistarse. Astruc⁷⁰ plantea como posición, convicción y anhelo, la posibilidad de un cine en el que la cámara, como un bolígrafo (*stylo*), pueda estar “en el bolsillo derecho del pantalón” para aventurarse en el registro visual y sonoro “del lento o de frenético transcurrir de nuestro universo imaginario, el cine-confesión, ensayo, revelación, mensaje, psicoanálisis, obsesión, la máquina de leer las palabras y las imágenes de nuestro paisaje personal” (1948b: 75). En su artículo “El futuro del cine”, plantea que el lenguaje del film-ensayo, con sus particularidades, deberá asemejarse —e incluso reemplazar— al lenguaje literario o al pictórico para dar cuenta tanto de la subjetividad íntima como de las ideas de sus autores:

¿El cine llegará o no a convertirse en el medio de expresión de una forma de pensamiento humano? Dicho de otro modo: ¿llegará el día en que pueda decirse a través de una película lo que durante siglos se ha dicho en las telas de los pintores o en las páginas de las novelas? (...) El cine que está por nacer se parecerá mucho más al libro que al espectáculo, su lenguaje será el del ensayo, será un lenguaje poético, dramático, dialéctico, todo a la vez. (...) La edad del documental, de la cámara colocada en cualquier esquina y registrando con más o menos felicidad un cúmulo de imágenes, habrá llegado a su término. En adelante habrá que hablar, y hablar para decir algo. La película reemplaza poco a poco al papel o a la tela como materia privilegiada sobre la que se inscribe o se desarrolla el film de las obsesiones individuales. El cineasta tendrá que decir ‘yo’ como el novelista o el poeta y firmar las catedrales oscilantes de su película como Van Gogh supo hablar de sí mismo con una silla colocada sobre un embaldosado de cocina. Ninguna obra será válida, salvo en la medida en que ella sea un paisaje interior. Le pedimos al cine de mañana que sea el sismógrafo de nuestros corazones, un péndulo desacompañado que inscriba sobre la película la dialéctica tensa de nuestras ideas. Ha de saberse en qué radica el problema. El cine no tiene ningún porvenir a no ser que la cámara llegue a reemplazar a la escritura: por eso digo que su lenguaje no es ni el lenguaje de la ficción, ni el del reportaje, sino el del ensayo (Astruc, 1948b: 69-72).

⁷⁰ Reflexionando sobre sus diarios cinematográficos, el propio David Perlov se refiere a los planteamientos de Alexander Astruc. En la entrevista “*Me convertí en mi propio esclavo*” que concedió a Danny Verth para la revista *Al Hamishmar* (1984), Verth le dice que cree que su diario es lo más parecido a la teoría de la “cámara-stylo” de Astruc, a lo que David responde: “Exactamente. Aunque no entendí exactamente a Astruc. Su teoría era correcta, pero las películas que dirigió no fueron una realización de sus palabras. Creo que Astruc se adelantó a la invención técnica. La cámara pluma fue posible solo con la invención de los dispositivos de grabación portátil. La cámara pesada es la anti-pluma; no hay flujo posible con ella. Con la ayuda de equipo ligero, ‘robas’ cosas como un reportero. En mi caso el director también debe ser fotógrafo”. (Perlov, 1984).

Una década más tarde, en 1958⁷¹, es el crítico y teórico cinematográfico francés André Bazin quien utilizará por primera vez el término cine-ensayo para referirse a una película en concreto: el documental *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker. En la columna “*Lettre de Sibérie*”, dedicada a reseñar el filme y publicada originalmente el 30 de octubre de 1958 en el semanario *France-Observateur* — tan solo un par de semanas antes de la temprana muerte de Bazin— el cofundador de la revista *Cahiers du Cinéma* se refería al filme de Marker como “un ensayo en forma de reportaje cinematográfico” o “un ensayo documentado por el film”, aplicando la noción de “punto de vista documentado” acuñada por uno de los precursores de la vanguardia cinematográfica francesa, el director Jean Vigo (1905-1934). Cuando Bazin emplea el término “ensayo” para aludir a *Lettre de Sibérie*, lo hace en el mismo sentido que comprende el término para la literatura, destacando tanto la “inteligencia verbal” de Marker, como la subversión y la innovación en las operaciones de montaje que el cineasta francés realiza en el citado filme.

⁷¹ Este mismo año, el filósofo alemán Theodor W. Adorno (1903-1969) escribía un texto capital para la materia, titulado “El ensayo como forma” (1958). Para el autor, la forma del ensayo corresponde a un pensamiento crítico que siempre se refiere a cosas ya creadas, por lo que no puede concebirse en sí mismo como una creación. Pese a ello, el objeto del ensayo es siempre algo nuevo en el sentido de que sus configuraciones no son traducibles a las formas previamente existentes. Adorno asocia el término ensayo a la palabra “intento” y a la consciencia provisional y falible de la misma, en un proceso que supone un “avanzar a tientas”. A ello atribuye la relatividad de su forma, que ha de estructurarse de modo que pueda ser interrumpida en cualquier momento, razón por lo que el ensayo —tal como la realidad— se concibe en fragmentos y encuentra su unidad a través de ellos. En su discontinuidad como característica inherente, el ensayo deberá lograr que en un rasgo parcial, escogido o hallado, se condense la totalidad: “su totalidad, la unidad de una forma construida dentro de sí misma, es la unidad de aquello que no es total” (1958: 27). La condición abierta del ensayo se perfila a través de su contenido, toda vez que el ensayo “coordina los elementos en lugar de subordinarlos; y lo único conmensurable con los criterios lógicos es la quintaesencia de su contenido, no el modo de su exposición” (1958: 33). En la correspondencia entre texto e interpretación, el ensayo tendrá la capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos. La forma ensayo posee una autonomía estética que a juicio de Adorno se distingue del arte en primer lugar porque emplea conceptos como su propio medio de expresión, y en segundo lugar porque aspira a una verdad despojada de la obligatoriedad de una apariencia estética.

De otra suerte, el ensayo —“radical en el no radicalismo, en la abstención de toda reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en lo fragmentario” (1958: 19)— se ha aventurado, mediante su propio proceso de pensamiento, a cuestionar el método, entre otras cosas pues, como señala Adorno, no obedece a las lógicas de la ciencia y la teoría organizada, según las cuales el orden de las cosas se condice con el orden de las ideas. Abierto a lo lúdico, al error, a la incertidumbre, a la duda, el ensayo se abre paso a formular un pensamiento heterodoxo basado en una expresión subjetiva.

“Por supuesto el ensayo en cuanto forma se expone al error lo mismo que tal aprendizaje; su afinidad con la experiencia espiritual abierta tiene que pagarla con la falta de esa seguridad, a la que la norma del pensamiento establecido teme como a la muerte. No es que el ensayo omita la certeza indudable, sino que más bien despidе su ideal. El ensayo no tanto desdeña la certeza libre de dudas como denuncia su ideal. (...) Todos sus conceptos han de exponerse de tal modo que se presten apoyo mutuo, que cada uno se articule según las configuraciones con otros. En él se reúnen en un todo legible elementos directamente contrapuestos entre sí; él no levanta ningún andamiaje ni construcción. Pero los elementos cristalizan como configuración a través de su movimiento. Ésta es un campo de fuerzas, tal como bajo la mirada del ensayo toda obra espiritual tiene que convertirse en un campo de fuerzas. El ensayo desafía amablemente al ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de dudas” (Adorno, 1958: 23).

La palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta. (...) Chris Marker aporta en sus films una concepción completamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre los planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice. Mejor aún, el elemento primordial es la belleza sonora, y es desde ella desde donde la mente debe saltar hacia la imagen. El montaje se hace del oído al ojo (Bazin, 1958. En Enguita, N., Expósito, M. y Regueira, E., 2000: 36).

A partir del hito que constituyó la película de Marker, comienza a abrirse una nueva senda para el cine ensayo con incontables autores y filmes que, para Antonio Weinrichter, serían el equivalente cinematográfico de la larga tradición del ensayo literario (idea que comparte, entre otros, Nora M. Alter (2018), quien también reconoce al ensayo filosófico y literario como su predecesor); películas que a diferencia del cine de ficción no ofrecerían una narración dramática, ni tampoco una representación del mundo histórico como el cine documental. El ensayo cinematográfico brindaría, en cambio, una reflexión en primera persona sobre el mundo, un discurso “conducido por la palabra pero anclado en técnicas exclusivas del cine” (Cfr. Weinrichter, 2007b).

Además de Chris Marker a lo largo de prácticamente la totalidad de su legado documental desde el inaugural *Lettre de Sibérie* (1957) hasta su célebre *Sans Soleil* (1983) —pasando por *Le Fond de l'air est rouge* (1977), *Le Tombeau d'Alexandre* (1992), *Level 5* (1996), *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (1999), *Le souvenir d'un avenir* (2001), *Chats perchés* (2004), *Second Life* (2008), entre otros—, dentro de los principales cultores del cine ensayo destacan también figuras emblemáticas como Jean Luc Godard, con obras tales como *Letter to Jane* (1972), las miniserias para la televisión *Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976) y *France/tour/détour/deux/enfants* (1977) —ambas dirigidas junto a Anne Marie Miéville—, *Lettre à Freddy Buache* (1981), *Puissance de la parole* (1988), *JLG / JLG: Autoportrait de décembre* (1995), su inagotable *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), *Éloge de l'amour* (2001), *Film socialisme* (2010), *Adieu au langage* (2014) y *Le livre d'image* (2018), por mencionar solo algunos filmes de su prolífica

creación. Referencia ineludible es también la obra del matrimonio francés compuesto por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, desarrollada sobre todo en Alemania e Italia. Dentro de su vasta filmografía podemos destacar las películas *Machorka-Muff* (1962), *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1964-1965), *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1972), *Geschichtsunterricht* (1972), *Moses und Aron* (1974), *Fortini/Cani* (1977), *Dalla nube alla resistenza* (1978), *En rachâchant* (1982), *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet* (1983), *Cézanne* (1989), *Von Brecht 1948* (Suhrkamp Verlag) (1991), *Lothringen!* (1994), *Von Heute auf Morgen* (1996), *Sicilia!* (1998), *Umiliati* (2002), *Une visite au Louvre* (2003) y *Quei loro incontri* (2005). Otras figuras destacadas de la forma ensayo son los alemanes Harun Farocki, con filmes tales como *Entre dos guerras* (1978), *Las dos caras de Peter Lorre* (1984), *Ante tus ojos, Vietnam*, (1981), *Como ves* (1986), *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1988), *Cómo vivir en la RFA* (1990), *¿Qué sucede?* (1991), *Videogramas de una revolución* (1992), *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1995), *El gesto de las manos* (1997), *Imágenes de prisión* (2000) y la trilogía *Eye Machine, I, II y III* (2001, 2001, 2003), entre otros; y Alexander Kluge, con su inclasificable *Noticias sobre la antigüedad ideológica* (2008), film-ensayo de 570 minutos (dividido en tres partes: *I. Marx y Eisenstein en la misma casa; II. Todas las cosas son personas embrujadas; III. Paradojas de la sociedad del intercambio*), además de otras películas como *Brutalidad en piedra* (1961), *Protocolo de una revolución* (1963), *Noticias de los Staufern* (1967), *La Patriot* (1979), *El poder de la emoción* (1983), *El ataque del presente al resto del tiempo* (1985), *Noticias varias* (1986), *La fuerza poética de la teoría* (2007), *Noticias de la Gran Guerra (1914 -1918)* (2014), entre muchas otras. Mencionemos también la obra ensayística del cineasta estadounidense Thom Andersen, con piezas como *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (1975), *Red Hollywood* (1996), *Los Angeles Plays Itself* (2003), *The Thoughts that once we had* (2014) y *A Train Arrives at the Station* (2016); y la de la vietnamita Trinh T. Minh-Ha, con los ensayos *Reassemblage* (1982), *Naked Spaces - Living is Round* (1985), *Surname Viet Given Name Nam* (1989), *Shoot for the Contents* (1991), *A Tale of Love* (1995), *The Fourth Dimension* (2001), *Night*

Passage (2004). Para Minh-Ha, “lo cinematográfico, poético y político, florece en los límites del cine, la poesía y la política”. La cineasta vietnamita considera que todas sus películas son, de uno u otro modo, “experiencias de los límites” y agrega que cada una de ellas ha sido realizada “en las fronteras de varias culturas, géneros, disciplinas, reinos (visual, musical, verbal, por ejemplo); cada una constituye a su modo particular una investigación de estas fronteras” (Minh-Ha en Català, 2005b: 130), reforzando así sus rasgos eminentemente ensayísticos.

Desde las singularidades de sus propuestas cinematográficas, todos/as ellos/as, así como muchos/as otros/as cineastas⁷² entre quienes por supuesto destaca David Perlov, han incursionado en las formas del ensayo y han puesto de relieve atributos tales como el enfoque subjetivo del enunciador y la experimentalidad de un lenguaje que manifieste una particular preocupación por las formas y la expresividad retórica y poética de su discurso. El ensayo no solo supone pensar a través del cine, sino también se encuentra con el espectador para invitarlo a reflexionar sobre las interpretaciones de mundo que el autor propone. A menudo se inscriben en un horizonte filosófico, con reflexiones y preguntas sobre la realidad, la verdad, el conocimiento, que emergen desde un espacio de subjetividad y evidencian las posibilidades del propio lenguaje cinematográfico para elaborar razonamiento. De allí el potencial que el ensayo reviste para el terreno del documental, permitiendo que la formulación de ideas sobre lo real se traduzca en un acto creativo, reflexivo y político, nunca meramente informativo. Entendiendo que el pensamiento, también el pensamiento visual, será siempre una reflexión sobre la realidad, Josep Maria Català, en su libro *Estética del ensayo* (2014), afirma:

El film-ensayo procede del documental y, por consiguiente, acarrea consigo el resultado de la evolución y las contradicciones de este tipo de cine que tan estrechamente se relaciona con lo real. (...) [El film-ensayo es] una forma fílmica que se ha convertido en el prototipo de los cambios experimentados por el documental en los últimos años. (...) Considero que el film-ensayo es un laboratorio donde pueden examinarse los resultados de la confluencia

⁷² Joris Ivens, Alain Resnais, Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini, Agnès Varda, Raymond Depardon, Johan Van der Keuken, Jonas Mekas, Alain Cavalier, Manoel de Oliveira, Chantal Akerman, Artavazd Pelechian, Robert Frank, Robert Kramer, Barbara Hammer, Ross McElwee, Alan Berliner, Derek Jarman, Su Friedrich, Stephen Dwoskin, y por supuesto, David Perlov, además de muchos/as otros/as cineastas mencionados/as a lo largo del capítulo 3.2. Autorrepresentación, Subjetividad y Afecto: Breve Trayectoria por un Cine de la Intimidad, y 3.3. Las Formas del “Yo” Filmado: Hibridaciones y Principales Expresiones y sus respectivos apéndices.

contemporánea de distintas formas de saber: literario, filosófico, artístico, emocional, tecnológico, psicológico, científico, etc., así como de diferentes modos de exposición de las mismas (Català, 2014: 16).

Más tarde, en el mismo volumen, Català distingue entre “las descripciones claras, perfectas, totales y estables” que a menudo propone el documental y “las impresiones incompletas, fluctuantes, ambiguas que nos transmite la figuralidad del film ensayo”, destacando que en este último es posible encontrar la forma más genuina de un dispositivo estético-reflexivo (Cfr. Català, 2014: 54). Pese a establecer unas evidentes filiaciones y correlaciones con el cine documental, Català y otros autores (García Martínez, 2006; Rascaroli, 2008; Alter y Corrigan, 2017) coinciden en que por su heterogeneidad y su carácter herético —esa “herejía” que le atribuye Adorno— el cine ensayo presenta una gran dificultad para formular cualquier adscripción genérica o propuesta taxonómica. En esta problemática, sin embargo, reside también una de sus mayores riquezas; su identidad híbrida e intersticial, que trasciende cánones y órdenes tradicionalmente admitidos. “El ensayo es una forma compleja, en primer lugar porque atraviesa géneros y prácticas: es decir, está siempre *entre*. Entre el documental y el cine experimental y la ficción modernista; y, recientemente, entre el filme y el vídeo o, lo que es lo mismo, entre el cine y el museo” (Weinrichter, 2007b)⁷³.

En el libro *Itinerario y formas del ensayo audiovisual*, Norberto Mínguez señala que el discurso ensayístico permite pensar libremente, más allá de las limitaciones del pensamiento establecido y de los procedimientos retóricos tradicionales. Atribuye a esta forma de pensamiento dinámico una labor de conocimiento y especialmente de autoconocimiento, entendiendo que toda consciencia se integra en una subjetividad y en su emocionalidad, un espacio donde se fusionan los planos racionales e intuitivos (Cfr. Mínguez, 2019: 9, 10).

⁷³ En la misma línea, trazada por Weinrichter, pero llevado específicamente a la tecnología del vídeo, Ursula Biemann señala que “el ensayo se sitúa en algún lugar entre el video documental y el video arte. (...) Para el documental, son vistos como demasiado experimentales, autorreflexivos y subjetivos, y para el video-arte se destacan por ser socialmente comprometidos o explícitamente políticos. Los video ensayistas reconocen el potencial de esta posición ambivalente y continúan una rica producción de videos reflexivos y altamente innovadores” (2003: 8).

Transita desde el diario íntimo al ensayo que plantea cuestiones políticas o sociales; desde el documental de creación al ensayo epistolar; desde la reflexión en torno al yo hasta el pensamiento metacinematográfico; desde el reciclaje audiovisual hasta la crítica cultural, abarcando tanto la reflexión teórica como el análisis de obras, autores o movimientos específicos (Mínguez, 2019: 10 y 11).

Asumiendo la complejidad de cristalizar el cine ensayo en un género, Laura Rascaroli (2009) reconoce que el simple acto de agrupar unos determinados filmes bajo ciertos rasgos distinguibles⁷⁴ que comparten y atribuirles el concepto de “ensayos”, es desde ya es un ejercicio clasificador que sugiere, si no la existencia de un género coherente como tal, al menos la presencia de un campo, de un dominio. El carácter abierto y liminal del ensayo, la integración de las diversas formas que convoca y su resistencia frente a los intentos de conceptualizarlo, clasificarlo y definirlo, no impiden, sin embargo, que resulten reconocibles algunas de sus estrategias retóricas, en incesante experimentación.

Lejos de la pretensión de definir conceptos o de alcanzar alguna verdad, el ensayo audiovisual busca precipitar una reflexión y, en consecuencia, muchas veces articulará su enunciación mediante la incertidumbre, la duda, la ambigüedad, la digresión, el escrúpulo o la indecisión. Ello resulta perfectamente coherente con el tipo de subjetividad que en general se suele representar en los documentales autobiográficos, donde no existe tal cosa como una identidad fija, cerrada, completa, sino más bien se evidencia la construcción de un “yo” constantemente en tránsito, en una suerte de trayectoria a modo de boceto o *work in progress* de la experiencia vital. La posibilidad de representar la realidad está en el proceso más que en el resultado; en la inquietud —concebida tanto como pregunta, como aquello que es motor del desplazamiento— de avanzar por un camino que no está previamente delineado ni posee meta preconcebida, sino que se va trazando en el transcurso de un pensamiento impermanente, en continuo movimiento y transformación.

⁷⁴ Rasgos entre los que identifica su carácter metalingüístico, autobiográfico, reflexivo, y el punto de vista subjetivo y personal de una figura autoral extra-textual de referencia constante, que interpele al espectador (Cfr. Rascaroli, 2009).

El pensamiento ensayo no funciona por medio de conceptos, sino de ideas. Las ideas son previas a los conceptos, están más cerca que aquellas de la imaginación y de los procesos creativos. En su aparición, no llegan a consolidarse en forma de conceptos o por lo menos en forma de conceptos destinados a fijar las coordenadas de un plano de inmanencias, sino que son ellas —formas vagas, vaporosas, imprecisas, errabundas y en un constante movimiento— las que mantienen en una situación imprecisa e inestable los límites del plano de inmanencia (Català, 2019: 40).

El ensayo siempre conlleva la posibilidad de la duda. El pensamiento ensayo, aún cuando aspire a proponer formulaciones artísticas o epistemológicas, no pretende ni ser objetivo ni llegar a certezas o a conclusiones, salvo que se entiendan como transitorias. Más que aportar respuestas, el ensayo formula preguntas. Como espectadores nos interpela a reflexionar, a someter al mundo a la prueba de la duda, a tomar distancia, a liberar nuestra curiosidad. Nos invita a adoptar un punto de vista sobre la realidad. La reflexión modula y modela las interrogantes del cineasta tanto alrededor de la propia vida como de la historia (la dialéctica entre dentro y fuera, interior y exterior, íntimo y público, personal y político), además de la práctica ensayística en sí y sus potencialidades de representación mediante el lenguaje cinematográfico.

Dominio fértil para la creación y la experimentación, de las diversas materialidades y materias inteligibles que el cine ensayo articula para la configuración de su pensamiento móvil —imágenes, sonidos, notas, citas, vocablos, voces, etc.— uno de los más recurrentes y reconocibles es la presencia de la palabra. Dada su naturaleza (auto)reflexiva y argumentativa —que en algunos casos se traduce en una cierta inclinación didáctica—, el carácter discursivo del cine ensayo suele cristalizarse a través de una voz subjetiva que evidencia al sujeto de enunciación (Renov, 2004), adoptando la mayoría de las veces el recurso de la *voice over* o voz en *off* en primera persona del cineasta. En su libro *The personal camera: subjective cinema and the essay film* (2009), Laura Rascaroli señala:

Un ensayo es la expresión de una reflexión personal y crítica sobre un problema o un conjunto de problemas. Tal reflexión no se propone a sí misma como anónima o colectiva, sino como originada desde una única voz autoral (...). Esta “voz” autoral se aproxima al tema en cuestión no para presentar un informe aparentemente fáctico (el campo del documental

tradicional), sino para ofrecer una reflexión abiertamente personal, profunda y estimulante al pensamiento (Rascaroli, 2009: 33).

La voz autorreflexiva de la forma ensayo evidencia un modo particular de exposición privilegiado para la puesta en acción de un pensamiento audiovisual organizado primordialmente a través de la palabra. Si bien esta voz favorece la expresión identitaria, subjetiva y reflexiva del cineasta, la tendencia a menudo logocentrista y vococentrista⁷⁵ del ensayo audiovisual, ha hecho que los estudios críticos sobre esta forma muchas veces obliteren o posterguen la atención hacia la riqueza y el alcance del resto de propiedades inherentemente cinematográficas y sus potencialidades expresivas. Sobre todo tratándose de obras cuyas reflexiones ponen en tensión cuestiones relacionadas precisamente con las particularidades del medio fílmico para la enunciación de ideas. Porque para explicar, el cine ante todo debe mostrar; debe pensarse mientras operan sus procedimientos del ver y el verse; del dar a oír y oírse. Del mismo modo en que, desde los elementos de su propio lenguaje, una pintura es capaz de generar un pensamiento visual sobre el mundo, el cine no solo puede sino que es un medio idóneo para hacerlo, a partir de las relaciones y tensiones entre imagen sonora y palabra. Para Jean Luc Godard el cine es una forma que piensa, “formas que se encaminan hacia la palabra”⁷⁶, pero formas para las que ver es la condición del pensar: “*Cogito ergo video*” — “pienso, luego veo”—, como reza uno de los intertítulos de su monumental *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), pieza emblemática del film-ensayo.

⁷⁵ En su libro *El Sonido. Música, cine, literatura...* (1999), Michel Chion explica que la atención auditiva en el cine es primordialmente vococentrista, vale decir, que la voz atrae y capta inmediatamente nuestro interés por sobre el resto de los componentes sonoros del filme (Chion, 1999: 283).

⁷⁶ Las reflexiones a partir de la *voice over* de Godard, se entrecruzan con la palabra insertada mediante los intertítulos sobre la imagen, generando un complejo palimpsesto hipertextual, en todos sus componentes audiovisuales. Dice la voz en *off* de Godard en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998): “Estaba solo perdido, como se dice, en mis pensamientos. Tenía un libro en las manos: *Manet*, de Georges Bataille. Todas las mujeres de Manet parecen decir «sé en que estás pensando», sin duda porque hasta este pintor —lo sabía gracias a Malraux— la realidad interior permanecía más sutil que el cosmos. (...) Con Edouard Manet comienza la pintura moderna, es decir el cinematógrafo; es decir, formas que se encaminan hacia la palabra. Más exactamente, una forma que piensa”. El cineasta —una de las figuras más emblemáticas de la *Nouvelle Vague* francesa— manifestó en muchas ocasiones su modo de concebir el cine como una dimensión intersticial, zona de intercambio en cuyos intervalos ocurren revelaciones; para Godard “lo que importa no son tanto los objetos sino las relaciones entre ellos: «El cine —ha dicho— es lo que está entre las cosas»” (Cfr. Oubiña, 2005: 16). En su tesis doctoral “El Ensayo cinematográfico como dialéctica de la creación fílmica” (2018), Carolina Sourdis profundiza en la búsqueda de esta concepción del “entre” en el cine de Godard y destaca algunas de sus citas extraídas de sus conferencias de Montreal: “«Velázquez pintaba las cosas que hay entre las cosas, y me doy cuenta que, poco a poco, el cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, es lo que hay entre una persona y otra persona, entre tu y yo»; «(...) Era algo que no filmaba las cosas sino que filmaba las relaciones entre las cosas. Es decir, la gente veía relaciones»” (Godard en Sourdis, 2018: 125).

Sin embargo, desde la teoría del ensayo audiovisual, autores como Philippe Lopate privilegian la formulación de un discurso intelectual predominantemente verbal, vale decir, modulado por la palabra, como rasgo preponderante del cine ensayo, lo que queda de manifiesto en las cinco cualidades que a juicio de Lopate (1992) deben existir para que una película pueda percibirse como ensayística:

1. Una película-ensayo debe tener palabras, ya en forma de texto ya sea hablado, subtulado o intertitulado. Diga todo lo que quiera acerca de que la visualización sea el núcleo del pensamiento, pero no puedo aceptar un flujo de imágenes completamente puro y silencioso como constitutivo de un discurso ensayístico. (...).
2. El texto debe representar una sola voz. Puede ser tanto la del director como la del guionista o, si es colaborativo, entonces hilvanados de tal manera que suene como una perspectiva única. Un mero collage de textos citados no es un ensayo. (...).
3. El texto debe representar el intento del hablante de elaborar alguna línea razonada de discurso sobre un problema. Estoy un poco dudoso acerca de cómo probar este criterio; pero sé cuando no está ahí. (...).
4. El texto debe impartir más que información; debe tener un punto de vista fuerte y personal. La voice over de documental estándar que nos dice, digamos, sobre la producción anual del arenque es fundamentalmente periodística, no ensayística. (...).
5. Finalmente, el lenguaje del texto debe ser lo más elocuente, bien escrito e interesante posible. Esto puede parecer menos una categoría que un juicio estético. (...). (Lopate, 1992: 19).

Coincidimos con Josep Maria Català en su apreciación de que el ensayo fílmico no tiene por qué prescindir de la voz en *off*, sin embargo es fundamental que “se invierta el procedimiento y la imagen pase a ser la encargada de organizar el desarrollo de la propuesta y de transportar el pensamiento que se destila en el proceso” (Català, 2019: 25).

¿Pero cómo se piensa el cine ensayo? Ya hemos sugerido en este capítulo que una de las potencias expresivas del pensamiento del ensayo es su cualidad intersticial, aspecto de suyo relevante para los objetivos de esta tesis. Aquello que se encuentra en el entre, en la bisagra —como veremos en el caso de Perlov, entre vida y arte; pertenencia y desarraigo; lo privado y lo público; interior y exterior; lo doméstico y lo político; el pasado y el presente; los vivos y los muertos; el yo y los otros; la imagen fija y la imagen en movimiento; el cine y el vídeo; el sonido y el

sentido; voz y palabra— conduce a la configuración de una imagen audiovisual compleja que surge a partir de la creación de un pasaje entre dimensiones. Esta transición se obtiene a través de la experimentación con los propios materiales cinematográficos (imágenes y sonidos), que a través del montaje propician relaciones entre lenguaje(s) y pensamiento, trazando puntos de encuentro y de fuga entre imagen, sonido y concepto. Los métodos a partir de los que se ensayan estas correspondencias se cristalizan en operaciones de montaje que examinan las potencias de creación y de pensamiento audiovisuales para suscitar, en palabras de Deleuze, una “recreación del intersticio”: “Esta recreación del intersticio no indica por fuerza una discontinuidad entre las series de imágenes: se puede pasar continuamente de una serie a otra al mismo tiempo que la relación de una categoría a la otra se hace ilocalizable” (Deleuze, 1987: 247, 248). El concepto de intersticio que Deleuze expone en su libro *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (1987), se traduce en un “método del entre” que busca hacer visible lo indiscernible entre dos imágenes, la frontera, el espacio liminar donde ocurren las relaciones “entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual” (Deleuze, 1987: 240, 241). Si bien Deleuze desarrolla estas nociones a partir de los ensayos audiovisuales —muchos de ellos en vídeo— de Jean Luc Godard, sus ideas son extrapolables a otros proyectos ensayísticos⁷⁷ y sin duda a los diarios de David Perlov que analizaremos a lo largo de la tesis.

Son varios los teóricos que han retomado los postulados de Deleuze para examinar la potencia de las imágenes y sus posibilidades para un pensamiento intersticial asociado a la forma ensayo. Así, Laura Rascaroli (2017), por ejemplo, señala que “El film-ensayo, como cine pensante, piensa intersticialmente y para entender cómo funciona el film-ensayo, debemos observar cómo forja brechas, cómo crea

⁷⁷ En su ensayo “*La morte rouge (soliloquio)* de Victor Erice. Del trauma a la fraternidad: el intersticio entre realidad y ficción” (2019), Lourdes Monterrubio, por ejemplo, se aboca al análisis del citado ensayo del cineasta vasco, para entender cómo opera un pensamiento filmico posibilitado por la articulación de “la memoria creativa, la emocional, la histórica y la colectiva” (Monterrubio, 2019: 115, 116). Para analizar sus procedimientos audiovisuales y retóricos, Monterrubio se apoya en los postulados de Rascaroli (2017: 11) y examina las disyunciones que construye la película de Erice en tres niveles de reflexión: intimidad, cine e historia (Cfr. Monterrubio, 2019: 117, 118). Algunas de las disyunciones —de carácter temporal, pasado-presente; identitaria, fractura del yo— son perfectamente relacionables con las operaciones de la imagen bisagra que describiremos en los diarios del cineasta brasileño-israelí David Perlov.

disyunciones” (Rascaroli, 2017:11). Josep Maria Català, en tanto, vincula los aportes de Deleuze alrededor del intersticio con su concepto de imagen interfaz — desarrollado en la propuesta metodológica de esta tesis— por lo que su enfoque, así como la idoneidad de la forma ensayística en el estudio del pensamiento complejo, revisten particular interés para los objetivos de esta investigación y su objeto de estudio. Para Català, una de las manifestaciones más destacadas de la imagen interfaz es el ensayo audiovisual (Català, 2019: 23). El pensamiento complejo que precipita el ensayo fílmico es un pensamiento en flujo, un pensamiento nómada que —tal como la imagen interfaz— se mueve, se traslada y oscila. De allí que Català coincida con Edgar Morin en que para intentar aproximarnos a los sistemas complejos debemos abandonar un tipo de explicación lineal y sustituirla por “un tipo de explicación en movimiento, circular, en la que se va de las partes al todo y del todo a las partes para intentar comprender un fenómeno” (Morin en Català, 2010: 48). En consecuencia, los métodos complejos deben estar necesariamente abiertos a las contradicciones pues, según Català, éstas son precisamente la base de la complejidad; “el motor que la mantiene en movimiento” (Català, 2019: 40). El autor dialoga con los planteamientos de Deleuze para comprender el ensayo como imagen interfaz y explicar cómo reflexiona intersticialmente.

El ensayo fílmico supera la imagen-movimiento porque se convierte, él mismo, en un movimiento-imagen. Con lo cual, los distintos tipos de imagen que enumera Deleuze —imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección, imagen-relación, etc.—, experimentan un giro de ciento ochenta grados y se convierten en percepción-imagen, acción-imagen, afección-imagen, relación-imagen, etc. Es decir, ya no son imágenes que expresan estados, sino estados que se convierten en imagen como posiciones de flujo de un pensamiento visual. Imágenes que no existen en esa forma con anterioridad a su entrada en el flujo. De ahí que sea muy conveniente seguir la propuesta de Deleuze sobre la función de los intervalos en la formación de conceptos, aunque sea para conducirla hacia otros derroteros. Puesto que el ensayo, como todo en el régimen de la interfaz, se halla en constante flujo, el pensamiento sólo puede producirse en el intervalo, en el espacio intersticial que se forja entre la constitución de un tipo de imagen al entrar en el flujo y el paso a la siguiente por el impulso visual-intelectual que ha generado la anterior (Català, 2019: 27, 28).

La forma interfaz como modelo mental contemporáneo “pasa a convertirse en el impulso de procesos reflexivos de carácter hermenéutico” (Català 2019: 23); sus características fenomenológicas son exhibidas de modo elocuente en el ensayo audiovisual, concebido no solo como una forma cinematográfica reflexiva, sino como un modo de reflexión a través de la imagen fílmica. Desde una perspectiva epistemológica, el hecho de que el cine ensayo no intente arribar a alguna verdad sobre la realidad, sino más bien precipitar una reflexión subjetiva, puede interpretarse como un desplazamiento que sustituye la búsqueda de la certeza, por la certeza de la búsqueda (Cfr. Català, 2010: 243). La retórica del cine ensayo opera en la dirección de producir imágenes capaces de producir conocimiento, imágenes que Català describe como iluminaciones o epifanías: “Estas imágenes son a la vez punto de llegada y de partida: una imagen llega al ensayo iluminada por una perspectiva y, a la vez, se convierte en plataforma para avanzar hacia otra iluminación que se obtendrá como un descubrimiento, una epifanía” (Cfr. Català, 2019: 37).

La forma interfaz puede comprenderse como el modo en que los pensamientos en acción —surgidos a través de la imagen audiovisual en un espacio dialéctico e intersticial— son articulados y dispuestos para las posibilidades de reflexión y autorreflexión cinematográfica.

La interfaz es una manera de articular los pensamientos, que luego siguen su curso habitual a través del orden simbólico del lenguaje, o quizás otro curso a través de las imágenes, pero, en todo caso, lo primordial es tener en cuenta que la característica de la interfaz es esta posibilidad de ofrecer una *disposición del pensamiento*. (...) No se detiene en la simple mostración de las formas básicas, sino que incluye en ellas la propia forma del pensamiento, su disposición que entra a formar parte, de esta manera, en la propia reflexión sobre el objeto (Català, 2010: 270).

El ensayo es sobre todo un procedimiento de montaje. Concebido como forma interfaz, el ensayo se abre a una verdadera constelación de potencias expresivas y de imágenes potenciales (Cfr. Sourdis y De Lucas, 2019) que se atomizan en una serie de conexiones y pliegues articulables a través del montaje. Estos pliegues — que para Català constituyen la verdadera transformación del espacio que está en

la base de la interfaz— ofrecen “la posibilidad de enlazar unas propuestas, textuales, visuales, sonoras, de manera que no se trate solamente de poner en contacto dos puntos, sino de formar con ellos estructuras o espacios interrelacionados” (Català, 2010: 258). En el montaje, como proceso siempre abierto y en transformación, se organizan configuraciones de elementos que permitirán conectar materia y forma para la cristalización de un pensamiento audiovisual que muchas veces, como en los diarios de Perlov, propiciará nuevas relaciones entre la imagen, sus dispositivos audiovisuales y los procedimientos del ver y del enseñar (vale decir, del mostrar; pero también del descubrir, del explicar y del educar).

De los espacios que se configuran a partir del pensar desde el interior de las imágenes, emerge un pensamiento a través de las propias estructuras del medio: “el cine-ensayo es una forma que piensa sobre sí misma. Todo film-ensayo reflexiona sobre su forma de reflexionar” (Català, 2019: 18). El acto mismo de la creación tenderá, pues, a desplegar, desenvolver y desdoblar los procedimientos a partir de los cuales las potencias expresivas del medio (sus componentes visuales, sonoros y narrativos) interrogan los propios métodos audiovisuales que conducen el pensamiento. Este razonamiento —doblemente transitorio, pues por una parte se sitúa en la transición y por otra se encuentra en tránsito— podrá llevar a develar las fuerzas que circulan entre un determinado pensamiento —pongamos por caso, político— que sugiere la subjetividad de una ética y su ideología, y un pensamiento estético que devendrá en su forma y su poesía. Esta “ars poetica” adquirirá una particular expresión como resultado de los procedimientos de una determinada “ars combinatoria” —para recuperar la noción empleada por Bense (1948) para el ensayo literario—, operación que pone de relieve la articulación de las configuraciones a partir de un proceso creativo libre, experimental e imaginativo; un método en las cisuras entre las formas, los objetos y los temas que cada ensayista se propone interrogar crítica o intelectualmente. Las relaciones entre imagen, sonido y pensamiento se traducen así en una combinación ensayística a partir de la que cada autor elabora modos singulares de reflexión acerca del cine y de la realidad. Así pues, las metodologías, dialécticas, dinámicas y retóricas difieren en cada ensayista, e incluso, en algunos casos, podríamos decir que en cada película.

Mínguez señala que el ensayo audiovisual, al no poseer estructuras preestablecidas de género, “inventa para cada ocasión sus propios mecanismos retóricos” y concuerda con varios de los autores anteriormente revisados, en que el interés del ensayo “no está solo en las ideas producidas, sino en el lenguaje que da lugar a ese pensamiento, en cómo se articula y en la ideología y debilidades que lo sustentan” (Mínguez, 2019: 10).

Pese a que cada film-ensayo está conminado a encontrar sus propios y singulares procedimientos y formas, ciertas configuraciones se hacen a menudo reconocibles. Aún en la diversidad de sus expresiones, el cine ensayo refleja tanto la materia fílmica como los conceptos en su flujo y devenir, razón por la que muchas veces estas películas adoptan formas discontinuas y fragmentarias, a partir del “montaje de elementos heterotópicos” (Bensmaïa, 1987: 19). Un ejemplo recurrente de estos mecanismos discontinuos en el film-ensayo, aparece cuando los cineastas — especialmente quienes cultivan diarios cinematográficos y otras formas intermediales— dan cuenta explícitamente de las experiencias de ensayo/error a medida que van “tomando nota” con la cámara. En su artículo “Leer entre las imágenes” (2007) —publicado en español como parte del libro *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, editado por Antonio Weinrichter—, la realizadora y académica austríaca Christa Blümlinger plantea que la imagen contemporánea, atravesada por la palabra como “imagen sonora autónoma”, revela una nueva legibilidad de las cosas y opera de la siguiente manera en el film-ensayo:

Ya la estructura de un ensayo fílmico se enfrenta a la convención de la cronología y la continuidad. Intenta constituir su coherencia a partir de un sistema de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias entre elementos homólogos. Siguiendo la lección de Montaigne, el ensayista no aspira a un relato continuado de naturaleza autobiográfica sino a la creación de un retrato: semejantes notaciones pertenecen más al ámbito de la analogía y la metáfora que al de la narración (Blümlinger, 2007: 55).

Como hemos visto, los diarios de vida cinematográficos son una de las expresiones más fértiles para indagar en modos de creación y exposición propios de la forma ensayo, caracterizada por comprender el cine como una forma de pensamiento. Como forma compleja que concibe el pensamiento audiovisual como una reflexión

sobre la realidad, la “imagen bisagra” propuesta en esta investigación, aspirará pues a pensar la propia imagen ensayo de forma heterodoxa respecto de los paradigmas tradicionales. A continuación, daremos cabida al trabajo de análisis concreto de la obra cinematográfica de David Perlov mediante una interpretación de las estrategias formales y las operaciones de sentido elaboradas en su corpus de ensayos diarísticos. Se describirán los procedimientos estéticos y narrativos para la evocación de una memoria íntimamente ligada al mundo de los afectos y de las emociones, y una identidad atravesada por el dilema del desarraigo. Perlov se pregunta dónde está realmente el hogar para un nómada; dónde las raíces, el sentido de pertenencia. A partir de operaciones que dan cuenta de umbrales entre lugares, tiempos, estados de ánimo y otras dimensiones de la realidad en las que constantemente se desliza Perlov, comenzará a perfilarse el dispositivo que esta investigación sugiere describir como una imagen bisagra.

Los análisis de los procesos reflexivos y de pensamiento que Perlov emprende a lo largo de su extensa obra, serán siempre fruto de la comprensión conjunta de la imagen, el sonido y la narración, en cuyo espacio interrelacional se modelará la imagen bisagra.

**4. ESTUDIO DE CASO.
ANÁLISIS DE LOS DIARIOS DE DAVID PERLOV.**

4.1. DAVID PERLOV: CINEASTA, FOTÓGRAFO, ARTISTA VISUAL. NOTAS BIOGRÁFICAS.

Para explorar una obra de carácter autorrepresentacional, y en especial cuando se trata de un diario de vida, inevitablemente habrá que sumergirse en la biografía de su autor. Las motivaciones y sentidos últimos que pueden revelarse a partir, en este caso, del corpus de diarios cinematográficos de David Perlov, son inmanentes a la experiencia de vida del cineasta y configuran su mirada sobre la realidad y sobre el propio quehacer audiovisual. Introducir a David Perlov equivale en gran medida a introducir sus diarios. “Mis diarios son mi tarjeta de identidad. Intento tocar la delicada frontera entre la vida y el arte” (Cfr. Bilesky-Cohen y Blich, 1996).

Judío en Brasil; brasileño en Israel, la vida de este cineasta estuvo atravesada por los desplazamientos, la nomadía y el desarraigo. Perlov fue descendiente de una familia jasídica radicada en Palestina desde mediados del siglo XIX, por lo que las diásporas se remontan, cuanto menos, a ese tiempo. Moshe Perlov, el padre de David, había nacido en Palestina en el seno de una familia descendiente de la dinastía jasídica Stolín Hassidic, establecida desde hacía mucho tiempo en Safed. Moshe fue un mago itinerante que ya siendo un niño en dicha ciudad del distrito norte de Israel, había practicado la destreza de sus manos como carterista y ladrón de comida. Eran los últimos años de la Primera Guerra Mundial, cuando la pobreza y el hambre asolaban Safed y Naflatí Perlov, judío ortodoxo padre de Moshe y abuelo de David, había huido a Rusia para evadir su reclutamiento en el ejército turco. En una visita que el cineasta realizó a Safed muchos años después, su abuela —que siempre permaneció en Safed— le explicó a su nieto que, pese a no haber contado por ese tiempo con la figura paterna, la familia no pasó hambre: “En nuestra casa no nos faltó de nada, Moshe nos cuidó” (Cfr. Bar Or, 240). Naflatí Perlov regresó de Rusia cuando terminó la guerra, pero no volvió a su casa en Safed, sino a Haifa, donde abrió una taberna y encontró una nueva mujer. Al poco tiempo de su regreso a Israel, Naftalí y su segunda esposa cogieron al pequeño Moshe —entonces de nueve años— y emigraron desde Haifa a Brasil, donde los tres llegaron a principios de los años veinte del siglo XX. La madre de Moshe, abuela de David, era analfabeta y poco pudo hacer cuando el marido que la había

abandonado le arrebató a su hijo para llevárselo a Sudamérica. Pasaron cuarenta años hasta que Moshe regresó a Safed para visitar a su madre. La historia, como veremos a continuación, se repetiría con asombrosas similitudes cuando —un par de décadas después de haber arribado a Brasil— Naflatí despojara esta vez a su nuera Anna de su hijo David.

Una vez en São Paulo, Naftalí se instaló con una tienda como comerciante de ropa. A medida que crecía, el joven Moshe, en tanto, desarrollaba sus habilidades para convertirse en el reconocido mago que llegó a ser. Moshe conoció a Anna —nacida en Besarabia y llegada a Río de Janeiro siendo una niña— cuando ambos eran muy jóvenes y muy pronto engendraron primero a David y un par de años después a su hermano Aarão. David Perlov nació el 9 de mayo de 1930, en Río de Janeiro. Siendo un bebé, sus padres se trasladaron a Belo Horizonte, donde pasó una dura infancia. “Vivía con mi madre y éramos muy pobres. Mi padre, un mago profesional, nunca estaba en casa. Era un mago itinerante. (...) [Los recuerdos de Belo Horizonte] son muy dolorosos. Éramos realmente muy pobres”. (Perlov, 1968. En Feldman y Mourão, 2011: 173).

Su padre abandonó su familia cuando David tenía tres años. El resto de su vida Moshe continuó de giras y trabajó ocasionalmente en circos. David volvió a ver a su padre solo en un par de ocasiones y apenas intercambiaron palabra⁷⁸. El primer recuerdo que dice tener Perlov es precisamente cuando, a sus dos o tres años, observaba entre los barrotes de su cuna a su padre haciendo malabares con bolas rojas frente al espejo⁷⁹, tal vez una de las memorias que forjó su persistente interés por los reflejos y espacios duplicados en ventanas y espejos. Una vez que su padre

⁷⁸ Según Galia Bar Or (2014), durante la penúltima vez que David —ya adulto, en uno de sus viajes de retorno a Brasil— se reunió con su padre, vio que éste había colgado en la pared una foto de sus nietas, las gemelas Naomi y Yael, y les había dibujado alas. “Estaba muy conmovido, pero pensé: no hagas magia de todo”, reconoció Perlov. En otro encuentro, antes de la muerte de su padre, la imagen había desaparecido. “Le pregunté dónde estaba y me respondió que nunca había estado allí” (Cfr. Bar Or, 2014: 239).

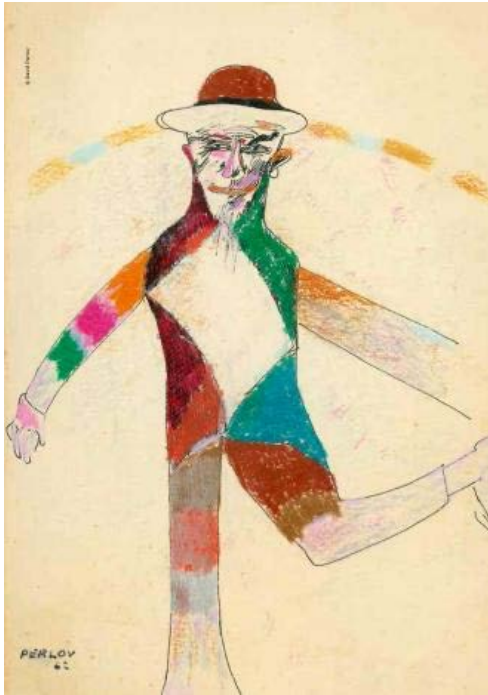
⁷⁹ Este recuerdo es evocado por Perlov en el segundo capítulo de *Updated Diary*, “Rutina y Rituales”, y será analizado en el punto 4.2.1. Citas y Referencias a la Pintura y Otras Artes Visuales de esta tesis.

se fue, no volvió a reencontrarse con él sino hasta que éste se presentó en São Paulo, cuando David tenía diez años y ya vivía junto a su abuelo⁸⁰.

Él siempre estaba viajando. De repente aparecía en São Paulo (...) y mi abuelo lo traía para casa para intentar convencerle de abandonar ese trabajo y asumir su papel de padre conmigo y con mi hermano menor. (...) Por cierto, mi padre también fue actor de cine mudo. Nunca llegué a ver esos filmes, pero él me contaba sobre ellos, sobre una película de cowboy en la que participó. (...) Un mago naturalmente es un tramposo, pero mi padre tenía una excelente técnica. Tenía grandes habilidades como malabarista. De todas formas, cuando lo veía en los espectáculos me sentía ansioso. Pensaba que descubrirían sus trucos, que algo saldría mal. Él era un mago independiente, pero a veces aparecía en circos. Ahora sé que su vida no fue fácil. También trabajaba con toda clase de instrumentos (sierra, guillotina...), pero sobre todo me acuerdo de la agilidad de sus manos, de cómo el practicaba como un violinista. De hecho, el recuerdo más distante que tengo es verlo entrenando con las bolas rojas en casa: se ponía una bola roja entre los dedos y comenzaba a girarla y virarla hasta que aparecían diez bolas en sus dedos. Practicaba frente a un espejo y yo, que estaba acostado, veía todo desde abajo hacia arriba, reflejado y multiplicado en el espejo (Perlov, 1968. En Feldman y Mourão, 2011: 174, 175).

Pese a que la figura de su padre siempre fue decepcionante para Perlov, lo cierto es que también ejercía una gran atracción sobre él, por tratarse de un artista excluido e incomprendido. Según consigna Galia Bar Or en su libro *David Perlov. Drawings, Photographs, Films* (2014), a David le molestó mucho que cuando su padre murió los custodios del cementerio judío se rehusaron a que se inscribiera la palabra "Mago" en la lápida de Moshe Perlov, porque el judaísmo rechazaba el oficio y a quienes lo cultivaban. Para David era importante consignar en la lápida el arte de su padre porque creía que el poder de la magia era atribuible a un rasgo familiar heredado que se remontaba a la época de sus antepasados jasídicos, que habían sido líderes de multitudes de devotos (Cfr. Bar Or, 2014: 239).

⁸⁰ En la entrevista que Perlov concedió en 1968 para el periódico *Keshet* (en Feldman y Mourão, 2011), Moshe Nathan le pregunta si cree que heredó algo de su padre, a lo que David responde que: "Sí, un poco. De hecho, me gusta ver momentos de magia en el cine. Los trucos mágicos del cine sí, me gusta verlos, seguir cómo están hechos. (...) Esto es un placer, ¡qué maravilla! En el cine tú puedes hacer eso. Interesante: la caja de filmación, la cámara, los lentes, la mirada, todo se parece a la caja de un mago (Perlov, 1968. En Feldman y Mourão, 2011: 176).



Dos obras tituladas “El mago”; la de la izquierda de 1962 y a la derecha de 1970. En ambos dibujos, Perlov representa la figura de su padre, a partir de sus recuerdos de infancia. Las ilustraciones fueron parte de las obras expuestas en la muestra *David Perlov. Dibujos, fotografías, películas*, que se exhibió en 2014 en el Museo de Arte Ein Harod de Israel, bajo la curatoría de Galia Bar Or,

David y su hermano Aarão se criaron hasta los diez años del cineasta junto a Anna, su perturbada madre (“Demencia mental. Tragedia”, son las escuetas palabras que Perlov pronuncia al evocarla en su visita a la casa de Belo Horizonte a la que no puede entrar, en el sexto capítulo de *Diary*) y a Doña Guiomar, su madrastra negra —nieta de esclavos e hija de esclavos que conquistaron su libertad— que en realidad era una suerte de ama de llaves. Fue una infancia material y emocionalmente difícil y desgarradora, vulnerable y “desprotegida”⁸¹. David fue testigo muchas veces de cómo otros niños insultaban y gritaban a su madre en plena calle. Él tenía diez años cuando Anna se casó con su segundo marido. Anna fue víctima de numerosos episodios de violencia y maltrato por parte de su nueva pareja y no estaba en condiciones ni económicas ni psíquicas para criar a sus hijos. En una entrevista concedida para la revista francesa *FloriLettres*, Mira Perlov⁸², la mujer de David, señala:

⁸¹ Todo lo contrario a la “Infancia Protegida” —el título de la primera parte de *Updated Diary* (1990-1999)— que David percibe durante el crecimiento de sus nietos, proceso que filma y sobre el que reflexiona en el capítulo que abre sus diarios revisitados.

⁸² En el documental *David Perlov* (2014) de Ruth Walk, Mira revisa fotos familiares de David, recordando su entorno pobre en Belo Horizonte y a su madre analfabeta, “cosa poco común en las familias judías”, aclara Mira quien, en cambio, provenía de una familia burguesa de origen judío-polaco. En una de las fotos, aparecen Mira, junto a David y Anna, cuando

En realidad tuvo una infancia infeliz, y los recuerdos de su madre y su padre no eran nostálgicos. Sus padres se casaron muy jóvenes y el padre se fue de casa unos años más tarde. (...). Poco a poco perdió contacto con la familia. La madre era analfabeta y no tenía suficientes habilidades psíquicas y emocionales para criar sola a los dos hijos de los que era responsable. Se volvió a casar con un campeón regional de ajedrez, pero esta segunda boda resultó ser tan desafortunada como la primera. (...) En ese momento, Doña Guiomar era la única persona con la que David tenía una conexión emocional (Perlov, M: 2006b).

La figura de la madre, como veremos en el análisis de sus diarios, suscita dolorosos recuerdos y grandes contradicciones en Perlov. En sus diarios la presencia de su madre es siempre una ausencia; una suerte de espectro que sugiere emociones lacerantes, pero de la que nunca se cuenta nada explícitamente. Refiriéndose oblicuamente a su madre, señala David: "(...) Hay un límite para el yo, un límite, hay un límite. La rigurosidad autobiográfica, incluso si ordena la propia vida en una forma que raya en la crueldad, todavía tiene que mantener respeto por aquellos que han atravesado por las cosas más duras" (Perlov en Bar Or, 2014: 236).⁸³

Tanto en su corpus de diarios como en los testimonios que pueden extraerse de las entrevistas que ofreció, Perlov evitó referirse a su infancia, ubicando esa etapa de su vida en un espacio difuso, nebuloso. En esa fuga, en ese vago intersticio entre lo que se muestra y lo que (no) se dice, la presencia de su madre se sugiere de forma persistente en sus diarios, tanto que la primera escena del primer capítulo de *Diary* comienza con las palabras escritas en intertítulos sobre un fondo negro y leídas por la voz de Perlov: "En tierras de pobreza e ignorancia, aquellos que no sabían firmar, presentaban dos cruces sobre sus fotografías: nombre y apellido". Aparentemente esto no tiene una relación directa con su madre, pero la construimos al conocer que Anna fue una mujer analfabeta que cuando tenía que

el cineasta llevó a su joven novia a Belo Horizonte, para presentarle a su madre. Mira, sin embargo, prefiere no hablar de la madre de David: "Su madre era un tema sensible; David dijo lo que tenía que decir. (...) Para él era muy doloroso" (Mira Perlov en Walk, 2014. Filmes Consultados). Perlov se refiere precisamente a ese viaje, al realizar los agradecimientos para el catálogo de la exhibición que preparó el fotógrafo y curador Shuka Glotman para el Tel Chai Museum. Relata Glotman, también en el documental de Walk: "El catálogo estaba casi terminado y le sugerí a David que hiciera una lista de personas a las que agradecer. «Agradezco a mi madre quien fue víctima de una brutal violencia que duró por años. En nuestro último encuentro, antes de que me fuera a París, cuando fui a despedirme y a presentarle a Mira, se sentó a mi lado y me preguntó categóricamente: '¿Eres feliz, hijo mío?'. En su memoria»".

⁸³ Galia Bar Or (2014) extrae esta cita de una transcripción de una entrevista de radio (en hebreo), del 6 de mayo de 1989, encontrada en casa de David Perlov.

inscribir su firma lo hacía con dos equis, X X. La imagen de la cruz figura en repetidas ocasiones a lo largo de sus diarios. En París, en el quinto capítulo de *Diary*, Perlov filma las estructuras de los puentes de fierro en forma de equis en la Gare de l'Est y sus alrededores. El signo de la cruz de gente que pasa frente a una iglesia y se persigna. Los movimientos de su cámara siguiendo la forma de una cruz. Y se pregunta: “¿Por qué estos atormentadores símbolos vuelven a mi memoria? Esta estructura funcional que sostiene un puente, ¿me recordará por siempre una firma, una cruz?” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).



Anna Perlov, la madre analfabeta de David. Sobre su fotografía, las dos cruces de su firma.

Son muchas las escenas de sus diarios en que se repite el motivo de la cruz; otro de ellos es cuando, en el viaje a Belo Horizonte en la sexta parte de *Diary*, David visita la tumba de su madre y repara en que su nombre está incorrectamente inscrito sobre la lápida: “«of» en vez de «ov». Como una cruz”. Luego —como en un círculo o un retorno— hacia el final del último capítulo de *Updated Diary*, precisamente titulado “Retorno a Brasil”, Perlov vuelve al cementerio y constata que su hermano Aarão, tal como le había pedido, había corregido el error.

Las cruces que evocan a Anna están presentes además en su fotografía y en sus dibujos. Desde ya el primer carrete de fotos que Perlov tomó al llegar a vivir a París

en 1952, por ejemplo, estaba repleto de imágenes de esos puentes y sus formas en cruz. Galia Bar Or se detiene a analizar uno de los dibujos de Perlov que representa una invitación a un espectáculo circense y que, curiosamente, Perlov firma con su nombre, debajo el año 1940 y abajo dos cruces, la signatura de su madre. Bar Or lo interpreta:

El dibujo no se hizo en 1940 sino más de 30 años después; 1940, sin embargo, fue un año decisivo en la vida de Perlov: fue el año en que su abuelo lo "rescató" a él y a su hermano Aharon del "Inferno", de la casa de su madre en Belo Horizonte, y los llevó a su casa en São Paulo. David tenía diez años en ese momento, aproximadamente la misma edad que su padre cuando el abuelo de David lo sacó del hogar de su madre en Safed, 26 años antes. No podemos saber qué tan bien conocía el abuelo a sus nietos entonces, pero esta también fue una historia de reparación, al menos desde la perspectiva de David Perlov. En el dibujo recién mencionado aparece una invitación a una exposición en Vila Mariana, el barrio de São Paulo donde estaba la casa de su abuelo. Esta invitación traza una línea entre el día y la noche, entre dos períodos: el "Inferno" anterior a 1940, cuyos detalles — como el signo XX bajo la firma— no se articulan en palabras y se empujan a la periferia de la memoria, y la vida a partir de 1940 en la casa de su abuelo en São Paulo, con todas sus promesas. 1940 fue el año del segundo nacimiento de David Perlov (Bar Or, 2014: 238).

En el documental *David Perlov* (2014) de Ruth Walk, Aarão Perlov, el hermano de David, recuerda que, tras el enlace de Anna con su segundo marido y al ver la precariedad de la familia en Belo Horizonte, su abuelo fue a buscar primero a David para llevárselo a São Paulo y luego a él. David tenía diez años. En São Paulo, entre el vecindario de Vila Mariana, el barrio judío de Bom Retiro, la Estación de Luz y el Jardín de Luz, transcurrió toda la adolescencia de David. Fueron años decisivos en la vida del cineasta; la vitalidad de una metrópolis vibrante, fue el cultivo para el desarrollo de su mirada artística, para su compromiso político, para forjar una identidad en el "entre"⁸⁴, y para un incipiente despertar con el cine. Recuerda Perlov:

⁸⁴ El abuelo de Perlov y su mujer siempre se hablaron en árabe y en portugués y David se impregnó también de la cultura palestina. "Esta fue la primera vez que supe sobre Palestina/Eretz-Israel (...) porque él [su abuelo] había conservado ese espíritu palestino durante todos esos años. Comíamos comida del Medio Oriente como tahini y aceitunas, aprendí de él algunas palabras en árabe, y me las arreglé para hacer amistad con niños de familias árabes que habían emigrado a Brasil desde Siria y El Líbano" (Perlov en Galia Bar Or, 2014: 197).

Cuando estaba en la escuela me gustaba estudiar, pero no me gustaban mucho los profesores. Faltaba a muchas clases, a veces me escaqueaba de la escuela en la mañana y me iba a jugar billar. En esa época yo no entendía que el cine era algo que se hacía, que se filmaba, que se montaba. Hasta que un día vi al director brasileño Alberto Cavalcanti filmando en la calle, en São Paulo, en el barrio judío. El barrio estaba al lado de una gran estación de trenes (Estación de Luz) y por allí pasaban los sobrevivientes de las terribles sequías del noreste que acababan de llegar, sequías que mataban de hambre a cientos de personas. Había también una gran zona de prostitución, núcleos de movimientos políticos y un monasterio, muchos judíos, todo junto. Todo esto era demasiado brutal. Es interesante que en medio de ese embrollo estuviese también Cavalcanti y su equipo de rodaje dirigiendo una escena en la calle. Cavalcanti es uno de los grandes creadores del cine documental. Fue la primera vez que vi una filmación y fue solo entonces que entendí que cada escena es dirigida, a pesar de que la presencia de Cavalcanti casi no se sentía (Perlov, 1968. En Feldman y Mourão, 2011: 172).

Pero antes de pintar con la luz sobre la película sensible de la fotografía y sobre la pantalla cinematográfica, Perlov pintó sobre lienzo y papel. Fue en su adolescencia en São Paulo que David comenzó a explorar en la pintura y decidió que quería ser artista. Sus primeras pinturas datadas son de cuando tenía 17 años, en 1947, pero es posible que haya comenzado a dibujar en su niñez. Él mismo años más tarde dijo que empezó a pintar en la secundaria, durante las clases de matemáticas (Cfr. Bar Or, 2014: 266). En el descubrimiento de su mirada, fue fundamental su encuentro con el pintor brasileño-judío de origen lituano Lasar Segall (1889-1957), que era vecino de David y de su abuelo en São Paulo. Naflatí Perlov preguntó a Segall qué le parecían los dibujos de su nieto y el pintor reconoció el potencial de David y comenzó a enseñarle. Fue su gran maestro y su mentor.

El encuentro con Segall fue revelador en múltiples dimensiones. En 1951, Mira — judía polaca sobreviviente del Holocausto que había llegado a Brasil siendo apenas una niña arrancando de la Segunda Guerra Mundial junto a su familia— posaba para Segall y en su taller conoció a David, que estudiaba junto al pintor. Fue allí que, a los 19 años de David, los jóvenes se enamoraron y comenzaron juntos un proyecto de familia, obra y compromiso que los unió por el resto de la vida. Fueron también estos años de juventud en São Paulo donde el joven Perlov comenzó a tener una participación activa en el movimiento juvenil socialista sionista de

izquierdas Dror Habonim, filiación que también compartía con Mira. Sus compañeros lo recuerdan como “un pintor y un líder” (Cfr. Bar Or, 2014: 266).

Galia Bar Or señala que —años después, ya de mayor y viviendo en Tel Aviv— Perlov nombró a los personajes de su vida, quienes habían tenido una influencia decisiva en su camino.

El primero de los que mencionó fue el artista Lasar Segall, quien vivió en São Paulo durante los años en que Perlov también estuvo allí. Luego vino Dov Tzmir, quien había sido el líder de Drod Habonim en Brasil y luego había emigrado a Israel. “Me introdujo en los secretos de la ciencia política”. Cada uno de ellos aporta algo a dar forma a una faceta de su personalidad (Perlov en Bar Or, 2014: 266).

En São Paulo, Perlov se consagró a la pintura y al activismo social. Años después, en el sexto capítulo de *Diary*, diría: “Cuán ingenuo era en ese entonces, pensando que la política o el arte podían resolver en el curso de una vida, los problemas de todos. (...) Sentía necesidad de una revolución, de un sueño” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6). Corrían los años 40 del siglo XX —la postguerra de la Segunda Guerra Mundial— y la preocupación de Perlov estaba orientada hacia la lucha contra la pobreza, la injusticia y la opresión en Brasil, precariedades con las que podía identificarse personalmente. En paralelo comenzó a interesarse cada vez más por las cosmovisión judía.

La presencia de los asuntos judíos parece indicar que Perlov estaba interiorizando los horrores del Holocausto. Durante la guerra, Perlov y su generación eran demasiado jóvenes, pero hacia el final de la década [del 40] ellos también se hicieron profundamente conscientes de la catástrofe. Se negaron a seguir como si nada, y de ese impulso surgió el movimiento juvenil del que David y Mira Perlov se hicieron parte (Bar Or, 2014: 262).

Perlov estuvo muy involucrado en Drod Habonim; era miembro del grupo senior “Berl Katznelson” y Mira del grupo más joven. Cuando el fundador del movimiento, Dov Tzmir, se preparaba para emigrar a Israel en 1949, Perlov fue elegido para

asumir el liderazgo⁸⁵. Aún inmerso en el compromiso político, nunca dejó de pintar. Según consigna Galia Bar Or, David citaba a los miembros del grupo a reuniones en la Estación de Luz, donde pasaba horas dibujando los trenes y sus ventanas, desde las que observaba pasar a los cientos de inmigrantes que llegaban a São Paulo en busca de trabajo y oportunidades. Con frecuencia visitaba el para entonces recientemente abierto Museo de Arte Moderno de São Paulo, donde accedió a ver en vivo grandes obras maestras y participó en un taller de grabado (Cfr. Bar Or, 2014: 261). Perlov y sus compañeros/as en el movimiento estaban convencidos/as de que un artista debía tener un compromiso social y político activo, pues estimaban que su rol era fundamental tanto en las transformaciones culturales como en la construcción del porvenir.

En una reunión con los camaradas que es recordada como “el evento”, se tomó la decisión de que los estudiantes abandonaran sus estudios para consagrarse a la actividad del movimiento y prepararse para su *Aliyah* (“ascenso”) a la Tierra de Israel. Solo tres de ellos fueron autorizados a continuar sus estudios, dentro de quienes no figuraba David. Entonces, el joven pintor solicitó y recibió la aprobación para poder cursar un año de estudios de Bellas Artes en París, mientras el resto — Mira entre ellos— comenzaron a organizar su *Aliyah*. (Cfr. Bar Or, 2014: 260).

Galia Bar Or afirma que la casa de su abuelo, su pertenencia a la comunidad judía y más tarde la atmósfera del movimiento juvenil Dror Habonim, sembraron en Perlov el sentimiento de que —para una generación que miraba aún de cerca el horror del Holocausto y en plena formación del naciente Estado de Israel— el lugar para un judío estaba en la tierra prometida. “Cuando me fui [de Brasil] a París para estudiar arte, tenía claro que de allí iba emigraría a Israel”, escribía David en unas notas que fueron encontradas entre los documentos del cineasta (Cfr. Bar Or, 2014: 197).

⁸⁵ “El amor de Perlov por el arte atrajo a los jóvenes hacia él. Proyectaba una inquietud intelectual, una calidez humana y una intimidad. Perlov era conocido por su disgusto por las leyes rígidas, las ceremonias y los símbolos, y por estas razones expresó con frecuencia reservas sobre el movimiento juvenil «Hashomer Hatzair», cuyos uniformes, antorchas y saludos distaban mucho de cómo él percibía a las personas y al movimiento” (Bar Or, 2014: 261).

Así fue como en 1952, con 22 años, David Perlov llegó a París para estudiar Pintura y Bellas Artes en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Además fue aprendiz en el taller del pintor judío de origen húngaro Arpad Szenes y su mujer, la pintora Maria Helena Vieira da Silva. La estadía, que en principio se extendería por un año, se prolongó por seis determinantes años para la vida de David, especialmente en lo que se refiere a su encuentro con el cine. Recuerda Mira Perlov:

Sin embargo, en ese momento, lo abstracto⁸⁶ dominaba la escena artística como una regla única y absoluta y David sintió que no podía adherirse a este movimiento con pasión. Comenzó a sentirse atraído por el cine: más realista, más involucrado en los problemas humanos, más sensible a las vibraciones del tiempo. Comenzó a frecuentar la Cinemateca Francesa, donde día y noche veía las grandes películas clásicas, cada vez más absorto y fascinado por una poesía desconocida para él hasta entonces (Perlov, M. 2006b).

En una carta que David escribe desde París al pintor Lasar Segall, su mentor en Brasil, que siempre lo había alentado a partir a Europa a perseguir sus aspiraciones artísticas. Perlov confiesa a su maestro sus cavilaciones con respecto a continuar un oficio en la pintura:

He estado en París por cerca de seis meses, observando y estudiando mucho. Pero muy profundamente temo que mi pintura no sea lo suficientemente buena y que hubiese debido dedicarme a otra cosa en vez de a este maravilloso arte. Lo digo así, secamente, pero eso no refleja lo que siento en mi interior y es para mí difícil escribirlo. Sobre todo estoy estudiando para controlar lo que tengo que decir, si alguna vez tengo algo que decir (Perlov en Sourdis, 2018: 152).

David consiguió trabajo como carpintero y escenógrafo en el estudio de animación de Julien Pappé y ahí comenzó a observar cómo se hacía cine. Empezó a asistir regularmente a proyecciones de películas y recuerda el momento exacto en el que decidió que quería ser cineasta, tras la experiencia reveladora que fue para él ver el filme *Cero en Conducta* (1933), de Jean Vigo. En el estudio de filmación se

⁸⁶ Galia Bar Or señala que al llegar a París Perlov descubrió que, después de la Segunda Guerra Mundial, la capital francesa se había convertido en un templo del arte abstracto y cita las palabras del cineasta: “Yo no era capaz de pintar obras abstractas. Ese estilo no se ajustaba ni a mí ni a mi alma brasileña” (Cfr. Bar Or, 2014: 197).

produjo el primer encuentro entre Perlov y el documentalista francés Alain Resnais. Los filmes de Resnais sobre artistas y pintores, en especial aquel sobre uno de los artistas predilectos de Perlov, *Van Gogh* (1948), llamaron poderosamente su atención. Mira Perlov recuerda que David estaba en casa de Resnais cuando el cineasta esperaba la decisión de censura sobre su documental *Nuit et Bruillard* (1956). Resnais le prestó a Perlov la cámara que usó por primera vez. Le presentó a Chris Marker, a quien de hecho David le compró más tarde la que sería su primera cámara. Eran los comienzos de la Nouvelle Vague y del Cinéma Vérité en Francia, y eran también los comienzos de David Perlov en el cine.

Perlov se acercó a la Cinemateca Francesa, entonces dirigida por uno de sus fundadores⁸⁷, Henri Langlois, con quien entabló amistad y quien le ofreció a David un trabajo en la institución, colaborando en la preservación del archivo fílmico en 16 mm. de la Cinemateca, películas que también a veces proyectaba al público. La Cinemateca Francesa no solo fue la mejor escuela de cine para David, sino que también a su alero comenzó a desarrollar amistad y cooperación con cineastas fundamentales de la época; aparte de los mencionados Resnais y Marker conoció, entre otros, a Roberto Rossellini, a Orson Welles y, por supuesto, a su mentor y amigo Joris Ivens.

Perlov e Ivens —uno de los pioneros del documental de vanguardia— se conocieron a través de Langlois. Ivens se encontraba realizando un documental sobre el pintor francés Marc Chagall y el interés que Perlov demostraba por la pintura lo llevó a invitarlo a colaborar en el montaje de su filme, que finalmente permaneció inacabado. En el tercer capítulo de *Diary*, en un viaje a Francia, David recuerda a sus amigos de París y va a visitar a Joris Ivens⁸⁸. Antes de encontrarse con su querido amigo y maestro, Perlov dice: “Muchos de mis amigos de París, mayores que yo, ya no están. Abrasza, Langlois, Cavalcanti y otros. Ivens está aquí, tiene 84 años”.

⁸⁷ En 1936, Henri Langlois, Georges Franju y Jean Mitry, fundaron la Cinemateca Francesa.

⁸⁸ Esta escena será analizada en profundidad en el punto 4.2.3. Citas y referencias al Cine, de esta tesis.

Cuando Ivens y Perlov se conocieron, este último ya estaba trabajando en su primera película, *Tante Chinoise et les autres* (1957), un cortometraje basado en el montaje de dibujos de fines del siglo XIX hechos por la niña francesa Marguerite Bonnevey, tía de Marguerite Bonnevey-Jungerman, una gran amiga de Perlov con cuya familia vivió por dos años al llegar a Francia. David quedó fascinado con los antiguos dibujos de la joven y decidió darles movimiento.

Old Aunt China and Others representa el tránsito de Perlov de la pintura al cine. Para Yael Perlov, la primera película de su padre simboliza “la transición del período histórico de las artes plásticas al cine; representa el hecho de que este hechizo cayó sobre él”. Es, en efecto, a través de la pintura que Perlov descubre el cine.

En su texto “El acuario de Perlov”, José Carlos Avellar (2011) establece un claro péndulo entre este cortometraje inicial en la filmografía del cineasta y su última pieza, *My Stills* (1952-2002):

No por casualidad el cine de Perlov comienza en un cuaderno de dibujos encontrado por casualidad en el sótano de una antigua casa francesa: *Old Aunt China* (1957) proviene del *documental* dibujado por una niña de 14 años en 1894 (un año antes de la invención del cinematógrafo). Tampoco por casualidad, la última película de Perlov, *My Stills 1952-2002* (2003) se organiza como una reflexión sobre una imagen (el cinematógrafo ya centenario), un libro de fotografías no tan distante de los dibujos de una niña en el Siglo 19 (Avellar, 2011: 17).

También en la capital francesa Perlov comenzó paralelamente a tomar fotografías en blanco y negro. Pintaba, fotografía y filmaba —tres pasiones que confluyeron en París y que lo acompañaron el resto de su vida— explorando en cada expresión su propio lenguaje, pero también trasvasando sus exploraciones entre uno y otro.

Incluso cuando se volvió hacia el cine, la pintura siguió siendo un modo de expresión que cumplía una necesidad esencial, un enclave de tiempo y espacio que abrió una ventana a dimensiones no accesibles en la fotografía y el cine. Perlov amó, conoció y se inspiró en la pintura, y confesó por momentos que falló en su intento por dejarlo todo y volver a la pintura, a consagrarse únicamente a la pintura (Bar Or, 2014: 269).

Los años franceses se dilataban y Mira —que en 1956 había dejado temporalmente el kibbutz al que había emigrado, para pasar casi un año junto a David en París— lo esperaba en Israel. Pese a los múltiples estímulos y oportunidades que le ofrecía París, Perlov estaba convencido de comenzar una nueva vida junto a Mira en lo que para él representaba la tierra de sus ancestros como Palestina/Eretz-Israel. El cineasta italiano Roberto Rossellini, que estaba comenzando a preparar su documental *India* (1959), le dijo a Perlov: “Ven, *mon petit, mio amico*⁸⁹, empecemos a trabajar en el montaje”, a lo que David respondió: “No. Me voy a Palestina” (Perlov, 1968).

“De Brasil llegó a París como David Perlov el pintor, pero seis años más tarde dejó París como David Perlov el cineasta” (Bar Or, 2014: 260). En 1958, con 28 años, David se trasladó definitivamente a la tierra de sus ancestros, junto a Mira. Durante la postguerra y post Shoah, el incipiente Estado de Israel había promulgado en 1950 la “Ley de Retorno”, estatuto que, para fomentar la inmigración judía, concedía residencia y ciudadanía hasta la tercera generación de descendientes judíos que, provenientes de cualquier país, llegaran como “oleh”⁹⁰ a la Tierra Prometida.

David llegó a vivir al kibbutz Bror Hayil, asentado en una árida colina al norte de la desértica zona de Néguev; una comunidad conformada mayoritariamente por hablantes de lengua portuguesa, que había sido fundada en 1948, una década antes de la llegada de Perlov. En el kibbutz Bror Hayil —colectividad eminentemente agraria— a David se le entregó un tractor para trabajar en el campo. Pese a que disfrutaba de su nueva vida, Perlov estaba ansioso por continuar explorando en el cine, tras su primera película *Old Aunt China and Others*, que un año atrás había estrenado en París. Para dar continuidad a su interés en las relaciones entre cine y pintura, entre la imagen fija y la imagen en movimiento, tuvo la idea de comenzar a desarrollar un documental basado en sus propios dibujos en el kibbutz. El proyecto, titulado *The Bernadotte Commune* (Cfr. Bar Or: 247), buscaba representar visualmente el kibbutz desde dentro, a través de la mirada

⁸⁹ Trad. “Ven, mi pequeño, amigo mío, empecemos a trabajar en el montaje”.

⁹⁰ El término “oleh” proviene de *Aliyah*, “ascenso”.

implicada y desprejuiciada de Perlov como habitante y miembro de la comunidad. David realizó numerosos dibujos durante los dos años que permaneció en Bror Hayil, sin embargo la película no llegó a realizarse. Galia Bar Or (2014) consigna que el guion pictórico de Perlov sobre el kibbutz fue su primer y último intento de hacer una película basada en sus propias pinturas o dibujos⁹¹, porque las obras que en adelante incorporaría en sus diarios casi siempre serían pintadas por otros. Perlov, sin embargo no abandonó nunca la pintura⁹² como una forma de expresión paralela⁹³ al cine y a la fotografía.

Al cabo de poco tiempo de llegar al kibbutz, David comenzó a trabajar realizando *Israel Film Magazine* (1959-1961), una serie de documentales mensuales producidos por la Agencia Judía que también se conoció como *Cinema Monthly*. Perlov dirigía, filmaba y editaba cada capítulo (que tenían una duración de 15 minutos cada uno), pero los guiones eran escritos por la agencia. Realizando estos documentales, David tuvo la oportunidad de conocer lugares históricos de Israel, documentó sus principales fuentes productivas e industriales, se familiarizó con la que era una nueva idiosincrasia para él, pero sobre todo se encontró con personas

⁹¹ Sin embargo, en sus últimos años colaboró con una película de sus estudiantes que abría con una serie de pinturas de aémonas ilustradas por Perlov (Cfr. Bar Or, 2014: 242).

⁹² Galia Bar Or señala que “A partir de los años 60 su pintura se convirtió en un canal creativo independiente, atento a su mundo interior, multifacético, rico, personal y, a su manera, también biográfico, un dominio íntimo donde podía expresar cosas que no podía expresar en el cine. Se trata de pintura sobre papel, con lápiz o bolígrafo, *gouache* o acuarelas, pintura que se ha liberado de las tendencias y modas del mundo del arte y de cualquier otra expectativa, incluida la de aprovecharla al servicio de su realización cinematográfica. (...) Mira Perlov discierne que «(...) Algunos dibujos encuentran refugio en la imaginación, la fantasía; otros tienden a la caricatura, al sarcasmo, incluso a cierto grotesco; todo lo que rechazó en el cine» (Bar Or, 2014: 242, 241).

⁹³ Como veremos en el análisis de su corpus autobiográfico, las relaciones que Perlov traza entre el cine y la pintura son recurrentes en sus diarios, pero no solo eso: algunas estrategias cinematográficas desplegadas por el cineasta encuentran una directa correspondencia con ciertos gestos reiterados en sus dibujos. Por ejemplo, tanto en sus diarios como en sus ilustraciones, David establece fértiles correspondencias entre la palabra dicha (hablada y pronunciada en diversos idiomas), la palabra citada, la palabra cantada y la palabra inscrita como imagen, generalmente para dar cuenta de su desarraigo, de su (no) pertenencia y de su identidad híbrida, siempre en tránsito. En sus dibujos, esto no solamente se expresa en los motivos retratados, sino también cuando la palabra forma parte de sus ilustraciones, en las que a menudo inscribía leyendas en portugués, hebreo, inglés o francés. Señala Mira Perlov en *FloriLettres*: “Le gustaba agregar de vez en cuando oraciones en sus dibujos y usaba indistintamente los idiomas que dominaba. (...) Durante la guerra de Yom Kippur, dibujó muchas siluetas de soldados. Uno de los que más le gustaba era el de la silueta de un soldado solitario, visto desde atrás, desnudo, caminando con su rifle por el campo de batalla. Es un dibujo muy triste y la inscripción en portugués acentúa este sentimiento: «Sozinho no campo», «Solo en el campo». Por otra parte, uno de los dibujos hechos a partir de las canciones de Odetta que le gustaba particularmente a David, tenía la siguiente inscripción: «Algunas personas tienen barriles de dinero / otros, un anillo rojo de rubí / pero no tienen un hombre como el mío / y no saben cantar». A David le encantaba su música y las letras de sus canciones, a partir de las cuales realizó una serie de dibujos en color. Siempre escribió los dibujos una o dos oraciones de la canción” (Perlov, M., 2006b).

y empatizó con las vidas de aquellos inmigrantes que, como la suya, emprendían nuevas rutas en tierra extraña.

En el kibbutz, la vida íntima del matrimonio Perlov también se transformaba. Sus mellizas, Yael y Naomi, nacieron allí en agosto de 1959. Al cabo de un poco más de dos años de haber llegado a Bror Hayil, David se trasladó a Tel Aviv junto a Mira y las niñas, en 1961.

Ya instalado en la ciudad, el cineasta mantuvo su vínculo con el Servicio Israelí de Cinematografía y fue en el marco de su labor allí que surgiría un filme que marcó un hito en la historia del cine israelí: *En Jerusalén* (1963), un laureado documental claramente influido por aquel cine moderno que lo había cautivado durante sus años en París, así como por los documentales de Ivens y Marker, entre otros. Con una mirada personal y poética, Perlov aborda diversos aspectos de la ciudad dividida a través de la representación de la frontera ya no solo como un límite político-militar, sino como una dimensión de encuentro y confluencias entre espacios, tiempos y culturas. Pese al amplio reconocimiento internacional que cosechó, la película no sentó bien en la institucionalidad cinematográfica israelí, que en ese tiempo promovía y producía un cine local que debía representar el proyecto sionista, un cine de propaganda, didáctico, destinado a la educación en los ideales del nuevo Estado, a la recaudación de fondos para su desarrollo, etc. Así, la producción cinematográfica estaba bajo el control de aquellas instituciones estatales que financiaban una —a esas alturas— precaria industria nacional, cuyos objetivos estaban muy lejos de las búsquedas artísticas, personales y políticas de Perlov y sus deseos por experimentar con un cine libre e innovador. El cineasta comenzó a enfrentar obstáculos políticos, financieros y burocráticos para desarrollar sus proyectos, pero así y todo —y pese a su creciente incomodidad con el *establishment*— muchas veces consiguió dotarle a sus filmes de un tono personal y creativo único y, al alero de la agencia o de la televisión israelí, continuó realizando algunas películas de ficción y sobre todo documentales. En ese contexto, dirigió por ejemplo las películas *The Pill* (1967-72) y *42:6* (1969)⁹⁴, esta

⁹⁴ En la entrevista con la revista israelí *Kolnoa*, Perlov cuenta que representantes de la Columbia Pictures vieron en Londres una escena que él había filmado para su película *42:6* (1969) y les impresionó, así que le ofrecieron hacer un filme: “El

última sobre la vida de David Ben-Gurion, y documentales emblemáticos como *In Thy Blood, Live (In the wake of Eichmann Trial)* (1962) y *Biba* (1977), producidos para el Servicio Israelí de Cinematografía.

En el documental *Perlov's Room* (1999) de Liran Atzmor —ex alumno de Perlov y productor de *My Stills*— el director conduce a David hasta el Archivo Spielberg de la Agencia Judía, en Jerusalén, donde están archivados los filmes tempranos que realizó durante sus primeros años en Israel. Hacía 38 años que Perlov no veía esas películas. “Es como encontrarme con alguien a quien conocí hace 40 años. (...) es como revisar notas, estenografías, que dan testimonio a lo que experimentaste al principio, en Israel, y a los filmes en general” (Perlov en Atzmor, 1999). Atzmor le pregunta sobre sus impresiones alrededor de esos documentales y David comienza refiriéndose a la importancia que para la institucionalidad cinematográfica israelí tenían los comentarios en *voice over* de las películas, para luego detenerse en lo que suscitó *En Jerusalén*:

El comentario era el filme para ellos. Miraban el filme con sus oídos. Demasiada desconfianza en la imagen y demasiada confianza en las palabras. (...) Tenían un solo pensamiento: el proyecto sionista, trayendo inmigrantes, construyendo el territorio, así que tu película debía servir a ese propósito. (...) [En Jerusalén] Ese filme abrió una ventana para todos; probó que las películas podían ser diferentes (...) Ellos estaban seguros de que yo estaba loco, de que era un sinsentido. Yo estaba ofendido, pero qué podía hacer. La calumnia es una cosa fea, profesionalmente, porque existe lo que uno llama una ética profesional. Un artesano es como un caballero en su caballo. Ya casi no hice más filmes. Había mucho ruido alrededor de mis películas, pero no me encargaban más filmes para hacer. Las frustraciones crecieron en el sentido que tú quieres trabajar en un tema y lo investigas, escribes un guion, etc. En un armario en esa habitación [de su casa] descansan todas las propuestas que fueron rechazadas. Aquí están los dibujos [indica las gavetas superiores del aparador] y aquí están los guiones [gavetas inferiores] y hay otro armario lleno allí, pero en una cierta etapa comencé a tirar a la basura muchas cosas, por puro disgusto (Perlov en Atzmor, 1999. Filmes Consulados).

guion era una tontería y lo rechacé. Ya nada de eso me interesaba más. Para mí, estas modas de Hollywood se habían esfumado hace mucho tiempo. Aspiraba a otra cosa, a un cine diferente, a nuevas vibraciones y a la libertad. Lejos de todo ese comercio. Pasé un año en Londres y descubrí cómo se hacían las cosas allí. Tenía que ir de un cóctel a otro, de las proyecciones a los productores, y luego a más proyecciones, gente de relaciones públicas y todo lo demás. No me importaba nada de eso. No solo por el modelo en sí mismo, sino por el tipo de películas que dictaminaba” (Perlov, 1981: 15).

En la entrevista para *FloriLettres*, Mira Perlov también recuerda aquella época⁹⁵ en la que David trabajó con mucha energía, intentando lidiar con las asfixiantes imposiciones de Instituto Israelí de Cinematografía. Recuerda que pese al éxito, los elogios y los premios obtenidos, se le dio menos trabajo y las batallas con el *establishment* empezaban a agotarlo.

Sabía que este nuevo país ofrecía oportunidades excepcionales, temas emocionantes y quería tratarlos con profundidad y sensibilidad. Por ejemplo, él quería hacer un largometraje documental sobre los inmigrantes, que llegaban por millares. Quería mostrar personas, no una ideología. El proyecto fue rechazado como la mayoría de los demás. (...) Cuando David comenzó a hacer documentales aquí, en los años 60, lo que realmente les importaba a los patrocinadores era el comentario o, como se llama hoy, la narración. David decía que los judíos, gente de palabras, de libros, veían las películas con sus oídos. El comentario no solo debía transmitir información, sino también interpretarla y transmitir la ideología, el credo nacional. Era redactado por funcionarios que querían complacer a sus superiores jerárquicos. Y el comentario era examinado y aprobado por los diferentes niveles de la jerarquía. (...) Luego, de alguna manera, David logró imponer su voluntad y se dedicó a escribir la narración él mismo. A pesar de la censura latente, logró que el estilo pomposo se abandonara gradualmente, que una leve ironía suplantara la autosatisfacción y que, con el tiempo, la atmósfera general del país se transformara. El último paso revolucionario fue el comentario en primera persona del singular, leído por el propio cineasta (Perlov, M. 2006b).

Pese a estar atravesando momentos de gran frustración ante la asfixia de no poder alcanzar un horizonte artístico libre, Perlov “no era un hombre para admitir la derrota” (Mira Perlov, 2006b), por lo que comenzó a explorar nuevos caminos en los que expresarse libremente en el cine, con menos recursos, pero con total libertad. Compró una pequeña cámara usada de 16 mm. y comenzó a concentrar sus esfuerzos creativos hacia la elaboración de sus diarios, labor a la se abocaría en los años sucesivos primero en *Diary* (1973-1983), luego en *Updated Diary* (1990-1999) y finalmente en *My Stills* (1952-2002).

¿Por qué recurrimos al cine? Porque queríamos libertad. Por eso. La misma libertad que tiene un artista cuando pinta. Nada más que eso. Y cuando esa

⁹⁵ La mujer de David recuerda que en el largo período en que David se encontró sin trabajo “y especialmente durante las interminables horas de insomnio, volvió a su antigua pasión. Nunca se consideró un pintor, rara vez mostraba su trabajo a otros, pero para él expresarse en esta disciplina era profundamente necesario. Dibujar a menudo sirvió como una salida para los conflictos con las instituciones, para la frustrante falta de apertura artística” (Perlov, M., 2006b).

libertad no vino, entonces comencé a hacer *Diary*. No es una declaración en contra de nadie... Simplemente está hecho con la mayor libertad. De eso se trata para mí. Alguien dijo que los escritores escriben sus diarios en los peores momentos de sus vidas. Lo mismo corre para *Diary*. (...) Fue realizado como resultado de las dificultades con las que antes me había encontrado. Si no hubiese habido dificultades, tal vez no hubiese hecho *Diary* (Perlov en Atzmor, 1999. Filmes Consultados).

En mayo de 1973, cuando compró su cámara para “comenzar a filmar por sí mismo y para sí mismo”, David tenía 43 años. Ya en la primera escena de *Diary*, declara: “El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo diferente, quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente. (...) Documentar lo cotidiano, lo trivial. No más cuentos, no más tramas, nada artificial, tampoco los trucos profesionales que tanto me agradaban” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). Desde el lugar de lo independiente, lo modesto, lo simple, lo cercano, lo barato y lo posible, Perlov vuelca en su diario sus primeras búsquedas —“en ese momento, todavía no sabía que estaba haciendo un diario filmado⁹⁶”, reconoce Mira (Perlov, M. 2006b)— pero también la angustia de la incertidumbre laboral, la depresión, la crisis y los conflictos con la institucionalidad cinematográfica israelí. “*Diary* registra un autoexamen personal, casi psicoanalítico, y la lucha continua de un artista con la cuestión de hacer arte, y al mismo tiempo marca el camino distintivo de Perlov en el género del diario cinematográfico personal, cuya forma cristaliza en el curso de su propia manufactura” (Bar Or, 2014: 225). Sus diarios son crónicas íntimas, familiares, políticas, rodadas con recursos mínimos y equipos rudimentarios, y conforman un proceso de elaboración y reflexión siempre abierto y en tránsito, un extenso *filme-fleuve* que se va creando en el transcurso de la existencia, a lo largo de las casi diez horas que plasman las tres últimas décadas de la vida de Perlov,

⁹⁶ En una entrevista concedida por David Perlov a Uri e Irma Klein, para la revista *Kolnoa* (1981), Perlov recuerda que la decisión de hacer un diario surgió tras una conversación que sostuvo con André Schwartz-Bar. Cuenta David que le dijo: “A partir de ahora, me parece que lo único que me gustaría hacer en el cine es lo que ustedes, como escritores, pueden o no hacer en literatura: llevar un diario” (Perlov, 1981: 14). Mira Perlov, en una entrevista para la revista *FloriLettres*, refrenda las palabras de su esposo: “A pesar de su pasión por el cine y las notables posibilidades que este arte podía ofrecer, David a menudo envidiaba el trabajo solitario del escritor o del pintor, que podía aislarse y trabajar sin el apoyo de una industria, patrocinadores o importantes apoyos financieros. De hecho, David había hablado con André sobre su intención de abandonar el cine profesional, de poder reaccionar rápidamente y sin ambages la realidad cercana, de filmar a veces, por ejemplo en el caso de una guerra, como un ‘reportero’, no solamente los acontecimientos sino también con su propia visión de las cosas. Reportar, mostrar, jamás ilustrar. Le había dicho a André que lo único que quería hacer en las películas era lo que los escritores podían hacer en la literatura, llevar un diario. Y fue en ese momento que tomó la clara decisión de hacer un diario filmado y llamarlo *Diary*” (Perlov, M., 2006b).

entre *Diary* (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999) y *My Stills* (1952-2002).

Perlov volcó su cámara hacia adentro, hacia la intimidad de su hogar. Sin recibir apoyo por parte de los organismos públicos para el desarrollo de sus proyectos que eran rechazados una y otra vez, David se confinó en su casa, en los márgenes del sistema de producción, “aislado en su edificio que luego se transfigura en una especie de torre de Montaigne, donde reflexiona sobre sí mismo y la vida, aunque no deja de salir a la calle o de viajar para encontrarse con el cotidiano” (Martín Gutiérrez en Feldman y Mourão, 2011: 98, 99). Acerca de esta suerte de encierro (auto)impuesto⁹⁷, el propio Perlov reflexiona: “El hecho de que estuviera trabajando en un filme personal, ya suponía una reclusión. Lo dejé todo. Nadie me permitía hacer otros filmes, de todos modos. (...) En todo caso, cuando haces una película, incluso si no fuese un diario, necesitas reclusión; necesitas estar contigo mismo y con tu trabajo” (Perlov en Atzmor, 1999. Filmes Consultados).

Mira Perlov recalca que, si bien el germen de *Diary* nació de este contexto y de una desesperación real fruto de una serie de decepciones acumuladas durante años, también surge desde un sentido de urgencia, de la necesidad y del entusiasmo de David por comenzar a trabajar en una dirección totalmente nueva (Cfr. Perlov, M., 2006b). Al respecto, dice Perlov en su entrevista con *Kolnoa*: “El cine más interesante está impulsado por una necesidad desde dentro. La industria del cine engendra mediocridad debido a sus limitaciones, y esta no fue la excepción. Yo quería hacer un cine diferente... libre. Sin nadie a quien rendir cuentas. Lo sé, fue una decisión radical” (Perlov, 1981: 16).

Son varias las escenas, sobre todo en los dos primeros capítulos de *Diary*, en las que Perlov da cuenta explícitamente de las dificultades que enfrentaba con la burocracia institucional del cine israelí, de su confinamiento en el hogar y de la desazón y el cansancio con que toda esta situación le afectaba anímicamente.

⁹⁷ En una entrevista que David otorga en 1984 a Danny Vert, para la revista *Al Hamishmar*, también se refiere a su reclusión: “Encontraré la manera de hacer una película con lo mínimo. Como si estuviera en la cárcel (...) Hay momentos en los que quisiera decirle a los cineastas que tenemos que crear un cine como Nanook haciendo su iglú, con el único material que tiene a mano, que es el hielo. Así como los campesinos egipcios construyen sus hogares a partir de materiales de la naturaleza” (Perlov, 1984).

No me han encomendado hacer filmes. Este tiempo libre no es de ocio. Hubo años de ociosidad forzada, de desempleo. Un amigo me comentó una vez: “Un artista debe convertirse en planta de vez en cuando. Vegetar”. ¿Cuánto tiempo dura este “de vez en cuando? (...) Quiero hacer filmes sobre la gente. Me ofrecen filmes sobre ideas, conmemoraciones, días de conmemoraciones. Tantos grandes eventos por doquier y en el cine... esterilidad, frivolidad. Permanezco en casa. (...) El servicio de cinematografía del gobierno, la televisión, las mismas sonrisas nauseabundas, cumplidos no solicitados y la denegación anticipada. Ellos desean filmes que no hacen falta a nadie. Cada reunión añade una nueva capa de disgusto. Podría escribir un himno al odio. (...) Preparo una escena en la cual mi cámara enfoca el teléfono. Ayer, finalmente, después de dos años, sonó. Me ofrecieron, como de costumbre, un “rapidito”; un filme de diez minutos sobre voluntarios americanos recogiendo naranjas aquí. Cuán considerados al querer complacerme. Yo quería hacer un filme serio sobre los inmigrantes. Mis mejores propuestas fueron denegadas durante años. (...) ¿Los filmes se hacen solo para expresar una idea? ¿Filmar la vida es irrelevante? Ellos pueden pensar solo en ideas. No pueden ver la vida (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Agobiado por todas estas constricciones, durante el segundo capítulo de *Diary*, Perlov reconoce que se encuentra extenuado y abatido: “Estoy exhausto. Exhausto de ¿cuántos? ¿veinte años de energía malgastada, batallas frustrantes? Exhausto, desgastado, incapaz de dormir” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2). Corría 1978 y Perlov decide poner fin a esta situación que se prolongó desde su llegada a Israel, en 1958: “En el Instituto Israelí de Cinematografía, el personal se asombra de verme frente a ellos con una cámara... en el grandilocuente Instituto de Cinematografía. Expedientes, vagos sueños de gloria internacional. Como cineasta, me siento superfluo aquí. Adiós a todos. Renuncio”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

Es posible que la decisión de abandonar su relación con la institucionalidad cinematográfica israelí se debiera no solo a su hastío y a las satisfacciones que — por otra parte y pese a todo— le reportaba poder trabajar libremente en sus diarios, sino también a la relativa estabilidad económica que le otorgaba tener una plaza como profesor en la Universidad de Tel Aviv, además del enorme placer que descubrió dando clases de cine. Perlov participó de la creación del Departamento de Cine de la Universidad de Tel Aviv, fundado en 1973, y comenzó a hacer clases

allí ese mismo año, un año decisivo⁹⁸ que además coincide con los inicios de la filmación de *Diary*, por lo que naturalmente —como veremos en el análisis de su corpus autobiográfico— el ejercicio de la docencia y la relación con sus estudiantes son motivos recurrentes que están presentes a lo largo de sus diarios.

Además comencé a enseñar... quería ver caras nuevas, caras vírgenes. Los pasillos de los grandes estudios estaban repletos de personas para quienes el cine no significaba nada más que *glamour*. Hicieron *sub-glamour*, películas deshumanizadas o anémicas y pretenciosas. Anhelaba otros corredores, aquellos de la universidad (Perlov, 1981: 16).

Para David, empezar a enseñar cine fue un verdadero nuevo comienzo, una posibilidad de vibrar entre la energía de la juventud y, tal como es posible constatar a lo largo de sus propios diarios y en sus testimonios en entrevistas, encontró grandes amistades y afectos entre esos jóvenes, algunos de quienes fueron además sus colaboradores en una serie de proyectos. En la primera parte de *Diary*, David narra su entusiasmo por “convertirse” en profesor: “La Universidad de Tel-Aviv inaugura por fin el tan anhelado Departamento de Cinematografía. Me ofrecen enseñar. Comenzar desde el principio. Enseñar cine. Siento lo mismo con respecto a todo lo que me rodea: Aquí todo debería comenzar nuevamente, desde el principio. Me convierto en maestro” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Los diarios de Perlov enseñan —mediante el cine— su proceso de enseñar cine, como si estuviésemos frente a un laboratorio del oficio, que a su vez es parte fundamental del devenir del propio diario. David observa a sus estudiantes, los nombra, se pregunta a través de ellos cuestiones que lo hacen reflexionar sobre el propio cine, sobre su lenguaje y su sentido primigenio: “Mis alumnos hacen sus filmes. Disfruto en su compañía. Siento simpatía por Eitan Green, por su encantador carácter. A veces se ríen con demasía. La cinematografía no es precisamente un evento social. ¿Lo entenderán?” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). Filma a sus alumnos, sus rostros. Los filma filmando. Todo vuelve a comenzar, también el

⁹⁸ En la entrevista concedida a la revista *Al Hamishmar*, Perlov explica: “Comencé a alejarme del cine israelí desde el día en que empecé a enseñar y desde que empecé a filmar el diario. Ambas cosas comenzaron juntas hace unos diez años” (Perlov, 1984).

cine que Perlov está reinventando al volver a los inicios. En el segundo capítulo de *Diary*, Perlov va de camino a la Universidad, a las últimas lecciones del semestre de verano. Llega allí y registra la clase, en la que sus estudiantes están experimentando con el formato más sencillo, la tecnología *amateur* del 8mm.:

Aquí, en el Departamento de Cinematografía donde enseño, filmo a mis alumnos: Shayke, Yaki, Anat Rina, Dani. ¿Estarán también ellos asombrados, mis alumnos de cine, de verme filmándolos? Nuevamente la sensación que todo debe comenzar desde el principio. Un proyector de 8 mm. El modelo más barato, más modesto de hacer filmes. Me siento contento de enseñar este tipo de cine (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

En varios momentos de sus diarios, Perlov comenta acerca de los contenidos de las clases o los ejercicios que se encuentra preparando para sus estudiantes, como cuando en el segundo capítulo de *Diary* les hace filmar una escena inspirada en *La dama del perrito* de Chéjov o, en el tercer capítulo, cuando —junto a su hija Naomi, que solía acompañarlo a la Universidad sobre todo cuando mostraba películas en clases— reflexionan sobre el filme que les pasó ese día, *Le sang des bêtes* de Georges Franju. En *My Stills*, en tanto, hay en una escena articulada a partir de fotografías en las que Perlov se encuentra en su casa recuperándose después de haber estado hospitalizado por una afección que alarmó a la familia, porque pensaron que podía ser cardíaca. “En casa, pero no dejo de trabajar. Desde mi cama y preparando clases. La película de esta semana: *La Bestia Humana*, de Renoir, basada en Emile Zola” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Perlov también reflexiona sobre lo político a través de las experiencias de sus alumnos, como por ejemplo cuando, en el tercer capítulo de *Diary*, intenta desentrañar —a partir de sus rostros y gestos— lo que podía significar para ellos la vivencia del reclutamiento obligatorio en las Fuerzas de Defensa de Israel cuando, tras cumplir los 17 años, deben alistarse en el servicio militar durante tres años los jóvenes y dos años las jóvenes. “Observo a mis alumnos. Observo sus rostros. Recién han votado para las elecciones. Han dejado tras de sí tres años de servicio militar. Admiro su silencio, pero es sólo un placer estético. Ésta podría ser

una generación de mudos, cuya única respuesta al mundo que los rodea, es el silencio” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

El departamento de cine se transforma en su segundo hogar y en un espacio de esperanza representada en la juventud como potencia y motor de cambios para Israel. En el cuarto capítulo de *Diary*, dice Perlov: “Nuevamente en la Universidad, en el Departamento de Cinematografía en el que he enseñado durante los últimos doce años. Un refugio seguro. Un hogar. Añoro ver un pizarrón lleno de ideas claras; la blancura de una pantalla en blanco, llena de colores y contornos precisos. No me refiero en las películas, sino al lugar dónde yo vivo” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

La Escuela de Cine es además un lugar de encuentro, donde transcurre el cotidiano. En *My Stills*, en un montaje de fotografías donde vemos a los jóvenes al interior de la Escuela, atravesando sus puertas, caminando por sus pasillos, sentados en el casino, donde algunos comen, otros estudian, otros conversan animadamente. Sin imágenes fijas pero todo lo que transcurre en ellas está en movimiento. Perlov observa y filma las caras de los alumnos, sus manos, sus gestos. También a sus colegas del departamento. Y nuevamente reflexiona sobre el oficio:

Rostros, rostros y más rostros. Jóvenes, prometedores, risas, sonrisas, atención, atentos, ¿expresan los rostros lo que sentimos acerca de lo que vemos? Las manos, los dedos, su longitud, proporciones y el rico y sorprendente ritmo, más rico que el ritmo perfecto de una buena orquesta. Doctor Gordon. Pronto entrará a su clase. Uno de los grandes especialistas en cine ruso, pero no solo ruso. Hacer cine no es un evento social, ya seas joven o viejo (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

En sus casi tres décadas como profesor, David Perlov dejó una huella imborrable en varias generaciones de cineastas que se formaron con él. El afecto y la admiración con que sus estudiantes lo recuerdan, así lo corroboran. En un diálogo que en 2014 sostienen sus exalumnos, el cineasta israelí Ari Foldman y su compañero de promoción, el actor Menashe Noy, recuerdan (Cfr. Walk, 2014):

Ari Folman: La mayor herramienta que nos dio fue que el proceso de pensamiento no es sobre formatos, no es sobre una máquina donde insertas tantas y tantas páginas y tantos y tantos productos y obtienes la película correcta o el guion correcto. Más bien que el proceso de pensamiento de un cineasta es dinámico, asociativo, debe romper las reglas (...) No era un asunto ideológico para él; es solo el tipo de persona que era.

Menashe Noy: Iba a clases con su cámara, un cigarro, si quería que escucháramos algo tenía un pequeño reproductor de cassette, ponía la música de los filmes en una pequeña grabadora de voz. Nadie se había referido al cine como pintura, como experiencia visual; la pintura y la tensión entre el lenguaje verbal y la pintura. Te dabas cuenta de que David, desde el comienzo, se enfocaba en eso (...).

Ari Folman: Podía pasar de la pintura del Siglo XVII, al ruido de la clase, imagínate un hombre enseñando música de películas por años, que graba en casa, en su pequeña grabadora y lo pone en la clase, imagínate el sonido... Requería la atención de todos y él en una larga toma con su cigarro... ¡una escena sacada de sus películas! Y tenía un conocimiento tan vasto, pasando de un tópico a otro, era único. “No balbuceen ideologías”, solía decir.

En un texto escrito en diciembre de 2003, a pocos días de la muerte de Perlov, el crítico cinematográfico Uri Klein, en tanto, cuenta que conoció a David en 1973, cuando él era un estudiante de segundo año de Cine en la Universidad de Tel Aviv. Recuerda que el año académico había comenzado tarde por la guerra de Yom Kippur y que, en su primera clase, Perlov habló de la conexión entre el impresionismo, la *nouvelle vague* francesa y el cine italiano, estableciendo una serie de relaciones entre *Vivir su vida* (1962) de Jean Luc Godard y *Accatone* (1961) de Pier Paolo Pasolini. “Esa clase fue uno de los momentos más significativos de mi vida. En esa primera clase con David Perlov, los estudios en el Departamento de Cine se convirtieron en verdaderos estudios, es decir, una verdadera fuente de inspiración” (Klein, 2003: 11).

Su vida como cineasta, su vida como profesor, su vida como marido, como padre, como amigo, las diversas dimensiones biográficas de Perlov se entretajan en el diario que ha comenzado a filmar. En él también reflexiona sobre los sucesivos conflictos bélicos y políticos en los que, desde la guerra del Yom Kippur, se verá involucrado Israel. “Filmar a través de la ventana de mi casa, como si filmara a través de la mirilla de un tanque”, señala Perlov en su comentario, a pocos minutos

del inicio del primer capítulo de *Diary*. Recordándole dicha frase, Uri Klein (en la entrevista que realiza a Perlov para la revista *Kolnoa* en 1981) le recuerda al cineasta que habría afirmado que llevar un diario es un acto político⁹⁹. Responde Perlov:

Dije que era una especie de acto político. Me refiero a una implicación más profunda o, más precisamente, a una implicación directa, mediante la expresión de opiniones sobre los acontecimientos que ocurren en la sociedad. Por otra parte, hablaba de cómo ello involucraba mi propia vida. Esta implicación exige una decisión. Filmar un diario cinematográfico significa actuar como un reportero cinematográfico de uno mismo, para documentar y no para ilustrar (Perlov, 1981: 16).

Según Galia Bar Or, no hay precedente en la historia del cine de un diario personal en el que la guerra sea una parte integral que —al estar contenida en la dimensión de lo íntimo, del hogar— disuelva de un modo tan radical y político los límites entre lo privado y lo colectivo (Cfr. 2014: 218). Para apoyar su aseveración, la autora cita las palabras de Uri Klein, crítico de cine y exalumno de Perlov, quien señala:

Diary es una obra política en el sentido más profundo del término. Este es quizás el mensaje más importante que comporta: los dominios de lo personal y lo privado son políticos, los dominios de lo público y lo colectivo son políticos, el acto mismo de la creación cinematográfica, la orientación de la cámara hacia la ventana, la calle, el cielo o la cocina, es político (Klein¹⁰⁰ en Bar Or, 2014: 216).

Esta transposición entre los diversos planos de la experiencia y de la existencia, es una constante que opera en todos los ámbitos representados en sus diarios. También en los diversos viajes que el cineasta emprende a lo largo de sus ensayos, en los que las diversas potencias expresivas son motor del desplazamiento y sugieren complejas relaciones entre identidad personal e identidad colectiva, entre pertenencia y desarraigo. En febrero de 1974 y tras más de veinte años de haber partido, Perlov vuelve a su Brasil natal por primera vez. La experiencia del retorno

⁹⁹ Para acceder en profundidad al pensamiento de Perlov alrededor de lo político en el cine, consultar el ítem 4.1.1. Ars Poética y el 8.1. Fragmentos de Entrevistas a David Perlov, con extensos testimonios del cineasta en los Anexos de la tesis.

¹⁰⁰ La cita original de Uri Klein, es extraída del texto “Not a Myth” (en hebreo), publicado en el periódico israelí *Haaretz*, el 21 de febrero de 2007.

está contenida en la primera parte de *Diary*. Mira, su mujer, recuerda: “Regresa a Brasil, la tierra que ama tanto: su gente, su cultura, la música, la comida, los olores, y de repente se da cuenta de que ya no pertenece a este país” (Perlov, M., 2006b). Recorriendo Brasil con su cámara; Perlov transita las principales avenidas de São Paulo, pero también acude a los rincones del vecindario que caminó de niño; visita sus lugares predilectos: Estación de Luz, Jardín de Luz, el barrio judío. São Paulo fue una ciudad llena de estímulos artísticos y políticos para el joven David. Allí visita a su familia y amigos de niñez y adolescencia —sus compañeros de clase, la casa de su hermano Aarão—, pero también filma gente desconocida, sobre todo inmigrantes y negros, sobre cuyas vidas reflexiona aportando un nuevo pliegue entre lo personal y lo político a sus diarios.

Comparte canciones que le devuelven las imágenes de la vida junto su abuelo o que le recuerdan a su madrastra “la negra Doña Guiomar”¹⁰¹. En Belo Horizonte evoca una infancia conflictiva y traumática. No visita el monumento de la ciudad, sino la tumba de su madre y la casa familiar en la que, junto a ella, pasó los duros diez primeros años de su vida. Allí filma las pátinas de tiempo que recubren sus resquebrajadas paredes y es lacónico para sugerir los dolorosos recuerdos que le despiertan. El cineasta errante necesita volver a transitar los paisajes de la niñez y de juventud, no por un afán meramente nostálgico, sino por explorar en su identidad y sus fisuras, interrogar las grietas de la memoria, fijar y revelar —a través de las materialidades del cine— los espectros del pasado y las sensaciones y estados anímicos, en personas concretas, en lugares palpables, objetos, formas, colores, música y palabras. La transfiguración del pensamiento y la emoción en un tiempo y un espacio fílmicos, en imágenes y sonidos que se encuentran en el intervalo de esa operación.

De Brasil, vuelve a Tel Aviv. Filma desde las ventanas de su céntrico hogar, luego el cambio de casa hacia el nuevo apartamento en las alturas de un también céntrico

¹⁰¹ “David tenía una gran afinidad con la música negra y los negros en general, nacido de su complicidad con Doña Guiomar y la gran población negra y mulata de Brasil. Pero, por supuesto, en *Diary*, cuando dice las palabras «extraño aquí, extraño allá» [la canción de Odetta], habla por sí mismo. También alude a la extrañeza existencial de ser judío cuya marginalidad lo acerca a los negros” (Perlov, M., 2006b).

edificio y las vistas hacia la ciudad desde aquella atalaya. Pero Perlov también baja a la calle para registrar sus inmediaciones y los espacios del centro comercial que está en la base de la torre habitacional. Observa a los dependientes de las tiendas que ya conoce, a la gente anónima que se encuentra en el Café o que espera el autobús en la esquina.

Desde Tel Aviv emprende otros viajes, como al París de su adultez temprana, invitado a exhibir sus películas, o —más tarde— visitando a sus hijas que se han trasladado a estudiar a la capital francesa tras cumplir con el servicio militar obligatorio en Israel. Desde 1973 Perlov se encuentra acumulando todos estos y otros eventos para sus diarios, pero no es sino hasta 1978 cuando puede comenzar a darles forma en el montaje. Ese año la televisión estatal israelí lo invitó a preparar un corte de 45 minutos a partir del material que acumulaba hasta entonces. El resultado, *Diary Excerpts*¹⁰², fue emitido en Israel ese mismo año y cosechó una excelente crítica, lo que —además de posibilitar que la pieza fuese televisada en cadenas norteamericanas y británicas— le permitió a Perlov obtener el financiamiento¹⁰³ para editar los seis capítulos de *Diary*, con la subvención otorgada por la corporación pública británica Channel 4, cadena que los transmitió íntegramente el año 1988.

A lo largo de estos años, Perlov filma, fotografía y dibuja alternada o simultáneamente dependiendo del período. “Hago filmes, me gusta hacer fotografías y me gusta dibujar; no puede ocurrir todo al mismo tiempo. No puede. Uno necesita sentir la urgencia por una cosa” (Perlov en Atzmor, 1999. *Filmes Consultados*). Lo cierto es que sí muchas veces las prácticas se cruzaron y en todas

¹⁰² Galia Bar Or cita las palabras con las que el escritor israelí Ehud Ben-Ezer se refirió a este filme: “Un documento auténticamente único de un fenómeno que Itamar Yazo-Kest, en relación con otras disciplinas del arte y especialmente la literatura, llama «bi-arraigo»” (Bar Or, 2014: 222).

¹⁰³ En 1984, durante la entrevista con Danny Verth para la revista *Al Hamishmar*, Perlov explica este proceso de búsqueda de apoyo para poder finalizar la edición de sus diarios: “Son películas de 50 a 55 minutos cada una, cinco episodios. Los episodios no parten de un punto de vista estético. (...) Si los episodios no se pueden proyectar secuencialmente, se debe tener cuidado de que cada episodio cierre un círculo. Es como si estuvieras construyendo una película de 55 minutos que es un diario, pero que sigue siendo una película. Es decir, tiene un clímax, algún tipo de final, una construcción en forma de progreso, etc. La batalla en el proceso del montaje es bastante grande. De todos modos necesito dinero para la edición final. Invierto en materia prima, laboratorios y edición (tengo una sala de edición en casa), pero necesito una cantidad extra para acercarme a un final. Actualmente me encuentro en un romance con la televisión israelí, con la Fundación para el Fomento de las Películas de Calidad y con la televisión británica. Mi intención es encontrar una televisión que adquiera mi idea de antemano.

ellas la figura del diario o de la bitácora de vida —fluctuando entre el territorio doméstico y el histórico— se revela como un procedimiento documental y autobiográfico. No solo el cine de Perlov documenta, representa y muestra la realidad y la propia cotidianidad (su familia, sus amigos, su trabajo en la Universidad con los estudiantes, sus encuentros con la otredad, sus viajes) también sus dibujos suelen ser documentales y autobiográficos, lo mismo que su fotografía. Para David, el oficio del creador supone un compromiso con su arte como forma de vida, como opción ética y política.

Experimentando en sus diferentes lenguajes, Perlov trasvasa ideas y dispositivos que implementa desde el dibujo a la fotografía, de la fotografía al cine, de la pintura al cine y todas las interrelaciones que ensaya su mirada y su pensamiento. En ninguna de las expresiones que cultivó, Perlov aspiró al virtuosismo. En todas ellas está presente el bosquejo, la continuidad, el movimiento, el *work in progress*, lo incompleto, lo abierto y lo imprevisto. Lo imperfecto e inacabado es, pues, parte de su forma. Y también lo son los materiales simples, domésticos y amateur con los que experimentó: en su cine, la cámara de 16 mm. y luego el video; en su fotografía, primero la cámara en blanco y negro (como en sus primeras fotos en París), más tarde el color desde la inmediatez de su Polaroid, hasta la posibilidad de hacer montajes de dos imágenes en una sola foto con su Olympus Pen. En la pintura, en tanto, privilegió el papel sobre la tela; prefirió los rotuladores y la acuarela, al óleo o al acrílico. “«Es demasiado estético», solía decir Perlov, refiriéndose a su propio trabajo o al de otros. Según Perlov, la estética es una necesidad interior, reflexiva, una ‘emoción inmediata’, no un manierismo y ciertamente no un discurso sobre estética” (Bar Or, 2014: 272).

Eso sí, la técnica era un asunto de importancia para Perlov. Como un artesano, David cultivaba sus oficios en la práctica y la experimentación con sus herramientas, que debían adecuarse a las necesidades específicas de aquellas formas que buscaba expresar.

Sin la técnica no se puede hacer cine, ni éste ni ningún otro. Cuando Degas y los impresionistas quisieron capturar un gesto, una luz cambiante, para bosquejar rápidamente, para pintar en el mismo sitio, usaban pasteles en

lugar de óleo. Los pasteles son una gran invención del siglo XIX. Los pintores dejaron sus talleres y salieron a las calles a capturar la vida misma (Perlov, 1981: 13, 14).

En el documental de Liran Atzmor, Perlov confiesa, hacia el final de su vida, que dejó de dibujar porque ya no contaba con los utensilios específicos con los que solía ilustrar. “Ha pasado un largo tiempo desde que dibujé por última vez. Me molestó que ya no estuvieran disponibles esos lápices, así que mi reacción fue dejar de dibujar” (Perlov en Atzmor, 1999). Perlov vuelve a establecer relaciones entre la pintura y el cine, para pensar sobre las problemáticas del tiempo y el espacio que, para él, representaba el uso de la nueva tecnología del vídeo.

En el renacimiento italiano se pintaban los frescos entre las 7 y las 9 de la mañana. ¿Por qué solo de 7 a 9 de la mañana? Por la humedad de las paredes. Más tarde los muros se secaban por el calor y no podían absorber la pintura. ¿Qué hacía el artista con el resto de su tiempo? Observaba la pintura. No queda espacio para la observación con estos [aparatos] electrónicos en oposición al celuloide. Es demasiado rápido. No hay tiempo para pensar, para reflexionar sobre lo que has hecho (Perlov en Atzmor, 1999. Filmes Consultados).

Los diarios, para Perlov, requieren de una distancia y de una textura de tiempo. Un intersticio. Sin embargo, Perlov fue igualmente capaz de ver la oportunidad que encarnaba la accesibilidad del vídeo, sobre todo para formas expresivas como el diario, en contraste con el alto precio de la materia prima del celuloide y sus procesos. Ya a mediados de la década del 80 David está pensando incursionar en el vídeo: “Creo que el video aumentará la cantidad de personas que hacen diarios, si, por supuesto, llegan a la consciencia de un diario. (...) Yo mismo estoy pensando en cambiarme al video, es más barato” (Perlov, 1984).

En efecto, Perlov comenzó a trabajar en video en la década del 90, ensayando con sus posibilidades expresivas y dando forma a toda la última etapa de sus diarios, con los tres capítulos de *Updated Diary* (1990-1999) y finalmente con *My Stills* (1952-2002). Perlov ya era abuelo cuando comenzó a filmar *Updated Diary*. Su primer capítulo, “Infancia Protegida” se abre con el primer plano de la pintura *Retrato de una anciana* (1506) de Giorgione (1477-1510). La mano de la mujer

sostiene un papel en el que se lee “Col Tempo”, el paso del tiempo. Perlov adopta una mirada más observacional, que deposita sobre sus nietas para establecer ese vínculo entre la niñez y la vejez. A través de ellas reflexiona sobre su propia infancia, mediante recursos visuales y sonoros facilitados por el vídeo. De algún modo para Perlov la infancia se parece al cine: la creatividad de las niñas, su capacidad de imaginar, la curiosidad inagotable, el poder verlas descubrir el mundo por primera vez, tocar un instrumento por primera vez, sorprenderse, aprender, preguntarse, parecen ser la misma naturaleza de cosas que Perlov intenta experimentar en sus diarios.

En el segundo capítulo de *Updated Diary*, “Rutinas y Rituales”, el acceso a archivos en vídeo de la televisión y la posibilidad de registrar largas horas en la calle, le permiten a Perlov insertarse en el terreno de lo público y la convulsa realidad de Israel. Perlov está realizando sus diarios cuando se produce el asesinato del Primer Ministro Yitzhak Rabin y registra todas las manifestaciones que se realizan a favor de la paz. Emplea los archivos de televisión para dar cuenta de las elecciones de 1996 para elegir Primer Ministro, en las que ganó Benjamin Netanyahu, y los posteriores comicios de 1999 donde éste fue derrotado por el candidato de izquierda (a quien Perlov apoyaba) Ehud Barak. En un péndulo entre lo político y lo personal, Perlov luego viaja a Safed a visitar la tumba de su abuela y vuelve a lo público al trasladarse muy cerca de allí, en el monte Meron, donde filma un masivo culto ortodoxo, secuencia con la que finaliza “Rutina y Rituales”, el segundo capítulo de *Updated Diary*.

Perlov trasciende la información de la actualidad en Israel o incluso su interpretación, desde su perspectiva como judío laico. La complejidad de su mirada está dada por su condición de inmigrante, la que le aporta a este capítulo una distancia crítica y una profundidad que solo David Perlov en particular podría darle. Pese a su identidad “mitad judía”, a sus ancestros y a su pasado, es difícil para Perlov establecer un arraigo en Israel; su sentido de pertenencia está en una pugna constante:

A través de su vida jamás se cansó de relatar cuán fascinante encontraba Israel en términos de las oportunidades cinematográficas que ofrecía, pero

a la vez cuán difícil fue para él integrarse a la sociedad local. Desde cierto punto de vista, él siempre se vio a sí mismo como un forastero aquí, pero al mismo tiempo como un entusiasta residente, comprometido con el lugar (Klein, 2003: 10).

En su texto “The Diary of David Perlov” para el libro *David Perlov’s Diary*, Talya Halkin resalta que si bien su voz “es la de un cineasta israelí” que se identifica con, sufre por y se siente enojado y frustrado por el país que ha elegido para hacer su hogar, “es al mismo tiempo la voz de un artista intelectual con un inventario deslumbrantemente rico de asociaciones, que tiene dificultades para encontrar su lugar en la realidad israelí” (Halkin en Perlov y Chodorov, 2006: 24). Perlov no cree sentirse frustrado, pero sí da cuenta de su dislocación y su desarraigo. En el discurso que pronuncia en un seminario en su honor realizado el año 2000 en la Universidad de Tel Aviv —archivo que Ruth Walk recoge en su documental *David Perlov* (2014)—, dice David:

La naturaleza fue buena conmigo, nunca me sentí frustrado. A veces me enfado, me molesto, maldigo, pero no estoy frustrado. Ni por el anonimato ni por mis condiciones inferiores. Nunca viví mi vida en términos de éxito o fracaso. No quisiera soñar; mi cine sueña en alguna otra parte. No. Si tuviera que estar en cualquier otra parte, me gustaría estar en Brasil (Perlov en Walk, 2014. Filmes Consultados).

Y son precisamente sus retornos a Brasil a los que consagra los últimos capítulos de sus diarios, el sexto de *Diary* y el tercero de *Updated Diary*. “Col tempo”; el tiempo que ha pasado y que ha operado entre un final y otro; entre un país y otro; entre un tiempo y otro. Perlov acaba en el principio que siempre representará Brasil, cerrando y abriendo un nuevo ciclo a la vez. La tecnología del video esta vez le faculta filmar largos y expresivos travellings, en coche y en tranvía por su Río de Janeiro natal y prolongados planos de canciones y bailes en el Club La Estudantina. En este capítulo Perlov también se abre a lo público, registra el clima de Río con la visita del papa Juan Pablo II a Brasil. Luego, en São Paulo, va a su amada Estación de Luz y reflexiona acerca de los negros y la esclavitud a partir de los lustrabotas que trabajan en los pasillos de la terminal de trenes. Visita a su hermano Aarão y su familia, a sus amigos. Recorre Vila Mariana, el barrio de su adolescencia,

muestra su casa, su ventana. Recuerda. Y nuevamente, al final, va a visitar su casa de infancia en Belo Horizonte y la tumba de su madre.

Perlov tenía 43 años cuando comenzó a filmar *Diary* y 70 cuando completó *Updated Diary*. *El filme-fleuve* transita su maduración como cineasta, como padre, como abuelo, como profesor, como fotógrafo. Perlov nunca dejó de trabajar; enseñó, fotografió y filmó hasta el final de sus días. En 1999 fue reconocido con el Israel Prize, el Premio Nacional de Israel; la más alta distinción que otorga dicho estado y que hizo recaer, por primera vez en su historia, sobre un cineasta.

En 2003, meses antes de morir, Perlov estrenó *My Stills*, su último filme. Un diario en el que da cuenta de su proceso de descubrimiento y aprendizaje de la tecnología del video, mientras registra su instalación en el taller que logró tener por primera vez en su vida, para trabajar sus películas y en sus fotografías. La pieza es también un encuentro con toda su obra fotográfica y un ensayo de las relaciones entre imagen fija e imagen en movimiento. Empleando otros recursos como el archivo, Perlov rinde homenaje tres de sus fotógrafos más apreciados: David Seymour “Chim”, Henri Lartigue y Henryk Ross, el “no fotógrafo” que fue uno de los protagonistas de su documental *Memorias del juicio de Eichmann*, a partir de quien Perlov cruza hacia una nueva dimensión política al reflexionar sobre el Holocausto. Toda la segunda mitad de *My Stills*, en tanto, se construye exclusivamente a partir de fotos tomadas por Perlov durante los últimos años de su vida en Tel Aviv, en las que, como siempre, retrata a personas, ventanas, puertas y umbrales, calles, inmigrantes, y todos los motivos visuales que atravesaron tanto su fotografía como en su cine, a lo largo del camino que transitó en sus más de 50 años de oficio. “Desde mi adolescencia he visto la vida no como un edificio de mármol que debe ser construido, sino como un camino que hay que recorrer, donde los paisajes y la gente van siempre cambiando, (...) ver pero no ser visto” (Perlov, 1981: 24).

David Perlov murió en Tel Aviv el 13 de diciembre de 2003, a la edad de 73 años. Su hija Yael —realizadora, montajista y profesora como David, a cuyo costado aprendió a hacer cine— se ha dedicado en los últimos años a preservar, restaurar y digitalizar poco a poco la obra de su padre. Yael cuenta que, al morir, Perlov se

encontraba trabajando en un nuevo diario en vídeo, un ensayo sobre el que alcanzó a editar solo 40 minutos, quedando inacabado. “Fue su último trabajo. Todavía no sabemos qué hacer con él” (Perlov, Y., 2011). El cine de Perlov continúa, pues, en proceso; permanece como siempre abierto e inconcluso, para continuar siendo potencialmente reescrito y revisitado, aún después de su muerte.

4.1.1. ARS POETICA.

Bajo el título de *Ars Poetica* pretendemos ofrecer ciertas reflexiones que, ya sea en boca del propio cineasta brasileño-israelí a través de testimonios orales o escritos —en entrevistas o textos que él mismo redactó—, así como mediante la palabra de quienes fueron sus más cercanos (su mujer Mira y su hija Yael, entre otros), den cuenta del pensamiento de David Perlov alrededor de una serie de tópicos y recursos que conciernen a la mirada poética y política que trasunta sus diarios. Los siguientes textos son transcripciones totales o parciales¹⁰⁴ de publicaciones que en su mayoría han sido divulgadas originalmente en hebreo, portugués, francés o inglés, y cuyas traducciones al español ofrecemos a continuación con el propósito de considerarlas como un material que potencialmente enriquezca la lectura de las interpretaciones y relaciones que, a partir del análisis de su obra, se establecerán a lo largo de esta tesis.

Sobre Rutina y Arte.

- Fragmento de un texto aparecido en un resumen biográfico escrito en la década del 90 con la colaboración de Perlov.

Cita extraída del libro *David Perlov. Drawings, Photographs, Films* (Galia Bar Or [Ed], 2014: 195).

¹⁰⁴ Para acceder a algunas de estas entrevistas en extenso —en las que Perlov se explaya sobre temáticas como su concepción política del cine, el cine israelí, el cine brasileño, entre otros asuntos— remitirse al punto 8.1 de los Anexos de esta tesis.

“Perlov es un hombre de trabajo. Sus horas más fecundas son entre las cuatro y las ocho de la mañana: durante estas horas organiza sus ideas y piensa, hasta que la ciudad que se ve desde las ventanas de su hogar comienza a despertar. Y luego se dirige a la Universidad. Como artista, Perlov ve la rutina como el más grande adversario. Necesita desafíos. Cree que cada película tiene que aportar algo nuevo, por eso siempre elige el camino difícil. “El camino difícil, en el arte en general y en el cine en particular”, explicó, “es el camino correcto: el camino que debe llevarte a inventar nuevas formas, porque el cine es forma, y como tal requiere esfuerzos especiales y nuevos caminos”.

Sobre sus Diarios.

- “Mis Diarios”. Texto escrito por David Perlov, extraído de “A Conversation in Two Parts with David Perlov”, publicado en *The Medium in 20th Century Arts*. Editores: Rachel Bilesky-Cohen y Baruch Blich (1996). Traducción: Verónica Zondek (poeta y traductora).

“Trabajo en cine documental y no en ficción. Las circunstancias de mi vida cinemática me condujeron hacia el cine documental, pero también es cierto, que amo ese género. Soy uno de los primeros en realizar un documental con la forma de un diario. Siempre tuve la necesidad de escribir una autobiografía imaginaria que fuese pictórica y, cuando tuve la oportunidad de hacer *Diary*, vi en ella la posibilidad de rastrear las huellas de lo autobiográfico.

Presento a las personas que filmo con mucho amor; hay que ser muy paciente con los seres humanos cuando los registras, porque los personajes documentales son individuos y los estás despojando de su privacidad. Yo quiero adularlos, mostrarlos positivamente y también prefiero trabajar en mis películas con gente que es bella y amada. No niego que haya ciertos prejuicios en esto.

La selección que hago es por intermedio de mis muy subjetivos ojos: cómo percibo un cierto estado psicológico, cómo percibo a un cierto personaje, cómo se ve un lugar, una relación. Es por eso que mi personalidad como realizador cinematográfico domina en la película. Soy el intermediario entre la realidad y el espectador; me impongo sobre el material que voy a tratar (podrían ver esto como un error), pero yo creo que el hecho de que no me gusten los temas “terribles”, es un punto a mi favor. Preferiría no filmar la guerra, por ejemplo. El documentalista debe a veces estar comprometido y tomar partido en estos asuntos difíciles; es por eso que estos temas aparecen en la película, pero no son dominantes. A mí me gusta mostrar cosas bellas en mis películas, cosas que aprecio. Me gusta, como alguien dijo alguna vez en un periódico, mostrar el vaso “medio lleno”. Es así como mis películas están en armonía con la vida y con mi personalidad que, por naturaleza, es optimista y ama las cosas bellas.

De este modo, mis diarios son mi tarjeta de identidad. Intento tocar la delicada frontera entre el arte y la vida; trabajar en algo tan personal es un proceso extremadamente difícil y vulnerable. Es muy amenazante; te enfrentas al público, tus nervios ante la vista de todos, tu vida privada expuesta para que todos la miren.

La cámara que filma ve pero no piensa, es la persona que la maneja quien piensa; piensa en qué y cómo filmar. Yo le ordeno a la cámara ver y filmar lo que creo debe ver y filmar; la cámara es un instrumento muerto, un voyeurista si detrás de ella no hay un alma humana. Por otro lado, podría decirse que una cámara que filma sin selección alguna, como la que se instala en el frontis de una gran tienda, es el documento más fidedigno. Pero eso es pensamiento especulativo.

En mi película *Diary* hay mucha selección, antes y después de filmar, y es extremadamente tendenciosa, a pesar de que parece casual. En mi película hay un orden en la selección; un orden en el pensamiento antes de filmar y uno después de ello. Durante la edición pones todo lo que filmaste sobre una “superficie limpia” y luego trabajas sobre esa superficie limpia para pensar en torno al orden de la película, para construir la película. Esto sucede a pesar de que *Diary* se ocupa de asuntos muy triviales.

Aprecio mucho los documentales de Jean Rouch y de Frederick Wiseman que trabajan en extremos opuestos, pero yo me acerco al documental de un modo distinto. Yo apunto a una maximización de la elección, a una elección tendenciosa. Mantengo una batalla dentro de mí. No dirijo la película en un nivel fáctico, sino que en uno psicológico, ya que los hechos existen independientemente de mí. Los objetos que filmo existen, pero mi enfoque es selectivo porque deseo establecer las relaciones humanas entre los objetos, entre los personajes que estoy filmando. Amo las maravillosas relaciones que puedo establecer entre los personajes que filmo, mis tijeras realizan la selección.

Es mi presencia la que ayuda a introducir este orden; produzco una narrativa y eso crea una continuidad para el espectador. La narración es una herramienta de la mente y no de los sentidos. Al comienzo pensé en grabar los comentarios mientras estaba rodando, porque la mayoría de las frases aparecen mientras uno está efectivamente filmando. Pero después decidí trabajar el material, "limpiar" las frases narrativas para que resultaran gramaticalmente correctas; en otras palabras, ser convencional, lo que implica que el comentario se grabe en el estudio, mientras que la filmación es más espontánea.

Decidí crear un diario que no ignore la literatura. No acepto ese enfoque que dice que no hay lugar para la literatura en un documental. Parece ser que es un acercamiento levemente infantil porque el cine documental es muy literal, ya que en la vida real la gente habla un montón y también cuenta cosas. Cuando alguien cuenta una historia y la presenta, desplegando el arte de narrar y de actuar, mi cámara permanece inmóvil, como si ya no tuviera nada más que hacer. Es más, no acepto la afirmación de que la banda sonora debe parecer natural y repetir literalmente las palabras habladas. Por lo que cuando las palabras habladas me parecen triviales, agrego mi propia narrativa. De hecho, se han dado cuenta y elogiado el que tenga un acercamiento especial y original respecto a la relación entre mi narrativa, que parece literaria y el diálogo y conversación natural entre los personajes. Las palabras, la estructura de las oraciones, el aspecto lingüístico y la entonación son extremadamente dominantes en la película *Diary*. Esto obliga al espectador a mirar la película de un modo distinto a si la viera sin banda de sonido

o sólo con narración o sólo con el diálogo natural entre los personajes. El lenguaje, el modo de hablar, es una herramienta de la mente, mientras que el escuchar y el mirar, son herramientas de los sentidos, de la percepción.

La magia se encuentra en el encuentro entre los elementos verbales, es decir el habla natural y la narración, con los elementos visuales. En los largometrajes gozo profundamente cuando escucho a alguien contar una historia.

Tomo muy seriamente la etapa de edición de la película y soy muy meticuloso al respecto. Hago una gran cantidad de tomas, como 600 por cada capítulo, a pesar de que la cantidad que se acostumbra hacer para algo de extensión similar, es de 200 tomas. Es por eso que me gusta trabajar con montajistas con experiencia; así tengo control total en la etapa de edición. Mi proceso de edición es tal, que quiero que en el producto final se descubran las costuras, el material en bruto, la técnica, el oficio: los planos, su duración, sus ángulos. Pero no quiero transformar esto en ideología, porque entonces trabajas con trucos y manipulación y no con edición. Es como guiñar un ojo a los cineastas, y eso realmente no me interesa. La verdadera edición conduce a cosas que no necesariamente existen en el material desde un comienzo. La esencia está en la gente, en sus miradas, en el modo en que caminan, en sus movimientos. En otras palabras, lo que aún es importante se encuentra en el plano mismo y no en la transición entre los planos, entre una secuencia y la próxima. La película no revela su estructura obvia. Es como una corriente subterránea, con muchas vueltas engañosas, y la estructura de la película no debiese revelarse. Esto produce un efecto hipnótico en el espectador, así como también en mí.

El cine documental me interesa solo en la medida de que soy capaz de convertirlo en algo más poético. Solo entonces me interesa el cine. El cine documental se ha convertido en algo muy periodístico e involucra un montón de técnica; demasiada preparación e investigación preliminar, por lo que el tema ya está “seco” cuando el director comienza a trabajar con él.

El material documental que inunda los canales de televisión está seco, pero es ciertamente eficaz. Opera un equipo de vanguardia, un comité editorial sofisticado, habilidades técnicas de avanzada, pero muy de vez en cuando ocurre allí un encuentro real entre la personalidad del reportero y su materia. A mí personalmente no me interesa hacer ese tipo de cine, mis películas no son periodismo. Mirarlas requiere de sensibilidad y de algo de experiencia con el medio cinematográfico. Quiero, hacer un cine estimulante tanto como sea posible.

Ahora me gustaría hacer una película de pequeñas fábulas. Hacer una toma, formular una pregunta con ella, dejarla flotando para luego buscar y filmar otra toma, que sea la respuesta visual de la primera. Amo investigar, innovar”.

- Cita extraída de De una conversación guiada por Meyer Schnitzer para la premiere de *My Stills* (1952-2002), en el Beth Shmuel. Jerusalén, 16 de julio de 2003.

En el ensayo “You could call it normality” de Shuka Glotman, publicado en el libro *David Perlov. Epifanias do cotidiano* (2011). Pp. 159, 160.

Editoras: Ilana Feldman y Patrícia Mourão (Eds).

“No sé qué es personal y privado, no sé cómo explicarlo. Se entiende que un diario está en primera persona, no soy el capitán de un barco que lleva un diario, ni soy un comandante militar que llena el libro de la campaña. Para mí, cada película es personal, ¡pero debe ser una película! ¡La autobiografía o los pormenores autobiográficos no me interesan! No es que no sean poco interesantes, porque es principalmente cuando hay cosas dolorosas ... Lo que quiero decir es que no constituyen un ideal artístico ¡No se trata de un privilegio! Ser un esclavo negro en los Estados Unidos, o esclavo en Egipto o la víctima de una barbarie, ¡eso no constituye un privilegio artístico! Es lo peor que puede pasarte, pero no es arte. Te da información sobre las cosas que existen, ¡pero se trata de información, no de arte!”

Sobre el comentario en *off* en sus diarios.

- Fragmento de la entrevista "David Perlov: Diary", para la Revista *Kolnoa*, N°2. Diciembre de 1978.
Entrevistadora: Rachel Ne'eman.
Cita extraída del libro *David Perlov. Drawings, Photographs, Films* (Galia Bar Or [Ed], 2014).

"No pretendo ser poeta. Me sorprende que la gente se relacione con mi narración como poesía. Mi sensación es que escribo las únicas palabras que esta película puede soportar".

- Fragmento de la entrevista a Mira Perlov, "El diario de David Perlov *Diary, 1973-1983*".
Entrevistadora: Nathalie Jungerman.
En Revista *FloriLettres*, N° 75. Edición del 7 de julio de 2006.

"En *Diary*, la cuestión del comentario estaba, sobre todo, condicionada por un requisito técnico ya que David, por falta de medios, comenzó filmado con una cámara silente. El sonido iba a ser añadido más tarde. Además, tenía la libertad de decir lo que quería y escribir un comentario que acompañara y enriqueciera las imágenes, eso le gustó mucho. David escribió los textos durante la edición o más tarde, lo que le dio tiempo para la reflexión y el desarrollo. Prefirió este proceso a los breves comentarios hechos durante el rodaje. El resultado es, creo, un diálogo rítmico entre la cámara y el sonido, siendo este último una parte integral de las imágenes, creando una intimidad con el público. Nunca pretendió hacer literatura. Trabajó mucho cada oración, buscando precisión más que poesía".

- Fragmentos de la entrevista de Yael Perlov, “El diario filmado”.
Entrevistadores: Rémy Besson y Simone Paterman.
En Revista *Jeu de Paume*. Edición del 22 de diciembre de 2011.

“No hubo trabajo espontáneo en el caso de mi padre, en absoluto. Fue un trabajo duro, cuidadoso y reflexivo, muy calculado. Especialmente cuando se trataba de editar, pero también durante el rodaje.

Cuando comenzó a filmar *Diary*, se preguntó sobre la naturaleza de lo que estaba haciendo. (...) De hecho, la narración llegó más tarde. Cuando hicimos la edición, yo no tenía idea de qué trataba la historia. Edité imágenes mudas.

Un día, David desapareció en su oficina y empezó a escribir un texto en portugués que no pude entender. Pasó mucho tiempo, incluso años, escribiendo los comentarios, siempre con mucha disciplina. Cuando vi la película en la mezcla, me sorprendió mucho la narración. De repente le dio a las imágenes un significado muy profundo y también muy sorprendente, incluso para mí que las editaba.

Yo montaba en casa con una sola banda sonora, aunque a veces añadíamos más pistas para la música. La narración la trabajó y la grabó junto a mi madre. Cuando terminó, regresó de su estudio con la cinta y yo incorporé el comentario. ¡Era la primera vez que yo oía hablar del sonido!

Sin embargo, me parece que ya había empezado a pensar en los comentarios cuando estábamos trabajando en el corte. En ese momento, yo no era muy consciente de la complejidad de la narración: primero fue escrito en portugués, su lengua materna, y luego traducido al inglés por mi madre —porque *Diary* era un encargo para la televisión inglesa— y finalmente, diez años después, en hebreo. Esto fue por una cuestión de dinero. David tuvo muchos problemas para encontrar el financiamiento para traducir la narración al hebreo, ¡pese que había pasado toda su vida en Israel!

(...) Luchó por cada palabra de la narración. Buscaba una forma de expresarse sin ser totalmente explícito, una manera de evocar las cosas, de suscitarlas sin revelarlas por completo. Esto fue de gran importancia para mi padre. Después de su muerte, revisando sus cuadernos, encontramos borradores de los comentarios, rastros de esta batalla en curso por expresarse con precisión”.

Sobre el montaje.

- De una transcripción de la entrevista radial a Perlov en *Voice of Israel*, 1978. (En hebreo).

Cita extraída del libro *David Perlov. Drawings, Photographs, Films* (Galia Bar Or [Ed], 2014: 220).

“(...) Así que eliges, eliges, piensas después (...) Porque puede ser —y esto lo implemento— que después haya algo más que filmaré y que será un reflejo de lo que no filmé, de ese evento que no filmé. Eso es el cine. Eso es hacer filmar una película, no hay otra forma. Así es como son las cosas, así que esto es un diario de cine”.

- Fragmento de un testimonio de Perlov en el documental *Perlov's Room* (1999) de Liran Atzmor, ex alumno de Perlov y productor de *My Stills*.

“Lo que tú escoges en la edición y llega a la pantalla es la memoria de todo lo que has desechado”.

Sobre lo político en el cine.

- Fragmentos de la Entrevista “*Retener una película de un cineasta es como desalojar a alguien de su casa*. David Perlov sobre la política en el cine”.
Entrevistadores: Liora Katziri y Levi Zinni.
En Revista *Prosa*, 1982. (Original en hebreo).

Perlov: ¿Tiene el cine un poder político? ¿Tiene el poder de cambiar? Me parece que quien provocó la renovada permisividad de la década de 1960 no fueron los Beatles, sino el científico que inventó la píldora. Los Beatles hicieron arte, pero fue el científico, más que ellos, quien cambió los hechos. Hay llamadas al cine político. A mí no me gustan los discursos de este tipo, sobre todo cuando veo, o leo, quiénes son los que los pronuncian. Lo asombroso es que estos discursos vengan en forma de consignas de diversa índole. Siempre estos lemas vienen juntos, todos a la vez, tantos que me parece algo bastante amateur. (...) He oído hablar de “cine de reclutamiento”; “¡Toma un rifle y dispara!” ¿Disparar a quién? ¿a qué? (...) Aquí y allá, señalando a qué disparar, se levanta el dedo sobre un tema que es siempre el mismo para los miembros de la Knesset: el declive, la *aliyah*, el conflicto árabe-israelí, la brecha social, el crimen, la ruptura de generaciones, etc. Pero, por cierto, ¿estos problemas no se dan por sentados? ¿Es que hay algo fuera de ellos? ¿Es menos relevante el amor? O la alimentación, o el sexo, o la niñez. Los lectores de comentarios te responderán: eso también, eso también. Eso también... básicamente, todo. Lo principal, si vuelves a las consignas, sé reflexivo, relevante y movilízate ¡vete a la mierda! ¿Por qué no abogar por el cine con inspiración, con imaginación, con ingenio, con conocimientos técnicos, con inteligencia, con sensibilidad, con talento? ¿No deberíamos añadirlo a eso? Sinceramente creo que quienes difunden las consignas padecen realmente de la enfermedad de las buenas intenciones. Pero es natural que en la sociedad se dé una formación, y en su cine, la capacidad de pensar todavía está en proceso de formación...

Prosa: Pero en una entrevista con *Cinema Booklet* defendiste la politización de la cultura cinematográfica frente a la estéril tendencia de los guiones universitarios,

en los que el triángulo sagrado de la dramaturgia juvenil aparecería, intermitentemente, según tú: sexo, Pink Floyd y hachís. Hiciste una analogía con lo que Eisenstein llamó “el triángulo sagrado de la dramaturgia burguesa: el, ella, la amante”.

Perlov: Agregué dos puntos sobre estos estudiantes: estudiantes poco interesantes que en el futuro harán películas poco interesantes... Lo que usted llama temas importantes o relevantes, no se los dé a personas irrelevantes. El obstinado triángulo de sexo, Pink Floyd y hachís, ya apunta a un mundo superficial, una personalidad superficial. ¿Por qué pondría su superficialidad en otras cosas, que atraviesan el dolor, si está la triple fórmula anterior? Y en cuanto a llamar a la reflexividad, la relevancia, etc., ¿un artista realmente necesita este discurso? ¿No está claro que el artista auténtico es siempre reflexivo?

Prosa: Pero, ¿no hay momentos agudos en los que el cine tiene la obligación moral de participar?

Perlov: Evidentemente, hay momentos agudos. A veces te parece que no hay más que momentos agudos. Pero, por supuesto, la guerra es el momento más agudo. (...) Hambre, muertes masivas, tempranas, regímenes totalitarios, amenazas de las fuerzas de la naturaleza, golpes de Dios. Entiendo que te refieres a lo que está sucediendo en nuestro entorno inmediato, en nuestro campo de visión. La nuestra, se dice, la cruel situación en los territorios. Pero entonces, y me entenderás correctamente, el arte del cine deja de ser arte. Se convierte en un cine diferente. *Yo acuso*, de Émile Zola es un manifiesto directo, pero estas no son las novelas de Zola.

(...) Pero también pienso más que eso: no es una cuestión de didáctica ni de persuasión. Por cierto, si hay un concepto que detesto, es el de "películas de protesta" (...) Soy escéptico sobre el poder de las palabras vibrantes de cambiar algo en este hermoso mundo, y lo mismo con las películas. Transformar pequeños sucesos, sí, pero no el curso de la historia humana. Es la política misma, y no las

películas políticas, las que hacen las cosas: es decir el ejército, los bancos, las iglesias, las sinagogas.

(...) Me encontré con un libro que el poeta [Louis] Aragon recopiló sobre Matisse. El mismo Aragon, muy cercano al Partido Comunista francés, escribe allí sobre Matisse, quien durante la Segunda Guerra Mundial continuó, como de costumbre, pintando los cuadros que conocemos: mujeres, ventanas cuyas vistas dan al Mediterráneo, gente bailando, y flores. Aragon escribió: "En el punto más oscuro de la noche, Matisse continuó pintando sus cuadros iluminadores".

Prosa: Hay películas tuyas archivadas aquí en el país. ¿Por qué fueron archivadas?

Perlov: Tres películas y la cuarta está casi archivada. De hecho, era una especie de situación de "cine reclutado". No por la censura que estaba consagrada en la ley, sino por la acción de los propios productores. (...) Retener una película de un cineasta es como desalojar a alguien de su casa. He sufrido bastante por estos casos. Pero sufrí aún más por una cosa: por ser yo cancelado, no solo algunas de mis películas. Quiero decir que más tarde no se me permitió hacer películas (las que yo quería hacer). Eso fue en los años 60. Entonces pasó porque había demasiada ideología socialista en las instituciones gubernamentales, mientras que en la década de 1970 sucedió lo mismo, pero esta vez por estupidez, mera estupidez de la nueva generación, aparentemente libre de patrones ideológicos. Al parecer, una da a luz a la otra.

Citaré una respuesta a una pregunta que me hizo Yigal Burstein en una entrevista con el periódico *Haaretz* de 1967. Burstein pregunta: "¿Se le ha permitido trabajar libremente?" Respondí: "No. Porque los productores eran funcionarios y los funcionarios son empleados de un mecanismo, basado en la ideología". (...) Por naturaleza yo no hago películas subversivas, pero ellos tenían, y hoy sus hijos siguen teniendo, un odio a la cultura. Odio por la vida misma.

Prosa: El cine soviético, que en los años veinte fue un "cine de reclutamiento", que pese a ello hizo, grandes películas, gran arte.

Perlov: El gran cine soviético de los años veinte no fue el “cine movilizadado”. Es un error pensar eso. Eisenstein, Podovkin, Dovzhenko, Dziga Vertov, Donskoy, Kuleshov, Barnet, Kuznetsov y Trauberg no fueron “reclutados”. Este arte era un arte de “a favor” y no de “en contra”, pero las cosas no son tan simples. Tomemos, por ejemplo, el Potemkin. Esta no es una película política, es una película histórica. (...) No fueron reclutados, estos artistas creían de todo corazón en la revolución, en el nuevo mundo que se iba a crear como resultado. Como si le dijeras a los políticos: soñaremos el sueño social, político, económico, lo soñaremos en nuestro arte, en la estética de nuestras películas, crearemos un nuevo lenguaje.

Prosa: Joris Ivens, en un debate que tuvo lugar tras la proyección de su película *Tierra de España*, dijo: “Sobre asuntos de vida y muerte, democracia y fascismo, el verdadero artista no puede ser objetivo”...

Perlov: No me sorprenden los comentarios de Ivens. Ivens es un realizador de documentales y sus películas, para usar una palabra mixta, siempre han sido películas de lucha. Pero, ante todo, es un verdadero artista. Es un artista lírico que, de hecho, se ocupa de temas épicos. Solíamos hablar mucho durante el tiempo que trabajé con él. Estaba muy cerca de los comunistas, pero no era dogmático. Solía decir una y otra vez: todo, en cada película, depende de su punto de vista, del punto de vista. Lo interesante es el tema de la objetividad y la subjetividad. En primer lugar, todo arte, si es arte, es objetivo, porque es un medio, pero el artista, es subjetivo. En lo que a mí respecta, no reconozco ninguna otra objetividad que no sea mi subjetividad. El sujeto del cineasta construye su objeto. Hechos hay millones, pero el sujeto del artista hace con los hechos lo que quiere hacer con ellos. (...) La objetividad no existe. Quizás, la de la tierra girando alrededor del sol. En cuanto al cineasta, el hombre que fotografía, la única fotografía objetiva debe ser la radiografía, y no la fotografía que tomará con su cámara. (...) Pero me gustaría dar un paso y abordar las palabras de Ivens de una manera diferente. El verdadero artista trata su arte como si la materia que expresa fuera una cuestión de vida o muerte. Por eso el arte tiene las vibraciones que tiene.

Volvamos a Ivens. A sus películas. Al fin y al cabo, ha realizado más de 50 películas, casi todas películas militantes: en Holanda, España, China, Estados Unidos, Cuba, Chile, etc. Pero Ivens no es panfletario. Interesante en nuestro caso, algo que resuena en mi memoria, es el caso de su documental *La canción de los ríos*. Al día siguiente de su estreno cenamos juntos: Ivens, Langlois y yo. Recuerdo que Langlois le dijo a Ivens: “Deben hacerse películas con filosofía política y no películas políticas”. Curiosamente, Godard, unos años después, diría su famosa frase: “no para hacer filmes políticos, sino para hacerlos políticamente”.

[Perlov lee una cita que él mismo le dio en el año 1972, poco antes de comenzar a filmar *Diary*, a Shimon Lubish] “Mis películas pueden ser efectivas pero solo pueden determinar la mecánica de una situación política. Pero las películas necesitan más que un análisis seco, ¿no crees? Algo sobre la condición humana, donde siempre hay melodrama, religión, violencia, sexo y, por supuesto, también política. Cada uno de estos agrega otra capa. Por ejemplo, aquí: si te ciñes a un análisis puramente político de este país, de ninguna manera llegarás a la esencia de este lugar.

(...) Me gustaría plantear una imagen que no olvido. Fue hace varios años, en una entrevista a la poeta israelí Dahlia Ravikovitch, creo que hecha por Yaacov Agmon creo en la radio de las FDI. Le preguntó sobre ella y sus poemas: “¿Qué pasa con la realidad, el interés por la realidad, las banderas?”. Ella respondió: “Confrontada con la realidad, la única bandera que puedo levantar es una bandera blanca”.

Sobre la televisión.

- Fragmento de “De la magia a la televisión”, breve compilación de textos escritos en primera persona por Perlov, publicada en el libro *David Perlov. Epifanias do cotidiano* (2011). Pp. 194-203.
Editoras: Ilana Feldman y Patrícia Mourão (Eds).

“El cine documental sólo me interesa en su dimensión poética. El género documental se ha convertido en algo muy periodístico, muy técnico, con una previa investigación de campo que sofoca el tema, incluso antes de que el autor comience a crear. Mi sensación como cineasta es que con la televisión y el vídeo entramos a una época nueva. Yo pertenezco a una generación de transición muy confundida. La televisión, aún hoy, no forma parte de mí, de mi mundo, a pesar de que he sido influenciado por ella. Existe un conflicto entre los lenguajes del cine y la televisión, así como también una diferencia respecto a su recepción. Con la televisión ya no existen las salas de cine, ni la pantalla grande y la oscuridad, es decir todo el aspecto ceremonial del cine al que nos habíamos acostumbrado. El consumo televisivo en casa es muy distinto en el plano acústico también, ya que absorbe e integra sonidos del departamento y de la calle. Es otro tipo de ritual, sin reverencia, como el humo de la chimenea que estamos acostumbrados a mirar en las noches de invierno. En el cine, la película tiene un comienzo, un medio y un final. La televisión transmite continuamente: está siempre funcionando, desde la mañana hasta la noche, pero no la miramos en forma intermitente. Es una especie de melodía vulgar que escuchamos 24 horas al día y que forma parte de nuestra vida cotidiana. Pero, a pesar de todo, tiene su propio encanto. Tengo la costumbre de comparar la televisión y su luz refractaria desde el interior, a los vitrales y sus efectos condensados de color. La luz de los vitrales también llega desde atrás, desde el sol y proyecta a través del vidrio una amplia variedad de colores activos y sorprendentes. En los vitrales de las iglesias hay algo fantástico que en parte recuerda a la televisión (por su tecnología). Pero los vitrales son inferiores a los frescos, que no poseen luz, pero nos asombran porque podemos percibir la marca personal del artista. Si comparo la televisión a los vitrales, el cine es la extensión de los frescos”.

4.2. FILIAS ARTÍSTICAS: REFERENCIAS QUE MODULARON LA MIRADA DE PERLOV.

Para abarcar complejamente la obra de Perlov no solo como cineasta y documentalista sino como artista integral, es preciso profundizar en la conformación de su pensamiento (audio)visual fruto de la hibridación de las diversas manifestaciones que cultivó como dibujante, fotógrafo y cineasta. La obra de Perlov ofrece una multiplicidad de recursos para acceder a su pensamiento ensayístico, desde la exploración de sus diarios cinematográficos, hasta la revisión de sus dibujos e ilustraciones y, sin duda también de su obra fotográfica, sobre la que el autor reflexiona en *My Stills*, su último diario fílmico que finalizara un año antes de morir.

La correspondencia entre las variadas prácticas artísticas contenidas en la obra de Perlov, no solo permite establecer relaciones entre diversos regímenes visuales — cinematográficos, fotográficos y pictóricos—, sino también entre otros regímenes estéticos y narrativos, tales como la arquitectura, el teatro, la música y la literatura. De principio a fin, los diarios de David Perlov están colmados de citas, alusiones, guiños y operaciones intertextuales que hacen que estos ensayos cinematográficos se abran y se expandan en una serie de redes y articulaciones que les dotan de gran riqueza y complejidad.

Los ejemplos superan el centenar, por lo que su análisis pormenorizado excedería con creces los objetivos de esta tesis. Sin embargo, a lo largo de la investigación, se han identificado y recabado la mayor cantidad de referencias a obras artísticas y creadores presentes en los diarios de Perlov para confeccionar un listado de referencias visuales, narrativas y sonoras que inspiraron, influyeron y contribuyeron a la modulación de su mirada. El inventario completo de citas, alusiones, referencias y transtextualidades, se encuentra en el punto número 8.7. de los Anexos de esta tesis. Pero más allá del catastro, interesa tomar la mayor cantidad de ejemplos y analizarlos, para poner las citas en relación con la imagen bisagra como poética intersticial de los diarios de Perlov. En prácticamente la totalidad de ocasiones en las que alude a las obras de sus pintores, artistas visuales, músicos,

escritores, fotógrafos y cineastas favoritos, Perlov lo hace recurriendo a prácticas intersticiales que ponen de relieve la bisagra entre la intimidad de la vida del cineasta y el arte como motor existencial en sus más diversas expresiones estéticas.

Si bien hay algunas referencias tácitas, la mayor de las veces las alusiones son explícitas. Prácticamente nunca Perlov muestra un cuadro sin citarlo o recurre a una pieza musical de manera incidental; la mayor de las veces el cineasta brasileño-israelí da cuenta de su relación personal, emocional, afectiva o biográfica con la obra enunciada, que se anuncia generalmente —aunque no exclusivamente— a través de su comentario en off.

4.2.1. CITAS Y REFERENCIAS A LA PINTURA Y OTRAS ARTES VISUALES.

Las constantes alusiones a la pintura a lo largo de sus diarios, ofrecen abundantes materiales de gran potencial narrativo y estético para el análisis de la imagen bisagra en Perlov, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones entre su experiencia cotidiana personal y el modo en que su pasión por las artes visuales determina e influencia sustantivamente su propio quehacer cinematográfico. El Capítulo 2 de *Diary* es particularmente rico en ejemplos, como la escena en la que Perov acude al oculista por un problema de visión que aqueja uno de sus ojos. “Hace ya mucho que no veo realmente las cosas. Advierto algo en mi ojo izquierdo. Pido un turno con el Doctor Pinakas”, relata Perlov. El cuerpo del artista —lo sensible, la experiencia sensorial— se encarna en este caso no en cualquier sentido, sino en el sentido de la visión, el sistema perceptivo tal vez más relevante para un artista visual y cineasta. Para Perlov, “la pupila del ojo es como un obturador, pero es además un obturador psicológico” (Perlov en Atzmor, L., 1999).

El miedo de Perlov a la ceguera, lo acompañó a lo largo de toda su vida. Tal vez en parte porque su madre sufrió una enfermedad incurable a la vista y, al ser operada, perdió la visión de un ojo. Aparentemente, a la edad de diez años David también fue diagnosticado con tracoma, una enfermedad que prevalecía en el

humilde barrio donde vivía su familia en Belo Horizonte. El médico le habría dicho que —al cabo de entre una semana a seis semanas— se quedaría ciego. Galia Bar Or (2014) se pregunta si acaso “¿Perlov, aterrorizado, realmente escuchó esto o solo se imaginó que el médico había dicho esto, o quizás estas cosas habían sido dichas acerca de su madre?” (Bar Or., 2014: 236). La autora también cita la transcripción de una conferencia que Perlov ofreció en 1985 para el Departamento de Cine de la Universidad de Tel Aviv, documento encontrado entre las pertenencias personales de David Perlov. En dichos apuntes, David señala:

En la película de Godard, *Vivir su vida*, escuchamos un grito, ‘¡Mis ojos!’ Esto es probablemente, y digo esto como una suposición, la ansiedad que tiene todo artista visual por temor a perder la vista. Nadie quiere perder su vista, porque sin los ojos no se puede caminar, pero el artista además sin sus ojos no puede crear (Perlov citado en Bar Or, 2014: 235).

La escena comienza mostrándonos el diálogo entre el Dr. Pinakas y Perlov, mientras el médico examina los ojos del cineasta. Resulta ser que Perlov tiene una “víbora” en su ojo, producto —según explica el propio doctor— de que la membrana mucosa de la conjuntiva penetra en la córnea y la cubre parcialmente. La afección es operable y, frente a las aprehensiones de Perlov sobre la cirugía, el médico lo calma con una reflexión en torno a la visión y la ceguera.

Perlov (diegético): Cuantas menos operaciones en la vida, mejor.

Dr. Pinakas (diegético): Pero la cirugía del ojo es un verdadero placer.

Perlov (diegético): ¿Para quién?

Dr. Pinakas (diegético): Primordialmente para el paciente. He atendido muchos casos de gente que no veía. Yo los opero, y al día siguiente vuelven a ver. Es como un nacimiento. Es una sensación maravillosa, tanto para el paciente como para el doctor. Arrancarlos de la oscuridad o la ceguera y de pronto vuelven a ver bien, pueden volver a pasearse y a trabajar, es lo más importante. (*Diary*, Cap. 2).



Los ojos de Perlov siendo examinados por el Dr. Pinakas (*Diary*. Cap. 2)

Tras el dialogo entre el medico y Perlov, éste comienza una reflexión sobre la visión, haciendo referencia a uno de sus pintores favoritos, el francés Pierre Bonnard (1867-1947). Perlov considera a Bonnard como “el gran maestro de lo difuso” y señala que, en el arte, para poder crear una imagen difusa, “la mano debe ser precisa, firme, como la de un cirujano. La vista, exacta”. Aquí el cineasta nuevamente tiende un puente entre la referencia artística y la experiencia vital que se encuentra atravesando, haciendo alusión al cirujano que lo operaría de su dolencia. Si bien Perlov no menciona el nombre del cuadro de Bonnard que vemos en pantalla, es relevante mencionar que la obra aludida es *La Porte-Fenetre* (La Ventana francesa, 1932). En esta colorida obra, además de la mujer que aparece en primer plano al costado inferior derecho del cuadro y que se encuentra llevando a cabo una acción cotidiana (aparentemente moliendo algo en un mortero), pueden distinguirse fragmentos de otras dos personas en un plano más lejano. Sin embargo, la figura que realmente protagoniza el cuadro y que en efecto le otorga su nombre, es la “ventana francesa”, figura que designa a una puerta que contiene una o más ventanas y que, en consecuencia, hace que un objeto que suele ser ciego y macizo como la puerta, se vuelva semi-transparente. El cristal posibilita que la puerta —además de cumplir su función primordial de dejar entrar y salir a/de un espacio— sea un umbral a través del cual la luz penetre al interior del hogar. La

correspondencia entre Perlov y Bonnard es clara: ambos están obsesionados con las puertas, las ventanas y las acciones cotidianas (personas vistiéndose, cocinando, comiendo, aseándose, escribiendo una carta, reposando, todo a menudo al costado de un umbral). La “porte-fenetre” (literalmente, “puerta-ventana”) es un motivo que Bonnard —como Perlov— representó en una infinidad de ocasiones en sus pinturas y bosquejos; abiertas, cerradas y entreabiertas, en bosquejos y pinturas, con pinceladas gruesas o delgadas, solas o con figuras, humanas y animales.



Imágenes 11, 12 y 13. Perlov cita al pintor francés Pierre Bonnard, a quien el cineasta considera como “el gran maestro de lo difuso”, mientras en la Imagen 14 hace alusión a su obra *La Porte-Fenetre* (1932). (*Diary*, Cap. 2).

Tras la cita a Bonnard, la escena continúa con referencias en las que Perlov recurre a otros grandes maestros de la pintura que admira y a través de los cuales construye una analogía con la figura del tuerto, condición a la que el propio Perlov teme llegar a experimentar por su problema a la visión. “Hallo estas figuras tuertas de los grandes Maestros. Una mujer, de Picasso. Luego, éste de Van Gogh. ¿Será la lucha el recurso de un pintor que, al perder un ojo, continúa siendo creativo? Luchar... Como este guerrero de Rembrandt”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

Así Perlov convoca a pintores que han retratado la figura del tuerto, motivo que contribuye a poner de relieve nuevamente la bisagra, pues el tuerto es alguien que se encuentra en un estado intersticial; se halla entre la ceguera y la visión. El tuerto ve la realidad parcialmente; no percibe completamente su luz, pero tampoco su oscuridad; la visión permanece, pero está incompleta.

Al igual que en el caso de Bonnard, Perlov alude y muestra una serie de obras cuyos nombres no cita, pero sí hace mención a sus autores. Las pinturas referidas en esta escena son *La Celestina* (también conocida como *La mujer tuerta*), obra de 1904 perteneciente al denominado periodo azul del pintor y escultor español Pablo Picasso (1881-1973); *La Conspiración de los Bátavos bajo Claudius Civilis*¹⁰⁵ obra fechada entre 1661 y 1662 del pintor neerlandés Rembrandt (1606-1669) y *Retrato de un hombre tuerto* (1888), de uno de los pintores por lo que Perlov siente una mayor fascinación: el también neerlandés, Vincent Van Gogh (1853-1890) a quien Perlov consideró como una de sus principales inspiraciones o “volcanes”. El cineasta se refiere al pintor holandés como un “genio” y recuerda la edición en español del libro de correspondencias de Van Gogh que Perlov —siendo muy joven y sin dinero para poder comprarlo— adquirió en Buenos Aires y conservó hasta su muerte¹⁰⁶. En las correspondencias que recopila dicho libro, existen varias menciones que Van Gogh hace sobre un dibujo de su autoría, que también es recogido en los diarios de Perlov, puntualmente en el tercer capítulo de *Diary*, donde Perlov registra la obra en su Polaroid. Se trata del dibujo titulado *Sorrow* (1882), obra que representa a una embarazada Sien Hoornik —prostituta a quien

¹⁰⁵ El cuadro representa el episodio del juramento mediante el cual Claudio —adalid de la revuelta, que era tuerto— une su espada junto a las de los demás líderes bátavos para prometer rebelarse contra Roma, en el año 69 después de Cristo.

¹⁰⁶ En la columna *They Changed My Life*, que escribí el 03 de noviembre de 1995 para el periódico israelí “Ma’ariv”, Perlov destaca su pasión por el pintor francés: “Y el último volcán: Vincent Van Gogh. El magnate brasileño de los medios, Assis de Chateaubriand, decidió dedicar una planta entera en el enorme edificio de su periódico a un museo de arte, especialmente arte moderno (con entrada liberada). Y la talentosa arquitecta, Leena Bo, colgó una de las más hermosas obras de arte de su colección, una pintura de Van Gogh, frente a las puertas del ascensor, en la tercera planta. Así, cuando se abrían las puertas del ascensor, la pintura aparecería, en un encuadre especial y todos los empleados y los periodistas que trabajaban en los pisos superiores del edificio podían ver la pintura de este genio, aunque fuese solo por unos segundos. Un año después fui a Buenos Aires y en el camino de regreso, en barco, traje conmigo el libro de las cartas de Van Gogh, que no se conseguía en portugués, solo en español. En la aduana me exigieron que pagara por él. No tenía dinero y aparentemente insulté alguien allí por esta extraña solicitud de dinero. No pasó un segundo y dos gigantes me elevaron en el aire y me arrojaron al sol y al asfalto hirviendo fuera de la aduana. Detrás tiraron detrás del libro que por tanto tiempo había anhelado y que tengo hasta el día de hoy, dañado por la caída. Algunos años más tarde, André Schwartz-Bart me dijo que cuando salió de París por un pocos años para escribir *El último de los justos*, se llevó consigo solo un libro (las cartas de Van Gogh) para que fuese su guía para el ‘comportamiento artístico’”. (Perlov, D., 1995).

Van Gogh acogió y protegió— que colaboró como modelo para una serie de trabajos del pintor. En sus cartas, Van Gogh se refiere a *Sorrow* como “la mejor figura que he dibujado” y espera que dicha obra sea el inicio de una serie de dibujos a través de los cuales el pintor buscaba conmover emocionalmente a la gente.



Imagen 15, *La Celestina* (1904), de Picasso (*Diary*, Cap. 2).



Imagen 16, *La Conspiración de los Bátavos bajo Claudius Civilis* (1661-62), de Rembrandt (*Diary*, Cap. 2).



Imagen 17, *Retrato de un hombre tuerto* (1888), de Van Gogh (*Diary*, Cap. 2).

También durante el segundo capítulo de *Diary* hay otra escena en la que se cita a un pintor cuyas referencias son —directa e indirectamente— aludidas en varias ocasiones a lo largo de sus diarios. Se trata del pintor italiano del Quattrocento, Piero della Francesca (1416-1492), artista fundamental del Renacimiento, sobre todo debido a su trabajo como maestro de la perspectiva y de la geometría euclidiana. Ya sea en sus frescos, óleos, retablos, dípticos, trípticos y polípticos, su pintura se caracterizó por el uso de formas geométricas que —sumadas a su trabajo con la perspectiva y la luz— muchas veces adoptaban las formas de umbrales, pórticos y dinteles.

Esta vez, el recurso que emplea Perlov para hacer referencia al pintor no es mediante su voz en *off*, sino a través del testimonio de su hija Naomi. Se trata de una escena en la que Perlov entrevista a Naomi, cuando ésta regresa a Tel Aviv tras una estadía en Italia. Mientras su hija revisa las decenas de postales que ha traído desde Italia (su “museo privado”), Perlov señala en *off*: “Naomi ha regresado de Italia con palabras nuevas en su vocabulario y con su ‘museo privado’, según lo llama ella. Ahora solo quiere hablar sobre grandes temas: Renacimiento, arquitectura, pintura y gente destacada”.

En sonido diegético en *off*, escuchamos cómo Perlov comienza preguntando a

Naomi acerca de Franco, un joven arquitecto florentino del que —intuimos— ella había estado prendada. Naomi, sin embargo, prefiere no hablar sobre Franco, sino sobre el francés Jean Marc, también arquitecto, su nuevo novio, como descubriremos más tarde en el tercer capítulo de *Diary*.

Pregunté a Jean Marc y al muchacho italiano, quién es su artista favorito y los dos me respondieron: Piero della Francesca. Para los estudiantes de arquitectura, este artista representa el comienzo de la precisa perspectiva científica. Y a los dos les encantó este cuadro de Piero della Francesca: *La Flagelación de Jesús* (Naomi Perlov en *Diary*, Cap. 2).

Perlov transita desde ese universo diegético y abre una puerta para salir de él y transportarse al tiempo de montaje del diario, a través de su *voice over* metatextual, autorreflexiva, que se superpone a la voz en otro tiempo de su hija y la explicación que expone sobre el cuadro: “La más joven de las mellizas salió al gran mundo. Apenas si la había percibido como un individuo en crecimiento. Ahora, parecería que está adueñándose del diario que estoy intentando escribir. Naomi”. El cineasta se revela aquí como padre y es como el padre y el cineasta que es, que plantea una reflexión sobre la confección del propio diario; una reflexión que surge desde el espacio más íntimo, desde la familia, desde lo que siente al ver a sus hijas convertirse en adultas. Es filmando a los/las más amados/as que la bisagra se entreabre hacia la pregunta sobre el diario en una cavilación que —a modo de pensamiento en movimiento— lo atraviesa y lo evidencia como un proceso creativo eminentemente ensayístico. El diario se encuentra pensándose y haciéndose a sí mismo en aquel intersticio, que es tanto espacial como temporal. El diálogo continúa:

Naomi (diegético): Todos afirmaron que este es el cuadro [*se refiere a La Flagelación de Jesús*] que señala el comienzo de la perspectiva científica. Todos ellos admiran a Piero della Francesca; le consideran un artista innovador, un Maestro. ¿También tú lo admiras?

Perlov (diegético): ¡También yo!

Naomi (diegético): Todos nosotros...

Perlov (diegético): También Levy... También Yossi... También Liora...

Naomi (diegético): Todos. ¡Es el mejor!... (Diary, Cap. 2).

Nuevamente la vida íntima se entremezcla con la historia del arte; micro y macrohistoria se cruzan una vez más. Naomi busca la complicidad del padre al preguntarle —conociendo de sobra la respuesta— si acaso él también admira a Della Francesca. Por otra parte, si bien los nombres pronunciados por Perlov se refieren a personas que desconocemos y que jamás nos serán introducidas a lo largo de los diarios, se hacen, sin embargo, cercanos. De algún modo presentimos que estos nombres comunes que son puestos en relación con los nombres de un gran maestro de la pintura como Della Francesca, son nombres de amigos/as. “Todos nosotros” dice Naomi, y en ese “nosotros”, junto con convocar a los más próximos, circunscribe la existencia de una comunidad unida en su inclinación por el arte.



Imágenes 18 y 19, Naomi junto a su “museo personal” de postales de arte y pinturas. En la Imagen 20, muestra el cuadro *La Flagelación de Jesús* (1444-1469), de Piero della Francesca (*Diary*, Cap. 2).

Della Francesca es una alusión recurrente en los diarios de Perlov. De manera implícita, por ejemplo, es citado nuevamente en el segundo capítulo —“Rutina y Rituales”— de *Updated Diary*, en una escena en la que, al interior del departamento del cineasta, la cámara recorre los objetos y recuerdos que se encuentran sobre su escritorio y en las paredes. Apreciamos el desorden de las cosas personales de Perlov arrumbadas sobre su despacho, libros, cintas de video y, en las paredes, fotografías en primer plano de amigos y familiares —sus afectos— y postales de pinturas, entre las que destaca la obra *San Julián* (1455-1460), retrato del mártir en el único fragmento que se conserva del fresco que Piero della Francesca (1416-1492) realizó en la iglesia de San Agustín, en su Borgo San Sepolcro natal. La imagen se encuentra, una vez más, entre la vida íntima del cineasta y el arte; en efecto, la pintura de Della Francesca puede comprenderse aquí como el umbral de un pasaje que nos conduce hacia otra imagen renacentista —*Retrato de una joven* (1490), del también pintor italiano cuatrocentista, Domenico Ghirlandaio (1448-

1494)—, pero que en el tránsito entre una y otra obra, atraviesa la biografía personal de Perlov simbolizada en una fotografía en blanco y negro de su padre, el mago, realizando uno de sus trucos de ilusionismo con unas bolas. Perlov juega con el encuadre del retrato —primero inestable, en diagonal; luego correctamente encuadrada— y con el negativo y positivo de la imagen, en que las bolas han sido pintadas de rojo¹⁰⁷.



Imagen 21. La foto del padre de Perlov —lo íntimo, afectivo, familiar— “entre” la bisagra iniciada a la izquierda por *Retrato de una joven* (1490), de Domenico Ghirlandaio y finalizada a la derecha con *San Julián* (1455-1460), de Piero della Francesca (*Updated Diary*, Cap. 2. “Rutina y Rituales”).



Imágenes 22, 23 y 24, diversos encuadres y manipulaciones de la foto del padre de Perlov. (*Updated Diary*, Cap. 2. “Rutina y Rituales”).

¹⁰⁷ En la anteriormente citada columna *They Changed My Life*, para el periódico israelí “Ma’ariv”, Perlov se refiere a las bolas rojas como probablemente el primer recuerdo del que tenga memoria: “Estaba acostado (debo haber tenido tener uno o dos años), y a través de los barrotes de mi cuna vi un par de manos sosteniendo dos bolas rojas que se convirtieron en cuatro, luego en ocho, luego se reflejaron como dieciséis y luego se convirtieron en una otra vez. Esto fue mágico; los dedos eran los de mi padre, que estaba practicando frente al espejo antes de su actuación esa noche, para observarse a sí mismo y el efecto de su truco. De un lado estaba el espejo con su reflejo y las bolas rojas, y del otro lado él mismo, concreto, un hombre al que conocí pocas veces en mi vida. Mi adicción a los juegos de billar tal vez tenga sus raíces en este recuerdo lejano”. (Perlov, D., 1995).

Ghirlandaio vuelve a ser aludido en el siguiente capítulo de *Updated Diary*, “Retorno a Brasil” (Cap. 3). Esta vez, la mención al pintor es en la voz en *off* de Perlov, sin embargo, no se muestra ninguna de las obras del italiano. Perlov filma a los lustrabotas que ejercen su oficio en Estación de Luz, la terminal de trenes de São Paulo, como toda estación ferroviaria, pasaje y paisaje de tránsito donde los haya. Al observar sus rostros cansados, sus gestos, sus ademanes en el oficio — hombres, en su mayoría negros o mulatos, sacando brillo a los zapatos de otros hombres, en su mayoría blancos—, Perlov reflexiona acerca de sus precarias condiciones, de la esclavitud de la que sus padres y abuelos fueron víctimas, de la obediencia, de la servidumbre. El ejercicio de filmar a estos trabajadores, despierta en Perlov una reflexión acerca de su propia mirada cinematográfica y lo hace tendiendo un puente entre cine y pintura, precisamente a partir de la alusión al maestro retratista del renacimiento italiano, Domenico Ghirlandaio (1448-1494): “La cámara tiende a elegir personajes buenosmosos. Yo prefiero también a los otros (...) Un perfil de tres cuartos... un poquito menos desde atrás. Retratos. Otra vez un perfil... Esta vez, Ghirlandaio”. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

Perlov se siente particularmente atraído por los pintores italianos renacentistas del Quattrocento (Siglo XV). Della Francesca y Ghirlandaio son solo algunos de los artistas de dicho periodo que menciona en sus diarios. También es a través de pintores cuatrocentistas que Perlov formula en sus diarios una serie de preguntas y pensamientos alrededor del tiempo y su transcurso, tanto desde una perspectiva existencial como desde una autorreflexividad cinematográfica. La pintura *Retrato de una anciana* (1506) de Giorgione (1477-1510) es el primer plano con el que comienza el primer capítulo de *Updated Diary*, “Infancia Protegida”. En el cuadro, la senil mujer sujeta en su mano derecha un papel que lleva escrito “Col Tempo”, que se refiere al transcurso del tiempo simbolizada por la vejez. Abriendo su nuevo diario con la imagen de esta pintura, además de destacar y situar en un momento inicial la importancia del arte y la cultura visual en su vida, Perlov se reconoce a sí mismo como hombre mayor, que en esta nueva aventura cinematográfica, ya es abuelo. En efecto, *Infancia Protegida*, el primer ensayo de *Updated Diary*, es en gran parte su mirada sobre el crecer, el aprender, el cambiar en el tiempo, a través de una mirada que se deposita sobre todo en sus amadas nietas y nieto. También

el paso del tiempo ha traído transformaciones en la tecnología y, como cineasta, Perlov se enfrenta a transitar desde el uso del 16 mm. en *Diary*, al uso del vídeo en *Updated Diary*, con todas las implicaciones prácticas y estéticas del cambio. Ha pasado el tiempo y desde ya el título del nuevo corpus, *Updated Diary*, si bien fue traducido como *Diario Revisitado*, también alude a acepciones que aluden a lo temporal, como “actualizado” y “renovado”.

Mientras el plano general de *Retrato de una anciana* se fragmenta en planos que detallan su rostro y la mano con la leyenda “Col Tempo”, Perlov —el artista visual, el cineasta y el abuelo—, da cuenta explícitamente de la elección de este cuadro para abrir el diario que ha decidido continuar, habla manifiestamente de años y de tiempo: “Retomando el trabajo en mi diario, después de diez años. Pensé que era adecuado comenzar con *Retrato de una anciana* de Giorgione, tal vez además por el título que sostiene, ‘Col Tempo’, por el paso del tiempo” (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, “Infancia Protegida”. Cap. 1).



Imágenes 25, 26 y 27. El primer capítulo de *Updated Diary* comienza con la imagen de *Retrato de una anciana* (1506), del pintor renacentista italiano Giorgione (1477-1510). (*Updated Diary*, Cap. 1. “Infancia Protegida”).

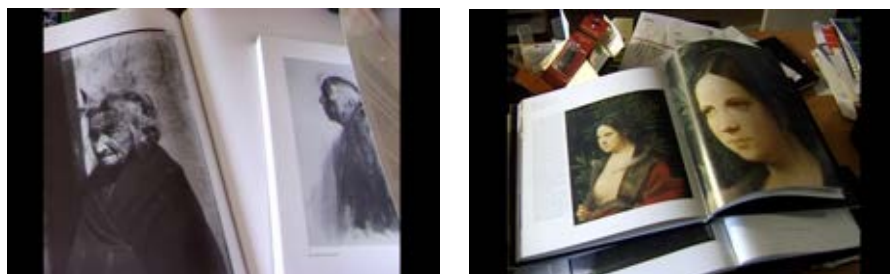
La referencia a esta pintura se repite en el segundo capítulo de *Updated Diary*, “Rutina y Rituales”¹⁰⁸. Tras realizar una reflexión acerca de la vejez y de la muerte a partir de una cita a la película *Pather Panchali* (1955) del cineasta indio Satyajit Ray (1921-1992), Perlov vuelve *Retrato de una anciana* de Giorgione, esta vez contenida en un libro y acompañada, a continuación, por otras imágenes de ancianas que acaban con *Laura* (1506), también del pintor renacentista italiano. En ese ejercicio Perlov ofrece un intervalo temporal: la primera obra de Giorgione, como hemos señalado, representa el tiempo asociado a la vejez, mientras que

¹⁰⁸ *Retrato de una anciana* (1506) no solo es citada en los dos primeros capítulos de *Updated Diary*, sino también aparece muy brevemente en una foto fija que, de dicha pintura, Perlov incorpora en *My Stills*.

Laura, la segunda de sus obras citadas, con la que Perlov cierra que dicha secuencia, representa el tiempo de la juventud. Se trata de un tránsito que subvierte el curso natural del tiempo; un movimiento inverso, desde la vejez hacia la juventud, toda vez que el retrato de *Laura* es el de una joven novia en el gesto de descubrir sus ropas para exhibir su pecho como símbolo de fertilidad y maternidad, cualidades que en la época se entendían como virtudes de la mujer de cara a contraer matrimonio. Tras la mujer surgen frondosas ramas de laurel, alegoría a la castidad. Además de funcionar como una operación intersticial, estos cuadros y fotografías nos revelan el propio proceso de exploración visual de Perlov para elaborar la problemática del tiempo, que atraviesa sus ensayos.



Imágenes 28, 29 y 30. El *Retrato de una anciana* (1506) de Giorgione, también figura referenciado en el segundo capítulo de *Updated Diary*, Rutinas y Rituales.



Otras referencias a la vejez en la imagen 31 y finalmente, en la imagen 32, una nueva cita a Giorgione con *Laura* (1506). (*Updated Diary*, Cap. 2. "Rutinas y Rituales").

Una nueva cita a la pintura renacentista italiana figura en *My Stills*, con la referencia a la obra *Ángel tocando el laúd* (1480) de Melozzo da Forlì, discípulo de Piero della Francesca. La pintura es un fragmento que, junto a otras trece piezas de apóstoles y ángeles músicos, en 1711 sobrevivieron a la destrucción del fresco que Da Forlì pintó en el ábside de la iglesia de los Santos Apóstoles en Roma y que hoy están expuestos en la Sala VI del Museo Vaticano. La imagen de Perlov que a su vez contiene dicha imagen, ofrece una serie de fértiles y complejas relaciones entre

diversos regímenes visuales: la fotografía, el autorretrato, la pintura y el cine. No se trata simplemente de una referencia más a sus filias artísticas; sino de una cita pictórica —que además da cuenta de su gozo por la música clásica, aspecto que revisaremos dentro de las próximas páginas— incluida en el autorretrato de su reflejo frente al espejo¹⁰⁹, imagen a su vez seleccionada para formar parte del montaje cinematográfico de *My Stills*. Hay varios otros elementos destacables en esta referencia; uno de ellos es el montaje de la propia fotografía, realizada con la Olympus-Pen, de Perlov. La cámara posibilita ajustar a 72 fotografías un rollo normal de película de 36 tomas, lo que permite obtener pares de imágenes separadas por un borde negro. Como se verá más adelante sobre todo a partir del análisis de *My Stills* y como es posible observar en el autorretrato que contiene la pintura de Da Forlì, este recurso de la Olympus-Pen permitió a Perlov trasladar a la práctica fotográfica un sentido de montaje cinematográfico en el que el borde negro funciona como un corte entre dos secuencias. Además de esta correlación entre imagen fija e imagen en movimiento, la imagen del autorretrato con el *Ángel tocando el laúd* (1480) de Da Forlì, ofrece otras correspondencias. La imagen estática adquiere la cualidad del movimiento a partir del pan foco que registra; vale decir, se fotografía un movimiento óptico —el del objetivo de la cámara— que permite el tránsito desde una imagen (la de la izquierda) en la que es Perlov quien se encuentra a foco en su reflejo en el espejo, a otra imagen (la de la derecha) en la que es la postal del *Ángel tocando el laúd*, apoyada sobre el espejo, la que está enfocada. El enfrentamiento de esas dos imágenes por la vía del montaje fotográfico —posibilitado técnicamente por dicha cámara en particular— ofrece no solamente la alternativa de capturar tal desplazamiento, sino también la obtención de una sola imagen como unidad resultante de la relación entre dos. La operación a partir de la cual una imagen fija se concibe en movimiento, da cuenta de un pensamiento eminentemente ensayístico por parte de Perlov.

¹⁰⁹ Como ya hemos sugerido en apartados anteriores y como profundizaremos más adelante, los juegos de reflejos en ventanas y espejos son también sello de la imagen bisagra que caracteriza los diarios de Perlov.



Imagen 33. La obra *Ángel tocando el laúd* (1480) del pintor renacentista italiano Melozzo da Forlì, citada al interior de un autorretrato fotográfico de Perlov, contenida a su vez en *My Stills*.

La cita en este caso prescinde de la palabra, ya sea hablada mediante la voz de Perlov o de otros/as, o escrita. Como una muñeca rusa, incorporar la pintura en su autorretrato —en cuyo interior es posible apreciar una serie de encuadres, reflejos y perspectivas— y luego escoger esa fotografía para su diario cinematográfico, constituye otra forma más compleja de citar a través de la inscripción de una imagen pictórica, al interior de una imagen fotográfica, integradas en una imagen fílmica y las nuevas relaciones que se establecen entre ellas.

Pero en los diarios de Perlov no solo abundan las referencias a maestros renacentistas, sino también a otros destacados pintores como el impresionista francés Claude Monet (1840-1926), citado en *My Stills* (1952-2002) en un péndulo entre las artes visuales —la pintura y la fotografía— y literatura. La alusión surge en una escena en la que Perlov describe la faceta como fotógrafo del escritor francés Émile Zola, en cuyas imágenes de la vida moderna del París de principios del siglo XX registra, entre otros paisajes urbanos, la estación de trenes de Saint Lazare. La terminal —la más antigua de París— fue retratada por Monet en la serie de doce lienzos *La Gare Saint-Lazare* (1877). Dice Perlov al comentar las fotografías de Zola: “El río, el Sena, desde la altura de una muy nueva Torre Eiffel. De día, de noche, de lluvia, de luz de sol. Como en un diario. En el exilio o en París.

Gare Saint Lazare, su exterior, el celebrado por Monet” (Perlov en *My Stills*). David Perlov hace dialogar su pasión por la pintura con su amor por la fotografía, con aquellos autores con los que comparte una misma mirada, los quienes antes suyo también retrataron sus gustos más queridos, en este caso su amor por los trenes y por las estaciones, hijos, junto al cine, de la misma modernidad industrial de mediados y fines del siglo XIX. Ya analizaremos más detenidamente en capítulos posteriores de esta tesis, la importancia que Estación de Luz, la estación de trenes de São Paulo, tuvo para el pensamiento visual de Perlov. El proceso a través del cual Perlov formula estos cruces y resonancias, se ensayan durante todo el proceso de creación de sus diarios. Se plasma en aquello y aquellos en que y en quienes Perlov decide depositar su mirada, en las imágenes y sonidos que los representan, en el pensamiento que moviliza, en la reflexión que se produce en el montaje (dotada de otro tiempo distinto del rodaje, pero con el que dialoga), en las relaciones que se establecen y en la elaboración de la propia poética cinematográfica. Así, su mirada —como cineasta y como fotógrafo— se construye siempre en la bisagra, en la relación con la mirada de aquellos a quienes admira y cuyas influencias contribuyeron a modular su estética.

Otro ejemplo de ello es una escena de la cuarta parte de *Diary*, en la que Perlov narra sobre los conflictos bélicos en los que Israel estuvo involucrado durante la guerra de Yom Kippur y el Líbano, o la masacre de Sabra y Chatila, entre otras. Para condenar el tratamiento que los medios, y particularmente la televisión, dan a la guerra y para formular preguntas y reflexiones que complejicen las representaciones sobre el horror de la masacre y la dificultad de darle una visibilidad que problematice en profundidad su etiología, ritualidades, comportamientos, sentidos y sinsentidos, Perlov nuevamente recurre a establecer correspondencias con otros regímenes visuales —en este caso el grabado— que han sido capaces de representar elocuentemente la ignominia transversal a todo lugar y a toda época, que es la guerra. En esta escena, Perlov dialoga explícitamente con el pintor español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) y

su serie de 80 grabados, *Desastres de la Guerra*¹¹⁰ (1810-1815). Mediante la técnica del aguafuerte, las imágenes de Goya constituyen una verdadera crónica visual de la barbarie, que describe las desgracias, atrocidades, torturas, hambrunas, enfermedades y muertes que asolaron a España durante la Guerra de la Independencia.

Nuestros reporteros de televisión, aún haciendo todo lo posible, parecen dejar la guerra fuera de pantalla. Este poderoso aparato informativo tiene solo un verdadero amo: la conformidad. Palabras, imágenes, información superficial. Guerra, pero no sus desastres. Francisco Goya podría haber sido nombrado el mejor reportero televisivo de todos los tiempos. Todo es explícito. Imaginación y realidad se vuelven una. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

Además de la gran crítica sociopolítica que contienen los grabados de Goya y la crudeza de sus imágenes, la mención de Perlov al pintor como reportero puede obedecer al hecho de que Goya acudió presencialmente a la guerra —en concreto, a Zaragoza— a constatar y representar los sucesos. Para reforzar su intervención como testigo compareciente en los hechos, Goya llega a representarse a sí mismo como observador al interior de la masacre, en la lámina El Desastre N°61, *Si son de otro linage* [sic], en las que —como en tantas ocasiones lo hace Perlov— el pintor recurre al autorretrato.

Goya acompaña sus estampas con enfáticos epígrafes escritos al pie de los cuadros; breves textos que —desde un ejercicio sintético y a modo de comentario personal— contribuyen a la comprensión de lo representado visualmente. A partir de estas leyendas es que Perlov, en la escena de los *Desastres de la Guerra*, genera complejas relaciones entre el grabado y la palabra, tensionando además los vínculos entre la palabra escrita —a través de la inscripción de la palabra en la imagen—, la palabra oral —Perlov lee en voz alta las inscripciones de Goya— y la palabra como expresión idiomática —Perlov lee los epígrafes en español y luego

¹¹⁰ El título que Goya le dio a su colección, fue *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Buonaparte y otros caprichos enfáticos*. Fue la Real Academia de San Fernando la que, en 1863, con ocasión de la primera edición de los grabados, le dio el nombre de *Desastres de la Guerra*.

los traduce al hebreo/inglés¹¹¹—. El cineasta filma la palabra, pronuncia la palabra y traduce la palabra (Ver Conjunto de imágenes N°34).

Desastres de la Guerra... *Disasters of War*; Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer... *Sad presentiments of what must come to pass*; Con razón o sin ella... *With reason or without*; ¿Para eso habéis nacido?... *Was it for these that you were born?*; Bárbaros... *Barbarians*; Esto es peor... *This is worse*; Ya no hay tiempo... *There is no more time*; No quieren... *They do not want to*; Amarga Presencia... *Bitter presence*; Y no hay remedio... *And there is no remedy*; Se aprovechan... *They acquite themselves*; One can not look at this... No se puede mirar; ¡Madre infeliz!... *Unhappy mother*; Al cementerio... *To the cemetery*; Chusma... *Rabble*; Enterrar y callar... *Bury them and be silent*; ¿A qué se debe tanto ruido?... *What is all that noise about?*; Nada... *Nothing*. (Voz en off de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

Muchos de los epígrafes que complementan los mensajes visuales contenidos en los grabados de Goya, están organizados de tal modo de garantizar una cierta continuidad narrativa en el transcurso del tiempo representado. En los *Desastres* de Goya se genera una bisagra que, precisamente a partir de las leyendas como recurso de montaje, señala los intervalos “entre” una imagen y la siguiente. En este sentido, las asociaciones y las conexiones de causa-efecto que concurren en este régimen visual, presentan grandes similitudes con un tipo de montaje cinematográfico tendiente a la prosecución de continuidad. Por ejemplo, el grabado N°14, *Duro es el paso*, da pie al N°15, *Y no hai [sic] remedio*, y luego al N°16, *Se aprovechan*. Lo mismo ocurre en otros fragmentos tales como la lámina N°21, *Será lo mismo*, a la que le sigue la N°22, *Tanto y más*, y a continuación la N°23, *Lo mismo en otras partes*. O la “escena” compuesta por las imágenes N°42, *Todo va revuelto*, seguida de la N°43, *También esto*, que da paso a la significativa N°44, *Yo lo vi* —a partir de este epígrafe, Goya se sitúa desde la primera persona, como testigo presencial de los acontecimientos, en un tiempo y un lugar—, para rematar con la N°45, *Y esto también*.

Esta dialéctica entre imágenes —las leyendas son parte sustantiva del pensamiento visual de Goya, complejamente inscritas en sus grabados— a través de la yuxtaposición o el montaje, ofrece correspondencias entre la imagen

¹¹¹ Dependiendo de la opción de doblaje que se escoja para ver/oír *Diary*; en hebreo o en inglés.

secuencial (la narrativa de los *Desastres* de Goya podría asemejarse, a ratos, a la de un comic) y la imagen cinematográfica. Son estos choques dialécticos entre imágenes, los que provocan constelaciones —en el sentido benjaminiano del movimiento del pensar— capaces de narrar el decurso de una época o de acontecimientos históricos como las guerras. Es en este sentido que puede comprenderse a Goya, más aún que como un reportero, como un “protocineasta”. La guerra que Goya presencié y representé en España, tiende puentes temporales con los conflictos bélicos que —desde distintos ejercicios de aproximación; a través de analogías como las aquí revisadas, a través del registro del aparato televisivo, a través de su concurrencia a los hospitales donde trasladaban a los heridos en combate y las víctimas civiles de las hostilidades— filmó Perlov en Israel. Tales acontecimientos, a su vez, cobran actualidad en la pregunta acerca de cómo representar complejamente a través de imágenes, las guerras que hoy continúan librándose alrededor del mundo.

No es preciso recordar que la guerra sigue siendo una realidad en la que viven un número impensable de personas. Los medios de comunicación hablan de ella y nos la visualizan en términos soportables para que podamos contemplarla desde el televisor del cuarto de estar. Con esos cuerpos maltratados y el terror inscrito en las caras, Goya dio visibilidad a lo insoportable y por eso su obra resulta más auténtica incluso que las imágenes que ofrecen las más acreditadas agencias de información actuales: odio y rabia desatados; yermos campos de batalla cubiertos de cadáveres; cuerpos rotos, famélicos y deformes; lágrimas y silencio esperando el final; asesinatos, violaciones y torturas (Vega, 2015: 11).

Para Perlov, como para Goya, la opción fue claramente dar voz y protagonismo a las personas corrientes, a los seres humanos que sufren realmente los efectos de la masacre. Es en la población afectada y no en los “héroes” —no hay en Perlov ni en Goya exaltación patrótica alguna a la hora de representar una matanza— donde el cineasta brasileño-israelí deposita siempre su mirada.

**DESASTRES
DE LA GUERRA**

91 Rabou
92 He deserved it!
93 Ravages of war
94 This is too much!
95 Why?
96 What more is there to
On account of a knife

Sal presentiments of what
come to pass
With reason or without
The same
Women give courage
... like wild beasts



Con razón o sin ella



Por qué?



Conjunto de imágenes N°34. Algunas de los grabados de *Desastres de la Guerra* (Goya, 1810-1815), citados por Perlov en el cuarto capítulo de *Diary*.

Otros regímenes visuales a los que recurre Perlov con citas a lo largo de sus diarios, son la escultura y la arquitectura. En cuanto a la escultura, en la primera parte de *Diary*, Perlov cita, entre otros, al escultor y pintor suizo Alberto Giacometti (1901-1966) y al escultor francés Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875). Ambas referencias se presentan desde el intersticio entre el arte y la vida, pues se trata de dos escultores que Perlov admiraba gracias a que le habían introducidos por su gran amiga, la escultora francesa Romaine Lorquet (1921-2005), con quien el cineasta compartiera mucho cuando joven, durante su estadía de seis años en París (1952-1958). Durante una visita que Perlov realiza a París junto a Yael, su hija, podemos ver estas relaciones entre el arte y la familia, la intimidad de los afectos. El cineasta y su hija se encuentran contemplando la escultura *La danza* (1865-1869), de Carpeaux, en la fachada de la Ópera de París.

La joven de la lágrima negra. “¿Por qué negra?”, pregunta Yael, “¿Está llorando?”. Me familiaricé con la escultura a través de Romaine; fue ella quien me introdujo a la obra de Carpeaux. Yael quiere ver más obras de Carpeaux. Y de regreso a la Opera. No, ella no es Romaine, le expliqué a Yael, pero ése era su aspecto [*Perlov filma a una mujer joven*]. Descendemos al sur de Francia para encontrarnos con Romaine. Ella continúa fascinándome hoy, como lo ha hecho siempre. Aprecio de nuevo sus esculturas, las que Giacometti tanto admiró. Hace veinte años, Romaine escogió vivir aquí, lejos del esplendor de las exhibiciones y las ventas. La noto vigorosa como siempre. (...). Romaine pertenece a la diminuta familia de gente única, difícil de describir. Su gran talento, su sabiduría y, sobre todo, su generosidad, han enriquecido mi vida (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

La escultura vuelve a estar presente en la última parte de *Diary* (Cap. 6), esta vez de la mano de otro régimen artístico muy apreciado por Perlov; la arquitectura. En uno de sus viajes de retorno a Brasil, Perlov viaja al Belo Horizonte de su infancia y a los cercanos Ouro Preto y Congonhas do Campo, también en el estado de Minas Gerais. El viaje es afectiva y emocionalmente duro; para Perlov, volver a Belo Horizonte es remover dolores del pasado, que dicen relación con la temprana y traumática separación de su madre, aquejada por serios trastornos psicológicos. Pero su recorrido por Minas Gerais, también le sirve a Perlov para reflexionar en torno a la esclavitud y para viajar hasta Congonhas do Campo a visitar las obras de quien fuera considerado uno de los mayores representantes del estilo barroco en Brasil y Latinoamérica, el escultor, arquitecto e ingeniero ouropretano Antônio

Francisco Lisboa, “Aleijadinho” (1730-1814), apodo que en portugués significa “Lisiadito”.

Nos conducen a la Iglesia de los Esclavos; una iglesia erigida y dedicada a aquellos negros que, en rol de comerciante, trajeron esclavos desde África. (...) Mañana a la mañana viajaremos a ver las obras de Aleijadinho. Cerca, la famosa Iglesia de Aleijadinho; el arquitecto y escultor lisiado del siglo XVIII, el orgullo de Brasil. Conocía, por supuesto, las fotos de estos profetas, pero siempre han sido expuestos de frente, con la iglesia de fondo. Tomo mi cámara y me parece revelar el secreto de Aleijadinho. Sus palabras llegan a los hombres más allá del horizonte. Isaías, Zacarías, Amos, Daniel, Jonás, Jeremías... Más adelante, no muy lejos, el pequeño pueblo de Tiradentes, el insurgente. Todo esto, para retrasar mi llegada a Belo Horizonte, para intentar aplazarlo y para dormir (*Voz en off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Para finalizar con las referencias visuales a las que recurre Perlov a lo largo de sus diarios —y previo a analizar sus filias cinematográficas—, examinaremos la importancia capital que tuvieron una serie de fotógrafos para la conformación de la mirada y del pensamiento visual del artista brasileño.

4.2.2. CITAS Y REFERENCIAS A LA FOTOGRAFÍA.

Recordemos que, además del cine y el dibujo/ilustración, David Perlov cultivó el arte de la fotografía desde su juventud, específicamente desde principios de la década del 50' cuando, residiendo en París en casa de su amiga Marguerite Bonnevey-Jungerman (1928) y la anciana madre de ésta, madame Bonnevey, un veinteañero Perlov ensayaba sus primeros retratos de amigos/as cercanos/as y paisajes de la ciudad que lo acogió por seis años. La primera parte de *Diary*, en efecto, recoge un viaje de visita a París que Perlov realizó en septiembre de 1977. En la oportunidad, David se reunió con Marguerite, quien le hizo entrega de una cajita con 72 negativos, “las primeras fotografías que tomé en mi vida”, que ella conservó durante todos esos años para, algún día, devolvérselas a su amigo. Los diarios de Perlov contienen innumerables fotografías realizadas por el artista; sobre todo, naturalmente, *My Stills*, ensayo que explora las relaciones entre la imagen fija

y la imagen en movimiento¹¹². Las fotografías en *My Stills* dan cuenta del desarrollo de una afición que, paralelamente al cine y a la pintura, lo acompañó a lo largo de toda su vida como un arte enlazado pero autónomo, y no simplemente —como podría pensarse— para ejercitar y mantener la mirada activa cuando muchas veces, por no encontrar financiamiento, se vio imposibilitado de filmar. En Perlov, la correlación entre sus ensayos diarísticos y la fotografía es absoluta. Ambos registran sus principales obsesiones: su cotidiano, sus espacios, su hogar, las ventanas, puertas y umbrales, luces, sombras, reflejos, espejos, sus amigos, su familia —los rostros que ama—, inmigrantes, cuerpos, gestos, manos, las ciudades en que vivió, la calle, sus esquinas, la televisión, los amaneceres y atardeceres desde su departamento hacia el mar Mediterráneo, los posters, postales de arte y cuadros de sus pintores favoritos, las películas que le fascinaron, sus estudiantes, todo cuanto es parte de su vida y de su cotidiano.

Al igual que sucede con las otras disciplinas a las que consagró su vida, el devenir de la obra fotográfica de Perlov se desenvuelve en un correlato permanente con otros/as cultores de esta práctica, a quienes admiró y por quienes sintió una particular afinidad ética o estética. En la pieza ensayística en la que más explícitamente se manifiestan estos diálogos y conexiones, es en *My Stills* (1952-2002).

Al hacer este filme, tuve en mente a tres fotógrafos: David Seymour “Chim”, Henri Cartier-Bresson y Henryk Ross. Seymour “Chim”; la niña... Guerra. Henri Cartier-Bresson, *joie de vivre*; la alegría de los ricos, la alegría de hacer arte. En Cartier-Bresson, incluso cuando el mar es hostil, la *joie de vivre* está presente. Henryk Ross, un fotógrafo. En realidad, un no-fotógrafo; pero fotografió en el *ghetto* a cada judío, para los certificados de los nazis; los judíos que serían enviados a la muerte. A todos ellos (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

De algún modo, estos tres fotógrafos son un espejo en el que David se ve reflejado toda vez que, al manifestar abiertamente estas filias, Perlov declara los dominios entre los que fluyen sus intereses. Al examinar las fotografías de Perlov, pueden

¹¹² Una clara correspondencia entre imagen fija e imagen en movimiento, entre los regímenes visuales de la pintura, la fotografía y el cine, se da en un ejemplo en el que Perlov se encuentra revisando una de sus fotografías en *My Stills* (1952-2002): “En pintura, bodegón; en inglés se llamaba ‘*still life*’, en francés era naturaleza muerta. ¿Fijo o animado? Fijo. En la parte de atrás, la fotografía encuadrada por mi cámara. Podría haber sido dibujada por un lápiz o un pincel... Hoy en día puedes hacerla aparecer con tu cámara”. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

establecerse correspondencias con el fotógrafo polaco/estadounidense, David Seymour “Chim” (1911-1956), sobre todo en cuanto a los intereses de ambos por representar el dolor y la injusticia de la guerra y sus consecuencias en la población civil. “Chim” sirvió como fotógrafo para el ejército norteamericano, durante la Segunda Guerra Mundial y, acabada la contienda, viajó a Alemania, Polonia, Checoslovaquia, Italia y Grecia para documentar los efectos de la guerra en la población infantil. Fruto de dicho trabajo de campo “Chim” publicó, en 1949, el libro de fotografías *Children of Europe*, algunas de cuyas fotografías son citadas por Perlov en *My Stills*. En 1947, junto a los también fotógrafos Robert Capa y Henri Cartier-Bresson, “Chim” fundó la prestigiosa Agencia Magnum la que —tras el deceso de Capa en 1954— presidió hasta su trágica muerte, en 1956¹¹³.

Con el fotógrafo y pintor francés, Henri Lartigue (1894-1986), en tanto, Perlov no solo comparte una pasión por retratar el cotidiano, la ciudad, la calle, las personas anónimas con quienes se van encontrando a su paso, los cuerpos y sus gestos. También comparten una inclinación hacia el intersticio, hacia aquella bisagra que —si en Perlov se representa visualmente más oblicuamente a través de umbrales, ventanas, puertas, reflejos y espejos, entre otros motivos recurrentes— en Lartigue adopta la forma de aquel gesto que se encuentra en el intervalo entre el cielo y la tierra, entre el impulso y la caída, entre el ascenso y el descenso. Este intersticio se ve representado en las numerosas instantáneas que el fotógrafo francés —un apasionado de los aviones y de la posibilidad de volar— capturó en aquel breve lapso en el que los seres humanos somos capaces de flotar ligeros en el aire, suspendidos en el tiempo, en saltos, clavados y piruetas.

¹¹³ También en *My Stills*, mientras Perlov se encuentra recorriendo las calles parisinas, se cita nuevamente a David Seymour “Chim”: “Cerca, Saint Sulpice. *Chambre claire* [lo dice en francés], no cámara oscura, sino cámara clara, *claire*. Busco un libro de David Seymour, Chim. El vendedor indio con gran conocimiento sobre foto; libros de fotos, me dice: ‘Lo siento, no tenemos a David Seymour; todos vendidos’. Pregunto quién es en esta pintura; la que está a la derecha. ¿Te gusta?’. Le digo que sí. ‘¿Puedo dártela como un regalo?’. ¡Sí! Gracias. ‘Vuelve; tendremos a David Seymour’. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*). Perlov, como es usual, referencia geográficamente los espacios que atraviesa en su andar por la ciudad y por los barrios (en este caso, Saint Sulpice) que tanto disfruta recorrer. En esta escena, la referencia al fotógrafo se corresponde con otras efusiones recurrentes en David, como su predilección por las identidades migrantes, al dar cuenta de la procedencia del vendedor, de nacionalidad india.



Conjunto de imágenes N°35. Fotografías del intervalo realizadas por el francés Jacques Henri Lartigue (1894-1986), uno de los fotógrafos citados por David Perlov en *My Stills* (1952-2002).

La secuencia de *My Stills* dedicada al fotógrafo polaco-israelí y sobreviviente del Holocausto, Henryk Ross (1910-1991), se extiende por casi siete minutos, es decir, comprende más de un 10% del filme, cuya duración total es de 62 minutos. Además

del origen semita, Perlov y Ross tienen en común la convicción de que un arte como la fotografía tiene la potencia de ser no solo portador de la belleza, sino también de la verdad. Un medio expresivo al servicio de la denuncia, de la memoria, que nuevamente se circunscribe en los intersticios entre arte, vida, política e historia. El hecho de que, con la ayuda de su esposa Stefania, Ross pudiese fotografiar el dramático cotidiano de los judíos en el *ghetto* polaco de Łódź (o de Litzmannstadt, en alemán) se debe a las aciagas circunstancias vitales que llevaron al matrimonio hasta dicho campo de exterminio, junto a otras decenas de miles de judíos que fueron reclusos allí durante la Segunda Guerra Mundial.

Perlov recurre al archivo para dar cuenta de la importancia de la labor de Ross quien, a lo largo de los años que estuvo confinado en el campo de concentración, además de realizar las fotografías que le ordenaba la administración del *ghetto*, arriesgó permanentemente su vida para documentar clandestinamente los horrores perpetrados por los nazis en contra de la población, principalmente judía y gitana en el caso de Łódź. Los archivos de las entrevistas de Ross y su mujer a los que recurre Perlov en *My Stills*, son extraídos de otro documental del cineasta brasileño-israelí: *Memories of the Eichmann Trial*¹¹⁴ (*Memorias del Juicio Eichmann*, 1979). Dicha película recoge los testimonios de quienes fueron testigos del juicio que en 1961 procesó y condenó como culpable de crímenes de guerra a Adolf Eichmann, el jerarca nazi y teniente coronel de las SS, que fue responsable de las deportaciones de miles de personas a los campos de concentración y de la —en sus palabras— “solución final”, vale decir, la eliminación sistemática de judíos, sobre todo en Polonia. *Memories of the Eichmann Trial* se estructura a partir de los testimonios de los supervivientes del Holocausto, judíos de la segunda generación y testigos directos que participaron en el juicio a Eichmann, entre los que destacan Rafi Eitan —encargado de la captura del jerarca nazi en Argentina, en 1961— y Henryk Ross. Las imágenes que Ross aportó como testigo durante el juicio a Eichmann, fueron admitidas por la Corte como pruebas para la causa y contribuyeron a la sentencia que lo condenó a ser ejecutado en la horca, en 1962.

¹¹⁴ *Memories of the Eichmann Trial* fue transmitido una sola vez por la televisión israelí, en 1979, y más tarde, en 2011, fue restaurado para poder ser exhibido en diversas instancias, tales como el Festival Internacional de Documentales de Lussas 2011, Documenta 14 (Kassel, Alemania y Atenas, Grecia, 2014), en el MoMA (Nueva York, EE.UU, 2014), en la Filmoteca de Catalunya en 2017, o en el Jerusalem Jewish Film Festival 2018.

Así pues, a partir de este ejercicio ya no solo intertextual sino metatextual, Perlov incluye escenas de *Memories of the Eichmann Trial* en *My Stills*, entre ellas aquella en la que Ross recrea el modo en que sacaba a escondidas su cámara fotográfica de entre su abrigo, disparaba rápidamente una foto y la escondía nuevamente entre sus ropas. Críticos judíos como Uri Klein, han catalogado esta escena como una de las más memorables de la historia del cine israelí.

Voice Over David Perlov: En su casa en Jolón, cerca de Tel Aviv, el fotógrafo Henryk Ross, la manera en que trabaja. Entre medio de los certificados de muerte, Henryk Ross hizo fotografías no menos importantes. Su cámara oculta era asunto de vida o muerte.

H. Ross (diegético): ¿Cómo tomé las fotos?, ¿quieres verlo?, ¿sí? Voy caminando, veo algo, algo a lo que disparar y hacía esto.... Esto y esto.... Así [hace el gesto de sacar la cámara de entre su impermeable, disparar la foto y esconderla inmediatamente].

Perlov (diegético): Entiendo que mirabas a tu alrededor para ver que no hubiera alemanes.

H. Ross (diegético): Eso es lo primero que hacía [indica a su mujer]... Ella, ella observaba si había alemanes o algo.

Perlov (diegético): O sea que ella estaba allí contigo, también...

H. Ross (diegético): Y yo también miraba y si veía que todo estaba bien [y hace el gesto de desenfundar la cámara]
(...)

H. Ross (diegético): Esta es la fotografía.

Perlov (diegético): Se puede ver un vagón [de tren] y gente cargando a los judíos al interior del vagón.

H. Ross (diegético): Sí. Y directo de aquí a Auschwitz. (...) Más tarde, en 1942, 43, 44, la situación era tan mala, que cerca de ochenta o incluso cien personas morían a diario en el *ghetto*. Una carreta era demasiado pequeña, así que construían grandes plataformas para poder poner veinte o treinta cuerpos en una carga.
(...)

Voice Over David Perlov: Un fotógrafo es también un ser humano. (...). Henryk Ross, el fotógrafo, el hombre que documentó el exterminio de los judíos, del *ghetto* de Łódź, de ahí en adelante jamás volvió a tomar ni siquiera una sola fotografía. Henryk Ross, nuestro no fotógrafo, no podía estar en todas partes... La tragedia era vasta... inmensa. El nazi le arrebató la hija a su madre; la mató delante de su madre... La madre, aunque herida, se

mantuvo con vida en el pozo... El número de casos, de casos nefastos, sórdidos, superaban con creces el número de cámaras fotográficas.

(*My Stills*).

Cuando en el verano de 1944 los sobrevivientes de Łódź fueron deportados a los campos de concentración de Kulmhof y Auschwitz, a Ross y su mujer se les permitió quedarse un tiempo más en el *ghetto*, para ayudar a limpiar el lugar de huellas que pudiesen incriminar a los nazis. Ross aprovechó la oportunidad para enterrar sus fotografías, además de otros documentos y pruebas, en botellas que más tarde, acabada la Segunda Guerra Mundial, pudo desenterrar y con ello contribuir no solo a la memoria histórica del Shoah, sino también como hemos visto, a la sentencia en contra de Eichmann por crímenes de lesa humanidad.

Tras todo el relato en el que Ross y su mujer narran estas memorias a Perlov, la secuencia finaliza con un momento que resalta aquella clara bisagra entre vida privada, arte, historia y afectos. Después de las imágenes que el fotógrafo polaco ha mostrado sobre los campos de concentración y los vagones de trenes repletos de personas rumbo a Auschwitz para ser exterminadas, Perlov nos enseña una serie de retratos que Ross hizo a su mujer Stefanía en momentos distendidos y alegres, además de algún autorretrato del fotógrafo. Mientras vemos en pantalla dichas imágenes, Perlov reflexiona: “Vida, amor, misión, todo junto y la felicidad de estar vivo” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).





Conjunto de imágenes N°36. Fotografías y archivo filmico extraído del documental *Memories of the Eichmann Trial* (1979) de David Perlov, citadas en su propio diario documental *My Stills* (1952-2002). La secuencia está consagrada al fotógrafo polaco/israelí y sobreviviente del Holocausto, Henryk Ross.

En reiteradas ocasiones a lo largo de sus diarios, Perlov realiza paneos por sus colecciones de libros de fotografía, a menudo dispuestos en sus estantes, otras veces apilados en su escritorio. A veces se alcanza a distinguir alguna de sus cubiertas o sus títulos, lo que también puede ser comprendido como alusiones a determinados autores u obras referidas por el cineasta. En otras oportunidades, es el propio Perlov quien abiertamente los menciona, como en *My Stills*: “Una interminable antología de fotos fijas; grandiosas fotos. *El siglo de la fotografía japonesa*”, señala mientras nuestra vista se pasea entre los lomos de sus libros. Aparte de la citada compilación de fotografía japonesa, se encuentran —entre muchos otros— libros del fotógrafo alemán August Sander (1876-1964) y del brasileño Mario de Andrade (1893- 1945), quien fuera además poeta, novelista, ensayista, musicólogo y una de las figuras más relevantes del modernismo en Brasil. No es circunstancial que el libro que Perlov muestra de su compatriota de Andrade sea *Fotógrafo e turista aprendiz*, una compilación de las imágenes y los

diarios que de Andrade concibió en el transcurso de sus viajes a lo largo y ancho de la Amazonía y el nordeste brasileño, para sus investigaciones etnográficas y musicológicas con los pueblos indígenas locales. El libro fue publicado en forma póstuma, en 1977. Entre la mirada de Perlov y la mirada de Andrade pueden establecerse numerosas resonancias, entre ellas la calidad de “aprendiz” de fotógrafo y de turista con la que se reconoce de Andrade, condición que da cuenta de una afición por lo *amateur*, por los procesos siempre abiertos y en tránsito. Además, en ambos creadores es posible reconocer la vocación tempranamente subjetiva e íntima de los diarios de vida y de viaje que, en el caso de Andrade, se remontan a la década del 30, cuando realizó sus primeras expediciones por las etnias del Brasil. La referencia a de Andrade deja traslucir, por último, interés y la cercanía que Perlov conservó siempre por la riqueza artística y cultural de su Brasil natal.

Si con de Andrade es posible intuir esta afinidad que Perlov siente hacia creadores que, por una parte, cultivaron y transitaron a lo largo de su vida entre una variedad de intereses artísticos y, por otra, lo hicieron reivindicando una voz propia, personal e íntima, en el caso de la proximidad que el cineasta encuentra con el escritor naturalista francés Émile Zola (1840-1902), la conexión se hace explícita. Pese a que no lo menciona dentro de los autores en quienes se inspiró para realizar *My Stills*, en la película cobra gran relevancia la cita que Perlov realiza a Zola, particularmente a la faceta como fotógrafo del autor de *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) y *La Bête humaine* (1890), entre muchas otras novelas. Nuevamente la bisagra entre diversos regímenes de representación —la fotografía, la pintura¹¹⁵, la literatura— y dimensiones de la realidad —entre lo íntimo y lo público, lo personal y lo político¹¹⁶, lo familiar—, cobra relevancia gracias al potencial de la imagen para

¹¹⁵ La pintura fue otra de las preocupaciones estéticas del multifacético Émile Zola, quien en 1867 publicó el libro *Édouard Manet, étude biographique et critique*. El interés de Zola por la pintura probablemente surgió gracias a la profunda amistad que a lo largo de su vida cultivó con el pintor francés Paul Cézanne (1839-1906) —coetáneo y coterráneo de Zola— desde que asistieron juntos al colegio, en Aix-en-Provence.

¹¹⁶ Baste recordar la participación que Zola tuvo en el Caso Dreyfus, en el que —en medio de una gran campaña antisemita— el militar francés de origen judío, Alfred Dreyfus, fue falsamente acusado de espía. Zola apoyó la causa de los judíos franceses e intervino a su favor, escribiendo una serie de artículos entre los que destaca el célebre *Yo Acuso*, una carta al Presidente de la República Francesa que fue publicada en el periódico “L’Aurore”, en 1898. Este gesto contribuyó a que el proceso tuviera un repentino revés y a que se denunciase ante el Consejo de Guerra al verdadero espía, el comandante Walsin Esterházy. Esta maniobra no solo no tuvo éxito, sino que se volcó en contra de Zola, cuando el gobierno francés acometió agresivamente iniciando un proceso por difamación que acabó por condenarlo a un año de cárcel y a una

ensayar un pensamiento visual que, tanto en el caso de Perlov como en el de Zola, adoptó la forma del diario.

¡La sorpresa! El gran Émile Zola. Sé de escritores que han hecho dibujos. Sé de pintores que han hecho fotos. Este es el gran Émile Zola, el gran escritor. Hacia el final de su vida, se las arregló para producir algunas miles de fotografías. En París, con su familia, con sus conocidos y en su estilo, muy especial. El río, el Sena, desde la altura de una muy nueva Torre Eiffel. De día, de noche, de lluvia, de luz de sol. Como en un diario. En el exilio o en París. Gare Saint Lazare, su exterior, la celebrada por Monet. Además, la cámara sobre un trípode, una cámara portátil, como las de hoy. El escritor compiló el libro de fotografías llamado *Histoire vraie*, una historia real, no el producto de su creación literaria imaginativa, sino que un documento, un diario, un documento fotográfico, un diario fotográfico. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Las palabras de Perov ilustran las bellísimas fotografías en blanco y negro a través e las cuales Zola retrató a su familia, a sus hijos, y a sí mismo, mediante muchos autorretratos entre los que figuran algunos en que se ve al escritor junto a un trípode, precisamente fotografiando. Zola no solo retrató en innumerables ocasiones a su esposa Alexandrine en su casa en Médan, sino también realizó muchísimos retratos de Jeanne, su amante y madre de sus dos hijos, Jacques y Denise, en la localidad de Verneuil donde vivían. Es precisamente a Jeanne a quien el autor dedicó su álbum y diario fotográfico, *Denise et Jacques, histoire vraie* (1897). Estas fotografías de la intimidad se alternan con imágenes en las que el novelista retrata las calles, puentes y paisajes del París de principios del siglo XX, bajo diferentes luces y climas.

cuantiosa multa. Tras la injusta afrenta, Zola decidió exiliarse en Londres, desde donde regresó en 1899 tras la reanudación del proceso que finalmente, en 1906, exculpó a Dreyfus (quien había sido acusado de alta traición y relegado por años en una isla cercana a la Guayana Francesa) y lo reintegró con honores al ejército francés. Émile Zola —que en 1901 había publicado el libro *L’Affaire Dreyfus, la vérité en marche*, en el que recopiló todos sus artículos publicados sobre el caso— falleció en extrañas circunstancias en 1902, por lo que jamás llegó a conocer cómo finalmente se revirtió la sentencia del proceso para el que tanto contribuyó con su denuncia.



Conjunto de imágenes N°37. En *My Stills* (1952-2002), Perlov recoge una serie de fotografías del escritor Émile Zola, que son parte su diario fotográfico *Denise et Jacques, histoire vraie* (1897) (Ver última imagen, en la esquina inferior derecha).

4.2.3. CITAS Y REFERENCIAS AL CINE.

Autorreflexivos por naturaleza, los diarios de un cineasta lógicamente nos hablarán acerca del cine, puesto que éste un ámbito esencial de la vida y del cotidiano de un realizador. Por lo mismo, los diarios de Perlov no solo son extraordinarios ensayos acerca de la imagen en general, sino muy especialmente, de la imagen

cinematográfica en particular. Todo su corpus diarístico traza el movimiento de un realizador que se encuentra haciendo cine y pensando el cine. En ese sentido, no es extraño que muchas de las reflexiones que el creador brasileño-israelí concibe en torno al arte y al oficio cinematográfico, sean canalizadas a través del diálogo con innumerables referencias a películas y cineastas que Perlov admira.

En sus diarios hay abundantes citas a actrices y actores de cine, como por ejemplo la clásica escena de la primera parte de *Diary* (1973-1977) en la que el Perlov conoce y conversa sobre cine con el actor alemán Klaus Kinski¹¹⁷, quien se encontraba en Jerusalén rodando la película sobre la operación Entebbe, *Mivtsa Yonatan*¹¹⁸ (Menahem Golan, 1977), en la que interpreta a un terrorista alemán. También estas referencias se dan a través de los recurrentes planos que a lo largo de *Diary* encuadran ciertas postales y recortes que cuelgan en las paredes de su estudio, por ejemplo la de la actriz francesa Renée Jeanne Falconetti —también conocida como Maria Falconetti— protagonista de *La pasión de Juana de Arco* (1928) del director danés Carl Theodor Dreyer o la lámina de Orson Welles como protagonista de su propio filme *Campanas a medianoche* (1965); o en las menciones a la francesa Sarah Bernhardt en el primer capítulo de *Updated Diary*; o las referencias en *My Stills* (1952-2002) al norteamericano Humphrey Bogart en *Casablanca* (1942, del director norteamericano de origen húngaro, Michael Curtiz) y a la actuación del actor, mimo y director francés Jean Louis Barrault en *Los niños del paraíso* (1945, dirigida por Marcel Carné, sobre diálogos y escenarios del poeta francés Jacques Prévert). La mayoría de las menciones al cine invocadas por

¹¹⁷ Esta escena se acompaña del siguiente comentario de Perlov: “Paso un día con Kinski, su mujer y su bebé. Klaus Kinski hace papeles de villanos e individuos malvados. Mi cameraman filma a su antojo, y yo me distraigo fotografiando, como para balancear la dinámica personalidad del este actor. ¿Cómo es que me habla como si fuera un ángel piadoso? Tomo más instantáneas. A la izquierda, capto al niño árabe adentrándose a mi marco. Quiere ganar dinero. No es algo espontáneo; es un negocio. Klaus Kinski mete continuamente la mano en su bolsillo. Kinski oye al niño llorar. Le pregunto al niño por qué llora. Kinski entiende mejor que yo. Le ofrece dinero y después, sonríe. Tomo más fotos del niño. Sentado, me saluda. Parado, levanta las manos en rendición. ¿A mi cámara?” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

¹¹⁸ *Mivtsa Yonatan* (1977) se tradujo al inglés como *Operation Thunderbolt* y al español como *Operativo Relámpago*. La película está basada en los hechos reales que se produjeron durante la denominada “Operación Entebbe”, misión de rescate de los rehenes que, en junio de 1976, fueron secuestrados por terroristas palestinos y alemanes en un vuelo rumbo a Entebbe, cerca de Kampala, la capital de Uganda. La liberación fue liderada por las Fuerzas de Defensa de Israel (FDI) en el Aeropuerto Internacional de Entebbe, a principios de julio de 1976. Sobre el filme, señala Perlov: “En la Universidad, buscaba un tema documental para el próximo semestre. Escogí la operación Entebbe, para confrontar mito con realidad. El audaz rescate de rehenes israelíes de manos de secuestradores terroristas. Un despliegue de coraje a favor de la supervivencia y su rápida comercialización. Crear mitos también es parte de la realidad. La parte negativa. Aquí se ha rodado una película en Entebbe” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Perlov, están dirigidas a poner de relieve la importancia de determinadas películas no solo a través de sus actores, sino sobre todo mediante citas a directores que influyeron en la vida del cineasta y en su visión sobre el arte cinematográfico.

En la primera parte de *Diary*, Perlov establece un nuevo intersticio, esta vez entre el cine y la fotografía, cuando —estando en su hogar y revisando sus imágenes fijas— se remonta a una tarde en la que, deambulando por la calle, se detuvo afuera de un cine de Tel Aviv a observar los afiches y fotos de los filmes nacionales. “Tomo algunas fotos de estos muchachos al estilo de Pasolini. Éste es el cine que ven. Sagacidad, dinero, mucho dinero. Cuando se emplea un arma, debe ser la Uzi. Tradición familiar y heroica” (Perlov en *Diary*, Cap. 1). Se trata, pues, de una doble referencia al cine: por una parte, la escena alude al cine comercial israelí, que Perlov critica irónicamente por burdo y por su velada apología al dinero y a las armas, mensaje que consumen muchos jóvenes, como precisamente los asistentes al cine que retrata. Por otra parte, la cita al poeta y director de cine italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), cineasta apreciado por Perlov, con cuya mirada se siente identificado y cuya influencia reconoce abiertamente en diálogo con la suya. El encuadre frontal y cerrado de las fotografías en las que Perlov cita el estilo de Pasolini, emulan sus característicos primeros planos y *close up*, en que los retratados —preferentemente hombres jóvenes— a menudo miran directamente hacia la cámara. Estos retratos se alternan con fotografías de los afiches de las películas israelíes en cartelera.





Conjunto de imágenes N°38. En un cine de Tel Aviv, Perlov reflexiona sobre el cine israelí en cartelera y luego se reconoce retratando “al estilo de Pasolini” (En *Diary*, Cap. 1).

A lo largo de sus diarios, son varias las ocasiones en las que —tanto a través de fotografías como de imágenes en movimiento— Perlov retrata a otros/as de un modo en que recuerda la manera de filmar de Pasolini, especialmente a los jóvenes. Es posible ver esta relación en muchas de las tomas en que Perlov retrata a sus estudiantes de cine en la Universidad o cuando, en el segundo capítulo de *Diary*, filma a un adolescente Ephraim, el hijo de sus vecinos, mirando fijamente a la cámara.

Otro ejemplo de las relaciones entre imagen fija e imagen en movimiento, puede apreciarse en una escena de *My Stills* en la que, hurgando en su nuevo taller y tras alternar una serie de fotografías en blanco y negro y en color, Perlov repara en algunas de sus propias instantáneas tomadas recientemente en París, comparando los gestos capturados con las expresiones que es posible encontrar en las películas de algunos de los cineastas que lo inspiraron y a los que hace referencia, particularmente a los directores franceses Jacques Demy (1931-1990), Robert Bresson (1901-1999) y Eric Rohmer (1920-2010). En todas las fotografías se repite el mismo ademán: personas abriendo, leyendo o entregando una carta. Esto no solo pone de relieve el interés de Perlov por dicho género epistolar, sino también cómo este se sitúa en relación con la forma diarística de *My Stills*, estableciendo nuevamente una correspondencia entre ambos discursos testimoniales presentes en los modos íntimos de registro y filmación.

En París, como si fuera una carta de Jacques Demy. Una carta de Robert Bresson. Fotografías fijas en París, hechas últimamente, en septiembre de 2001. En blanco y negro, en marzo de 2001, en París; el mismo lugar, la misma esquina, algunos meses antes. En septiembre, como una carta de Eric Rohmer. (*Voz en off* de Perlov en *My Stills*).



Imagen N°39. Cita a Jaques Demy.



Imagen N°40. Cita a Robert Bresson.



Imagen N°41. Carta en blanco y negro.



Imagen N°42. Cita a Eric Rohmer.

En la segunda parte de *Diary* (1978-1980), en tanto, una de las referencias cinematográficas más relevantes es aquella a través de la cual Perlov evidencia su predilección por un cine íntimo y personal, citando las películas domésticas del último zar de Rusia, Nicolás Aleksándrovich Románov (1868-1918). Al recurrir a estos archivos familiares, Perlov no solo recicla y resignifica estas imágenes mudas contenidas ahora en sus propios diarios, sino que también despliega múltiples intersticios que en los que se ponen en relación la vocación autobiográfica de los diarios cinematográficos, con las *home movies*, el modo *amateur* y el cine de metraje encontrado.

No me encomendaron más filmes. Entonces, por casualidad, me topé con un cortometraje sobre el Zar Nicolás; el cruel Zar. Diarios de los días felices, en los que el Zar toma instantáneas de su familia, algunos años previos a la Revolución. Días felices. Familia feliz. Busco la escena donde juegan a la pelota. El caótico pequeño juego de guerra. Días felices. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

Mediante esta cita, el cineasta brasileño-israelí demuestra su fascinación por un cine que privilegia el valor de una mirada afectiva y de la espontaneidad de la vida

cotidiana y que atraviesa los umbrales entre la vida privada y el contexto histórico, público y político que envuelve a una figura como el Zar Nicolás de Rusia.

No solo como cineasta, sino también como profesor, Perlov reivindica este tipo de cine austero, en pequeños formatos como el Súper 8 mm., dispositivo con el que solía enseñar a sus estudiantes del Departamento de Cinematografía de la Universidad de Tel-Aviv. “Nuevamente la sensación que todo debe comenzar desde el principio. Un proyector de 8 mm. El modelo más barato, más modesto de hacer filmes. Me siento contento de enseñar este tipo de cine”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

También desde su rol como cineasta y profesor, Perlov ofrece otra referencia que da cuenta de su postura ética a favor de un cine independiente, en las antípodas de la producción cinematográfica industrial y sus instituciones. En el tercer capítulo de *Diary*, mientras se encuentra haciendo clases en la Universidad y observamos a sus estudiantes trabajando, Perlov cita las palabras del director soviético, pionero del cine de vanguardia, Dziga Vertov.

Dziga Vertov, 1926. [Perlov lee] ‘Las películas de largometraje son el opio para las masas. Nosotros vamos tras los hechos, la fotografía de los hechos, selección de hechos, circulación de hechos, propaganda mediante hechos, atacar los hechos, una tempestad de hechos, multitudes de hechos, huracanes de hechos, y asimismo, hechos marginales. Contra el cine de ilusión. Contra el cine de mitificación. No queremos fábricas para actores. Fábricas para besos y para hacer el amor. No queremos fábricas para la muerte’. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

Estas y otras disquisiciones tales como la producción *amateur* como tensión entre el trabajo remunerado *versus* el no remunerado y el tiempo productivo *versus* el tiempo libre, puede también observarse en la persistente defensa por parte de Perlov por un cine libre, *autofinanciado*, *autofilmado*, *autoeditado*, de distribución autónoma, alejado de la profesionalización clásica de la producción fílmica industrial y comercial. Esta reivindicación constituye una clara posición política y es una constante en sus diarios. Basta recordar la primera frase que Perlov pronuncia al abrir la primera parte de *Diary*: “Quiero comenzar a filmar por mi cuenta y para

mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo diferente, quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente”, y unos minutos más tarde, en el mismo capítulo, Perlov agrega: “Documentar lo cotidiano, lo trivial. No más cuentos, no más tramas, nada artificial, tampoco los trucos profesionales que tanto me agradaban”.

Lo anterior está directamente vinculado a la desazón y frustración que —sobre todo durante las seis primeras partes de *Diary*— Perlov manifiesta en contra de la institucionalidad cinematográfica israelí; tanto del Instituto Israelí de Cinematografía como de la televisión israelí.

El servicio de cinematografía del gobierno, la televisión, las mismas sonrisas nauseabundas, cumplidos no solicitados y la denegación anticipada. Ellos desean filmes que no hacen falta a nadie. Cada reunión añade una nueva capa de disgusto. Podría escribir un himno al odio. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Más tarde, en el mismo capítulo, Perlov cuenta acerca del estreno en la televisión israelí de su documental *Biba* (1977), sobre una viuda de la guerra del Yom Kippur. La obra se exhibió precisamente para el día Conmemorativo de dicho conflicto árabe-israelí y fue todo un éxito que concitó la atención de la prensa. En su diario, Perlov advierte con sorpresa sobre ciertas preguntas que le hacían las reporteras que lo entrevistaban; una de ellas, por ejemplo, reparó en que por qué, tratándose de un filme israelí, los comentarios de la *voice over* eran leídos con acento foráneo, aludiendo directamente a la condición de extranjería de Perlov. Otra de las preguntas de las periodistas, en tanto, lo lleva nuevamente a la reflexión acerca de la oposición entre un cine interesado solo en filmar hechos y conceptos —a juicio de Perlov, la expectativa de la institucionalidad cinematográfica israelí— y un cine capaz de filmar la vida, pulsión que movilizaba la creación artística del cineasta.

En un momento, el Instituto Israelí de Cinematografía comenzó a rechazar sus proyectos y dejó de encomendarle filmes; sus propuestas creativas no interesaban a la burocracia de un organismo que por aquellos años concebía el cine como una herramienta propagandística al servicio de fortalecer la imagen del Estado de Israel.

En el Instituto Israelí de Cinematografía, el personal se asombra de verme frente a ellos con una cámara en el grandilocuente Instituto de Cinematografía. Expedientes, vagos sueños de gloria internacional. Como cineasta, me siento superfluo aquí. Adiós a todos. Renuncio. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

Los diarios de Perlov también recogen esta sensación de fracaso que, sumado a la consiguiente dificultad económica por la falta de recursos para desarrollar sus proyectos, muchas veces acentuó su percepción de desarraigo —“La incertidumbre, el tiempo libre en demasía, me privan de la capacidad de amar este país” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1)— y lo llevó a experimentar una serie de crisis creativas que, en cualquier caso, se transformaron en obstáculos que sin duda supo subvertir para dotar a sus diarios de una gran profundidad y complejidad emotiva.

Muchas de las referencias de Perlov al séptimo arte se emplazan en la bisagra entre la vida íntima y el cine; de hecho con varios de los directores que menciona a lo largo de sus diarios lo unió una intensa amistad, o fueron sus mentores y maestros. En una escena del Capítulo 3 de *Diary*, menciona a tres amigos que jugaron un rol decisivo en su vida: el director de cine brasileño Alberto Cavalcanti (1897-1982), el fundador de la Cinemateca Francesa Henri Langlois (1914-1977) y el documentalista holandés —uno de los padres del documental de vanguardia— Joris Ivens (1898-1989). En 1952, cuando un joven Perlov arribó a París para estudiar Pintura y Bellas Artes, se acercó a la Cinemateca Francesa, entonces dirigida por Langlois, quien lo invitó a trabajar en la institución. Al cabo de un tiempo, Perlov y Langlois se hicieron grandes amigos. Perlov colaboró en el cuidado y preservación del archivo de películas en 16 mm. que albergaba la Cinemateca, las que también se encargaba de proyectar al público. Su paso por la Cinemateca Francesa fue una verdadera escuela para el cineasta, un acervo inmejorable para acceder a conocer el lenguaje cinematográfico, su historia y sus infinitas posibilidades expresivas.

Fue Henri Langlois quien le presentó a Perlov al director holandés Joris Ivens, quien se encontraba realizando una película sobre el pintor francés de origen bielorruso,

Marc Chagall. En el interés de ambos por las correspondencias entre cine y pintura¹¹⁹ se fragua una colaboración que dará pie a una gran amistad. Cuando se conocieron, Perlov se encontraba trabajando en lo que fue su primera película, *Old Aunt China and Others (Tante Chinoise et les autres, 1956)*, basada en un montaje de imágenes fijas; los dibujos de una niña francesa de 13 años. La joven fue tía de Marguerite Bonnevey-Jungerman, una gran amiga de Perlov que lo acogió en su casa de Ivry a su llegada a Francia¹²⁰. Fue en esa estadía de dos años en el hogar de Marguerite, que comenzó a florecer la mirada cinematográfica intersticial de un joven Perlov. Marguerite conservaba las ilustraciones de su tía, que se llamaba exactamente igual a ella, Marguerite Bonnevey, y que falleció muy tempranamente de tuberculosis, a la edad de 20 años. Los dibujos estaban en una vieja libreta que Marguerite le mostró a David y que generosamente puso a su disposición para que hiciera una película con ellos. Perlov sintió que los dibujos parecían haber estado esperándolo solo a él a lo largo de todas esas décadas (Cfr. Bar Or, 2014: 255). *Old Aunt China and Others* es una suerte de animación de dichas ilustraciones, cuyos textos son los propios comentarios originales que la niña escribió a mano sobre sus dibujos. La película tiene una introducción del poeta, dramaturgo y guionista francés Jacques Prévert y música original creada por la compositora francesa Germaine Tailleferre. Para su filme, Perlov también contó con la asesoría de diversos intelectuales y artistas, entre ellos Jeanne Moreau, Alexander Calder y Czeslaw Milosz.

Cuando Langlois los presentó, Ivens escuchó buenos comentarios sobre Perlov y supo acerca de su pasión por la pintura, así que lo invitó como montajista de su película sobre Chagall. Perlov estaba fascinado: “Ivens fue un pionero clásico del cine documental. Yo estaba cautivado” (Bar Or, 2014: 196). La película —producida por Henri Langlois y La Cinemateca Francesa— se comenzó a editar en 1957 pero nunca se terminó, por lo que jamás llegó a ser estrenada. Sin embargo, Ivens se

¹¹⁹ Para entonces Perlov ya conocía al director francés Alain Resnais, cuyos filmes sobre artistas y pintores fueron de gran influencia para los inicios del cineasta brasileño. Entre los filmes de Resnais que se sitúan en el umbral entre la pintura y el cine, se encuentran una película sobre la obra de Paul Gauguin, otra sobre el *Guernica* de Picasso y la que llamó más poderosamente la atención de Perlov por estar consagrada a uno de sus artistas favoritos, Vincent Van Gogh (1948).

¹²⁰ Perlov conoció a Marguerite en los talleres de litografía de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a la que ambos asistían. A cambio de una modesta renta, ella lo invitó a vivir a la casa de su familia en Villejuif, en los suburbios del sur de París. Perlov se compró una motocicleta vieja con la que se trasladaba entre Villejuif y la capital.

convirtió en el mentor y amigo de Perlov y tuvo una influencia decisiva en su trabajo. La viuda de David, Mira Perlov, recuerda:

Con Ivens, David aprendió a montar y aprendió lo que es hacer cine documental, esa honestidad que él admiraba mucho. De Langlois, albergó sobre todo la pasión por el cine, de cruzar el océano para salvar una película. Langlois era una persona alrededor de la que peregrinaban Rossellini, Orson Welles, tantos otros. (...) Fue el comienzo de la Nouvelle Vague. David conoció a Alan Resnais, estaba en su casa cuando éste esperaba la decisión de censura sobre *Nuit et Bruillard*. Resnais le prestó una cámara. (Perlov, M., 2008).

En un viaje a París recogido en la tercera parte de *Diary*, Perlov acude a visitar a Joris Ivens, a quien filma en una escena que conmueve por su austeridad y sinceridad. Las imágenes y las palabras con las que Perlov las acompaña, son un verdadero homenaje a Ivens; una ofrenda de reconocimiento, respeto, admiración, afecto y gratitud hacia el maestro, de parte de quien fuera su discípulo y amigo. A través de este silente retrato en movimiento, Perlov parece querer capturar la esencia del cineasta holandés. Las imágenes de Ivens en el balcón de su departamento parisino, es acompañada de la reflexión en *off* del brasileño, articulada en el montaje.

Las melodías conocidas siempre despiertan optimismo. Esta es la música de Hans Eisler en *Zuiderzee*, un filme de Joris Ivens. De pronto, me encuentro filmando en blanco y negro, como para respaldar una melodía olvidada. Muchos de mis amigos de París, mayores que yo, ya no están. Abrasza, Langlois, Cavalcanti y otros. Ivens está aquí, tiene 84 años. Le llamo por teléfono. Él reconoce mi voz y me invita a verlo. Así de simple. Saint Germain-des-Prés. Estoy, por supuesto, llegando con antelación; no solo estoy por visitar a un viejo amigo, me estoy preparando para encontrarme con un maestro. Rue de Saints-Pères. Joris Ivens aún vive aquí, en el mismo modesto apartamento, como corresponde a un hombre de su estatura. Escucho su voz en holandés, como si fuera del filme *Zuiderzee* hecho hace 50 años. Me pregunta si lo estoy grabando [voz] y le respondo, “No, ¿para qué? Tus filmes lo dicen todo”. Ivens ha hecho 50 filmes. 50 filmes excepcionales. Él solo habla sobre cosas sencillas: luz, viento, cámara. Trabajando con Ivens aprendí cómo el lente puede retratar amor. Amor de hombre. Sin embargo, todos los filmes de Ivens son filmes de batallas. De nuevo sus palabras, protesta, acusación, advertencias. Me pregunto, ¿habrá cambiado algo? (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

A continuación —sobre las imágenes rodadas por Perlov, que pasan del retrato de Ivens a las calles de París— escuchamos la voz en *off* del cineasta holandés en su documental *Zuiderzee* (New Earth, 1930): “¡Once millones de hambrientos en América! ¿Habrá cambiado algo? ¡El trigo se pudre en nuestros campos!, ¿Habrá cambiado algo? ¡El hambre marcha en América!, ¡El hambre marcha en Londres!”. Al igual que la de Perlov, la profusa obra de Ivens siempre se situó en el movimiento, en el tránsito, así como en el intersticio entre lo poético y lo político. Inagotable, el “holandés errante”¹²¹ viajó por el mundo entero con su cámara, registrando momentos claves del siglo XX, sus procesos de independencia y descolonización, sus revoluciones, la Guerra Civil Española, el comunismo soviético, los movimientos obreros, la invasión japonesa a China, la Revolución Cubana, la “vía chilena” al socialismo de Salvador Allende, etc. El propio Ivens se definía a sí mismo como “un cineasta activista siguiendo el movimiento revolucionario y sirviendo a quienes luchan por su libertad y dignidad” (Cfr. Ivens y Destanque, 1983). Si bien su militancia de izquierda y su ineludible compromiso político fueron el motor de sus tránsitos, su legado documental está lejos de la consigna propagandística y muy cerca del ensayo y de la poesía. Esa capacidad de representar poéticamente aún la realidad más dramática (la guerra, el hambre) caló hondo en la mirada de Perlov y en su forma de transitar entre lo íntimo y lo político, sobre todo a la hora de aproximarse a los conflictos bélicos que asolaron Medio Oriente.

Esta referencia al cine de Ivens presente en los diarios de Perlov, también presenta otros intervalos entre diversos regímenes expresivos —entre el cine y la música (es la melodía de *Zuiderzee* la que evoca el recuerdo de su amigo Joris)— así como entre el séptimo arte y la experiencia biográfica —una amistad unida por el cine—, bisagra que de paso permite a Perlov dar cuenta no solo de una postura ética en la

¹²¹ Así fue como el crítico e historiador cinematográfico francés Georges Sadoul bautizó a Joris Ivens, quien de hecho se autodefinía como “un aventurero, un joven holandés rompiendo con su país y explorando el mundo con su cámara” (Cfr. Ivens y Destanque, 1983). El apodo con que Sadoul llamó a Ivens era una clara referencia a la leyenda del “holandés errante”, un barco fantasma condenado a bordonear eternamente a través de los océanos del mundo, sin poder jamás volver a atracar en un puerto. Metafóricamente, el barco navega entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Dicha tradición del holandés errante es la inspiración de decenas de obras artísticas alrededor del mundo, entre ellas la obra de teatro *The Flying Dutchman* (1826) del dramaturgo inglés Edward Fitzball, la ópera *El holandés errante* de Richard Wagner (1841), novelas y películas.

concepción del vivir (por ejemplo, al poner de relieve la austeridad del cineasta holandés: “Ivens aún vive aquí, en el mismo modesto apartamento, como corresponde a un hombre de su estatura”¹²²), sino también de esa ética cinematográfica que ambos comparten: “Él solo habla sobre cosas sencillas: luz, viento, cámara. Trabajando con Ivens aprendí cómo puede el lente retratar amor. Amor de hombre”.



Conjunto de imágenes N°43. La escena en que Perlov rinde tributo a su amigo y mentor —uno de los pioneros del documental de vanguardia— el cineasta holandés Joris Ivens. (En *Diary*, Cap. 3).

También en el tercer capítulo de *Diary*, Perlov emplea una nueva referencia cinematográfica, esta vez a la película *Le sang des bêtes* (1949) del cineasta francés Georges Franju (1912-1987), para establecer una serie de relaciones entre el cine y los afectos, entre el retrato y el autorretrato, entre su rol como cineasta, profesor y padre. En el prólogo de lo que será una hermosa reflexión acerca del oficio, Perlov comenta que su hija Naomi suele acompañarlo a sus clases de cine en la Universidad de Tel Aviv, sobre todo cuando mostraba películas a sus estudiantes. Ese día, proyectó *Le sang des bêtes*, el crudo documental sobre un matadero en los suburbios parisinos. Al regresar a casa, Naomi pregunta a su padre sobre qué ha hablado después del filme, a lo que él responde: “Es el infierno”. Mientras vemos las imágenes del documental proyectado durante la clase —una pantalla encuadrada dentro de otra pantalla—, Perlov pronuncia las palabras que textualmente le replicó su hija: “No estoy de acuerdo contigo. Es el infierno para los animales, pero si no mataran a los animales la gente no tendría comida y entonces realmente existiría un infierno”. A partir de allí, la voz en *off* con la reflexión de la

¹²² Perlov siempre llevó su vida con esa misma austeridad y sobriedad, aún cuando ya era un director célebre y ampliamente reconocido y premiado en Israel. A lo largo de *Diary* conocemos tanto su hogar en el tercer piso de un edificio de cuatro plantas en la calle Mane N°13, esquina con Ibn Gvirol y luego su nuevo departamento en el 14vo piso de un edificio en la intersección de las calles Ibn Gvirol y King Shaul Ha-Melech Boulevard, sobre el centro comercial London Ministore. Ambos edificios ubicados en el centro de Tel Aviv eran viviendas sencillas, sin ningún lujo innecesario. En el último de ellos Perlov vivió durante casi 30 años hasta su muerte en 2003 y de hecho Mira, su viuda, continúa viviendo allí hasta el día de hoy.

joven Naomi se apodera de la escena. Mientras la oímos, Perlov la filma en su meticulosa preparación para impartir una clase de danza. Naomi opina sobre la rutina de los matarifes que vemos en la pieza de Franju, a la vez que observamos la precisión en cada detalle con la que desarrolla cada uno de sus gestos: se viste, se peina, se estira, se acondiciona.

El hombre debe comer. Quiere carne. Si quieres carne, debes sacrificar al animal. Debes degollarlo, drenar su sangre. No puedes comer carne sin un animal para comenzar. Hay un ciclo en la naturaleza, sabiendo que algún día este ganado que has criado, será sacrificado. Esto es lo que expone el filme. Si puedes silbar mientras lo haces, es incluso mejor. Esa es la idea en sí. Es terrible, pero esta es la realidad. Si no sacrifican animales, no habrá carne y la gente lo lamentará. Pero la gente no soporta el sacrificio de animales, entonces, ¿dónde está el sentido común? Me agradó ver que el peón lo considerara algo rutinario. Él debe sacrificar al animal, por lo tanto coge su cuchillo, y ¡zas!, lo degüella, porque su labor es proveer carne, alimento. Es destreza, un elemento vital en cualquier tipo de trabajo. Todo lo que haces debe estar bien hecho. O sea, debes ser profesional. En el filme, fui consciente de sus aptitudes. Cada profesión posee su técnica, como en la danza. Precisas de técnica para lograr la perfección, a pesar de ser también una cuestión de talento. Adquieres la técnica y la implementas; eso es fantástico... Si no, ¡olvídate de ello!; es patético, incluso trágico, según mi parecer. (Voz en *off* de Naomi Perlov en *Diary*, Cap. 3).

La cita a *Le sang des bêtes* le permite a Perlov establecer una bisagra entre su propio oficio como cineasta y docente y su condición de padre. Al presentar la reflexión personal y discrepante de su hija Naomi acerca de la película de Franju y su apreciación sobre el método que cada labor humana requiere para alcanzar la virtud, Perlov expone la mirada satisfecha de un padre que observa crecer a sus hijas, desarrollarse como sujetos independientes, con opiniones propias e intereses particulares. A nivel visual, este cometido se refuerza mediante otro recurso intersticial: entre el retrato de Naomi acicalándose para su clase y el autorretrato de Perlov filmándola, imagen compleja y oblicua que reúne a padre e hija en el reflejo proyectado por el espejo que los contiene a ambos. La escena finaliza en un breve registro observacional de Naomi dando clases de danza a una pequeña niña, a quien corrige en sus posturas y refuerza positivamente.



Conjunto de imágenes N°44. Mientras escuchamos su reflexión en off acerca del documental *Le sang des bêtes* de Georges Franju, Naomi Perlov se prepara meticulosamente para su clase de danza (En *Diary*, Cap. 3).



Conjunto de imágenes N°45. Imágenes intersticiales entre el retrato y el autorretrato, frente al espejo. (En *Diary*, Cap. 3).

Otras referencias a películas que le sirven a Perlov para establecer relaciones entre el mundo privado de las memorias y los afectos y el arte cinematográfico, son las que desarrolla en el cuarto capítulo de *Diary* (1982-1983). Nuevamente son sus hijas las que representan el espacio de lo íntimo, ofreciendo el puente para homenajear diversas referencias cinematográficas que han modulado su mirada como cineasta y respecto de las que él mismo ha actuado como pasaje que transfiere esta pasión a sus hijas. En una escena en la que sus mellizas cumplen 23 años, Naomi —que para entonces vivía en París— le envía un regalo a su hermana Yael, que se encontraba en Tel Aviv. La secuencia se anuncia en intertítulos amarillos sobre un fondo rojizo oscuro, con los datos que cualquiera apuntaría en un diario de vida escrito: “Yael. Su fiesta de cumpleaños. Su partida a París. Agosto - Septiembre, 1982”. La secuencia comienza intercalando imágenes de Yael feliz, bailando y cantando espontáneamente en casa. Su canto, importantísimo recurso microsonoro de expresividad oral —entre la voz, la palabra, la musicalidad— al que Perlov recurre sensiblemente en innumerables ocasiones en su diario, se alterna en un péndulo con imágenes del exterior, de la calle, de las esquinas bajo las ventanas del hogar de Perlov, desde donde a menudo filma la intersección —el “entre”— de las calles Ibn Gvirol y King Shaul Ha-Melech Boulevard. Además del canto, Perlov formula otras interesantes relaciones sonoras con el símbolo de la bisagra y el umbral que representa: la escena comienza con

el sonido del timbre que llama a la puerta del departamento de los Perlov. El sonido anuncia el regalo que —separados a la vez que unidos por un umbral— proviene del mundo exterior e ingresará a la intimidad del hogar de la familia. Yael acude a abrir la puerta y hace pasar al joven que porta la encomienda enviada por Naomi. Los mensajes y las cartas son otros recursos testimoniales que Perlov entrelaza a menudo en su diario de vida. El obsequio lo vemos en las imágenes que una feliz Yael abre junto a Mira (que entona un fragmento de la canción “Cumpleaños feliz” para su hija, guiño que nuevamente pone de relieve la importancia del canto para Perlov) y que muestra para la cámara: es el libro *Film Form: Essays in Film Theory* (1949) del director soviético de origen judío —como los Perlov— Sergei Eisenstein (1898-1948).

El timbre alegre suena para Yael; un mensajero enviado por su hermana, Naomi. Las dos cumplen hoy 23 años. Naomi sabe que Yael ha comenzado a trabajar en filmes; ¿qué podrá, entonces, contener este sobre? (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

Para Perlov, Eisenstein fue uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos y, particularmente su filme *El acorazado Potemkin* (1926), “la mejor película de la historia del cine”¹²³, “una obra maestra”.

En el mismo capítulo, otra cita cinematográfica que tiende pasajes hacia lo íntimo, es *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), del director francés Jacques Demy (1931-1990), sin embargo las imágenes nos muestran a Yael trabajando en la moviola en el montaje de *Diary*. “Yael probablemente sería más feliz trabajando en otro filme,

¹²³ Su admiración por Eisenstein también queda de manifiesto en la columna *They Changed My Life* (periódico israelí “Ma’ariv”, 03.11.1995), en la que el cineasta recuerda que cuando llegó a Israel a vivir en el Kibbutz Bror Hayil (una comunidad de hablantes en portugués), sus miembros le sugirieron que podía presentar una buena película cada semana, para verla y comentarla en comunidad. “Ellos me veían como el ‘experto de París’. Acepté la oferta con entusiasmo. Preparé la primera película que presentaría: *El acorazado Potemkin*. En esta comunidad socialista, un lugar cuyos ideales estaban en contra de la opresión y de la injusticia, estaba bien presentar la mejor película de la historia del cine: el filme de Eisenstein, con la muerte del marinero Vakolinchuk y la masacre popular a manos del ejército del Zar en las escaleras de Odessa. El kibbutz tenía un comedor muy amplio. Esa noche el comedor no tenía ni un solo asiento libre. Yo hablé en portugués, porque en aquel entonces aún no sabía hebreo, y la proyección de la obra maestra comenzó. Yo estaba concentrado en la película y no me fijé en lo que estaba ocurriendo en medio de la proyección. Lentamente, toda la audiencia había abandonado la sala. Lo hicieron muy silenciosamente, por respeto a mí y tal vez para no ofender al experto de París. El comedor quedó vacío. Pensé para mí mismo: cometí un error, tal vez debería haber proyectado la *Nacimiento de una nación*, de Griffith. No por su contenido, sino por su nombre”, aludiendo claramente al incipiente estado de Israel.” (Perlov, D., 1995).

como *Les Parapluies de Cherbourg* que tanto le agrada. Pero hela aquí, fiel a este diario”. A continuación, Perlov filma el visor de la moviola (otra ventana) con imágenes en blanco y negro que y luego —mediante un corte directo— continúa reproduciendo ahora a pantalla completa. Son imágenes sobre la guerra del Líbano, temática que el cineasta pasa a continuación a desarrollar, estableciendo una bisagra entre el cine, el mundo íntimo (su casa, su hija, su diario) y el mundo histórico y político. Vemos las manifestaciones en contra de la guerra en las calles y escuchamos la descripción de Perlov acerca del dolor de la batalla. En un gesto eminentemente autorreflexivo, volvemos al interior del cuarto de la casa donde Yael monta *Diary*, para luego retornar a la guerra, los heridos, la muerte, las imágenes de sus entierros, el llanto de los deudos —expresión lingüística microoral entre el cuerpo y la voz— que pone de relieve a través del sonido.



Conjunto de imágenes N°46. Imágenes intersticiales entre la ventana de la moviola que —por corte directo— pasan a pantalla completa para desarrollar un paralelo entre lo personal y lo político; entre lo íntimo y lo histórico (En *Diary*, Cap. 4).



Conjunto de imágenes N°47. Continuando con los intervalos entre el cine, lo íntimo y lo público, vemos a su hija Yael —en una habitación del hogar de los Perlov acondicionada para el montaje— editando una escena sobre la guerra del Líbano, contenida en *Diary* (En *Diary*, Cap. 4).

En el quinto capítulo de *Diary* (1983), Perlov homenajea a uno de sus directores predilectos, el francés Jean Renoir (1894-1979), citando dos de sus emblemáticas

películas, *Una partie de campagne* (1936) y *La Bête Humaine* (1938). Perlov se encuentra en París y sigue trabajando en su diario, filmando y revelando películas. La primera escena recoge una reflexión sobre su mirada cinematográfica, a partir de los intersticios entre cine y pintura: *Une partie de campagne* es el homenaje de Renoir a su padre, el pintor impresionista Pierre Auguste Renoir, cuyas pinturas inspiran la película. Esta relación confluye, a su vez, con el universo personal de Perlov como cineasta y el viaje que realiza hacia el paisaje de Joinville-le-Pont.

Una vez por semana viajo fuera de la ciudad a para revelar mis filmes en el laboratorio. La naturaleza me conmueve y, aun así, no logro filmarla a gusto; me siento subyugado por ella. Parece que necesito el artificio. Al extremo del puente, los laboratorios. Al acercarme, descubro la razón por la cual los laboratorios aun están situados en este sitio... Aquí se habrán hecho los grandes filmes de los años 20 y 30. ¿Habrá sido aquí donde filmó Jean Renoir su espléndido filme *Una partie de campagne*? (Voz en off de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

Más adelante, en el mismo capítulo, Perlov hace referencia a la película *La Bête Humaine* (1938), para la que a su vez Renoir se basó en el libro homónimo del escritor naturalista francés Émile Zola (1840-1902). La admiración de Perlov es tanto por el cineasta francés, como por el escritor, a quien dedicó una hermosa escena en *My Stills*, que ya fue analizada recientemente en las Citas y Referencias a la Fotografía, en este mismo capítulo (4.2.2). La cita a *La Bête Humaine* (1938)¹²⁴ surge en medio de una hermosa reflexión, tanto en términos narrativos como visuales, sobre la pasión de Perlov por las cruces y la importancia de éstas en su biografía, en lo familiar, en su nomadismo, en el desarrollo de su mirada como fotógrafo y cineasta. Dando cuenta de sus procesos de pensamiento cinematográfico —las búsquedas de sus desplazamientos, de sus encuadres, de sus movimientos de cámara, la búsqueda de un “punto preciso”—, el cineasta va retratando cruces en los diferentes espacios por los que transita a pie las calles de

¹²⁴ *La Bête Humaine* de Renoir no solo es citada en el quinto capítulo de *Diary*, sino también en *My Stills*. En una escena de dicho filme Perlov revisa las fotografías de cuando volvió a su casa, tras permanecer hospitalizado algunos días en observación por una aparente aflicción cardíaca. La imagen es una foto fija en la que aparecen su hija Naomi y su yerno Tully frente a dos “ventanas”: la del monitor de TV que ambos observan y la de un espejo donde se proyecta el reflejo del marido de Naomi. La *voice over* de Perlov señala que, a pesar de encontrarse convaleciente, no deja de trabajar, esta vez como profesor: “Desde mi cama, y preparando clases. La película de esta semana, *La Bestia Humana* de Renoir, basada en Émile Zola”. Así entendemos que es también desde su cama que Perlov fotografía a Naomi y Tully, quienes ayudaban a David con la lección sobre la película que sus estudiantes verían esa semana.

París, espacios afectivos e intersticiales o que presentan intervalos, como ventanas, escaleras, puentes y estaciones de trenes. Figura esta última eminentemente cinematográfica desde los albores del arte en movimiento (con actualidades documentales como *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896, de los hermanos Lumière), recordemos que toda la trama de *La Bête Humaine* —tanto de la novela de Zola como del filme de Renoir— se desarrolla entre estaciones de ferrocarriles, vagones de trenes, rieles y vías que comunican el trayecto entre la capital francesa y la ciudad de El Havre. Del mismo modo, la mayoría de sus protagonistas son personas vinculadas al rubro ferroviario, desde empresarios a maquinistas.

Gare de l'Est, donde la vida parecía estar en suspensión. (...) Los puentes: cruces a la izquierda, cruces a la derecha. ¿Ventanas de qué? ¿de un monasterio?, ¿escuela?, ¿orfanato? ¿Estaré repasando la señal de la cruz? [*movimientos de cámara*]. “En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, amén”. Un niño judío que viaja en tranvía, ¿debería cubrir o descubrir su cabeza al pasar por una iglesia? El nítido recuerdo de mi hermano pequeño, perdido en algún sitio, en la vastedad de Brasil, corriendo sobre las plataformas de la estación de tren. Años más tarde me dijo: “Pensé que tal vez alcanzaría a verte tras la ventana de un tren en movimiento” ¿Cuándo fue que vi por primera vez el filme de Renoir *La Bête Humaine*, de Émile Zola?. ¿Por qué estos atormentadores símbolos vuelven a mi memoria? Esta estructura funcional que sostiene un puente, ¿me recordará por siempre una firma, una cruz? (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

Esta poética escena, ofrece múltiples interpretaciones en torno a los umbrales entre los diversos universos de representación temporal, espacial, narrativa, visual, y sonora que confluyen en las operaciones de sentido construidas por Perlov, en la configuración de una imagen bisagra. A las ya mencionadas, se suman otras tales como las traslaciones temporales entre pasado y presente que ofrecen sus recuerdos de infancia (el recuerdo de su hermano Aarão corriendo sobre las plataformas de trenes de una estación en Brasil para verlo a través de una ventana; la historia del niño judío con el que se identifica y que le fue contada en su infancia por su “madrastra negra”, doña Guiomar), mientras filma las intersecciones de los rieles de trenes, puentes y ventanas, imágenes mediadas por otra capa visual compuesta a partir de las rejillas que a su vez generan otras cruces en forma de “X”. Esta referencia a la “X” constituye un sello de identidad en Perlov, el linaje materno

por el que se traspasa el judaísmo, los ancestros, baste recordar la primera frase con la que la *voice over* del cineasta brasileño abre el primer capítulo de *Diary*, refiriéndose a las dos cruces¹²⁵ —nombre y apellido— que los iletrados inscribían sobre sus fotografías para certificar su identidad. La madre de Perlov, analfabeta, firmaba en efecto con una “X”, una cruz¹²⁶.

Los intervalos temporales se dan en una dimensión que a su vez configura pasajes espaciales, entre los tránsitos de Perlov por las calles de París que recorrió en el pasado, en su juventud, y el ejercicio de exploración de los paisajes urbanos que ensaya ahora, en su retorno. La bisagra espaciotemporal es clarísima al ser reiteradamente recalcada por Perlov, con las palabras tales como “aquí” y “ahora”: “Fue aquí donde usé por primera vez una cámara fotográfica. Aquí es. Ahora, sé exactamente dónde estoy parado”.

En el universo sonoro de la representación de la oralidad, se dan relaciones entre la palabra dicha y la palabra recitada, al evocar y declamar un texto ya existente para repetirlo y, en esta operación, transmutarlo en voz que adopta la forma de un rezo casi automático (y que remite inherentemente también al gesto de la cruz¹²⁷, que observa en los transeúntes que se persignan al pasar frente a una iglesia): “En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, amén”¹²⁸.

¹²⁵ Judíos y árabes se originan en un mismo territorio geográfico, en lo que hoy conocemos como el sur de Siria. La etimología de la raíz semítica ‘rb (árabe) significa “el que habita en el desierto”. La pronunciación castellana de “hebreo” (o inglesa, “hebrew”) es una distorsión a nivel sonoro de la misma raíz. ‘Rb (árabe) y ‘Br (hebreo) responden al mismo sonido reorganizado. ‘Br (hebreo) significa “cruzar”. Esto se debe a que, según los antiguos relatos hebreos, los israelitas tuvieron que cruzar el río Jordán para ingresar a Palestina después de décadas de vagar y atravesar (“cruzar”) el desierto. De allí que para los judíos —pueblo nómada como los árabes— la cruz sea también símbolo de movimiento o transición.

¹²⁶ Perlov vuelve a evocar la figura de la cruz cuando, en el sexto capítulo de *Diary*, retorna al Belo Horizonte de su infancia y va a visitar la tumba de la madre, en cuya lápida se lee ‘Anna Perlof’: “Su nombre fue mal escrito: ‘of’ en vez de ‘ov’. Como una cruz”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

¹²⁷ “La gesticulación encarna la ideología y la liga a la práctica. A través de ella, la ideología no queda en la abstracción y realiza los actos a través de los gestos (el puño elevado, el signo de la cruz). La gesticulación liga las representaciones del espacio y los espacios de representación”. (Lefebvre, 2013: 258).

¹²⁸ Esta parte del quinto capítulo de *Diary* recuerda a otra presente en su tercer episodio, en la que Perlov también evoca el gesto y el enunciado de la Santísima Trinidad: “Aquellos persignándose con la señal de la cruz, son muchos menos hoy. Los estoy buscando. (...) ¿Azar o Providencia? (...). En el nombre del Padre, del Hijo, y del Espíritu Santo, Amén... En el nombre del Padre, del Hijo, y del Espíritu Santo, Amén”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

En otra escena del quinto capítulo de *Diary* (1983), Yael Perlov se encuentra colaborando en el montaje del monumental filme *Shoah* (1985), del cineasta, escritor y periodista¹²⁹ francés de origen judío, Claude Lanzmann (1925-2018)¹³⁰. A partir de los testimonios en clave autobiográfica de decenas sobrevivientes del Holocausto—aunque también de varios testigos y verdugos— recogidos en diferentes países y continentes a lo largo de una década, el emblemático documental de casi diez horas de duración, narra las experiencias personales que construyen un relato colectivo del exterminio de los judíos europeos durante la Segunda Guerra Mundial. La poética pulcra y austera de Lanzmann —basada en la oralidad de la voz y la palabra de las víctimas y en el retrato de sus rostros y sus cuerpos, muchas veces emplazados en los espacios donde vivieron el trauma— genera una serie de péndulos entre pasado y presente, historia y memoria, presencia y ausencia. La monumental pieza —que comparte con los diarios de Perlov esa pasión por la oralidad— no contiene música ni imágenes de archivo. La opción ética y política de Lanzmann para la representación del holocausto ha generado un extenso debate crítico para la reflexión de intelectuales, filósofos y cineastas, acerca de la posibilidad o imposibilidad de representar el horror a través de imágenes. El ascetismo de Lanzmann dialogaría con la conocida aseveración de Theodor W. Adorno, “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”.

En un viaje que realiza a París para visitar a sus hijas, Perlov visita a Yael en el trabajo y filma parte del proceso de construcción de *Shoah*. La visita del padre y del cineasta a la sala de montaje donde Lanzmann trabajaba junto a Yael, se produjo dos años antes de que la película fuera acabada. Perlov es, pues, testigo del pensamiento de la película en el curso de su confección. Registra el espacio, los cientos de latas de películas ordenadas en estantes, la mesa de montaje, la gran pizarra donde Lanzmann organiza los relatos y los personajes. En ella, Perlov se detiene en el detalle de las palabras escritas como parte de un devenir que luego,

¹²⁹ Como periodista, Claude Lanzmann colaboró desde 1952 en la revista *Les Temps Modernes*, fundada entre otros por el filósofo, escritor y crítico literario francés, Jean-Paul Sartre y su mujer, la escritora, profesora y filósofa feminista francesa, Simone de Beauvoir. Más tarde —tras el deceso en 1986 de Simone de Beauvoir, de quien Lanzmann también fuera pareja por siete años entre 1952 y 1959— el cineasta dirigió dicha revista hasta su muerte en 2018.

¹³⁰ Claude Lanzmann (1925-2018) falleció durante la realización de esta tesis doctoral.

en el filme, se transmutarán en palabras habladas. Filma a Yael editando. Vemos la imagen de un monitor —otra ventana— con un fragmento de la película que se está montando. Retrata a Lanzmann reflexionando en torno a las búsquedas de su lenguaje, a su mirada ética y estética.

Voice Over David Perlov: Yael trabaja en el filme de Claude Lanzmann, *Shoah*. Es una dura, casi insoportable confrontación para ella. Al igual que yo, Yael admira a este hombre que se ha dedicado durante años a este proyecto con infatigable persistencia, sin compromisos. Su enfoque es seco, desapasionado, como el de un fiscal que no precisa retórica, de énfasis artístico; él precisa solo documentos. Creo que desea crear un gran documento.

Claude Lanzmann (diegético): Si lees los nombres en esta pizarra, verás que siempre se trata de los mismos cinco nombres. El filme es como un rompecabezas, en realidad. Uno trata de acomodar las piezas y no es fácil... Porque el propósito del filme, finalmente, es que la verdad siempre emerge en niveles más y más profundos.

Voice Over David Perlov: Por la noche, al reunirnos, Yael busca las palabras, incapaz de asimilar las imágenes que vio durante el día. Escucho a Claude Lanzmann y su credo a este filme...

Claude Lanzmann (diegético): Encuentro en este filme una absoluta coincidencia, una absoluta identificación entre moral y estética. Lo que es moral, es bello. Lo que no es moral —cometer un delito contra la moral— es insoportable.

Voice Over David Perlov: Los dejo trabajando, sintiendo respeto y admiración.

(*Diary*, Cap. 5).

Esta escena no solo constituye una expresión de respeto hacia un director que Perlov admira; las relaciones entre el universo íntimo y el universo histórico, entre lo personal y lo colectivo, trascienden el homenaje para dar cuenta de una ética de la belleza y del oficio cinematográfico que Lanzmann y Perlov comparten.



Imágenes N°48 y 49. Claude Lanzmann reflexiona sobre su proceso creativo en pleno montaje de *Shoah* (1985).

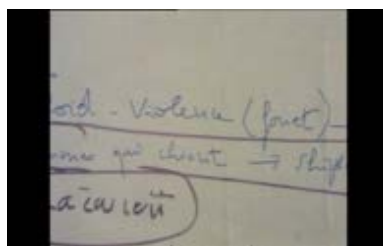


Imagen N° 50. Yael montando *Shoah*.

Imagen N°51. El monitor; una ventana.

Imagen N°52. El proceso en la pizarra.

No solo *Diary* y *My Stills* poseen abundantes citas para establecer reflexiones dialécticas entre la vida personal de Perlov y el cine, también *Updated Diary* (1990-1999) ofrece vastos ejemplos sobre estas y otras relaciones que dan cuenta de la inclinación por el arte como motor vital para toda la familia Perlov, incluidas sus pequeñas e histriónicas nietas. Por ejemplo, en una escena del primer capítulo de sus diarios revisitados (“Infancia Protegida”) en la que vemos a una pequeña Nadia —la nieta mayor de David, hija de Naomi— de uno o dos años de edad sentada desnuda frente al piano, intentando acomodar una partitura y tocando intuitivamente una melodía improvisada, la voz en *off* del abuelo hace referencia a la película *Limelight* (1952), dirigida por el cineasta y actor británico Charles Chaplin (1889-1977) y protagonizada por él mismo, la actriz inglesa Claire Bloom y por el actor y director estadounidense Buster Keaton (1895-1966). A nivel sonoro, las espontáneas notas de Nadia al piano se funden con la breve pero crucial reflexión de su abuelo “Y ahora, es tiempo para el arte. Y para la pregunta: ¿El arte imita a la vida, o la vida al arte? Buster Keaton en *Limelight* con Chaplin” (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 1). El filme citado por Chaplin supone un guiño a las relaciones entre autobiografía y cine. *Limelight* ha sido ampliamente estudiada en sus concomitancias con la propia vida de Chaplin. El filme, ambientado en Londres en 1914, refleja por una parte la nostalgia del director por su ciudad natal, la que abandonara poco antes de la Primera Guerra Mundial para radicarse en Estados

Unidos y, por otra, recuerda la historia de amor del cineasta con Oona O'Neill, su cuarta y última esposa. Al igual que la pareja, los protagonistas de *Limelight* — Calvero (representado por el propio Chaplin) y Thereza (interpretada por Claire Bloom)— entablan una relación amorosa con una gran diferencia de edad. En la realidad, Charles era 36 años mayor que Oona, razón por la que el enlace de ambos fue muy polémico en la sociedad de la época. En este caso, si bien el arte imita la vida, no lo hace completamente: a diferencia de la unión amorosa que prosperó entre Chaplin y O'Neill por más de tres décadas —hasta la muerte del cineasta y actor británico—, el romance entre Calvero y Thereza en *Limelight* se ve frustrado al renunciar él a su amor por ella, consciente de la inconveniencia que para la joven suponía permanecer al lado de un hombre mayor.

En la segunda parte de *Updated Diary* (“Rutina y Rituales”), destaca una secuencia que convoca una multiplicidad de recursos —sonoros, orales, idiomáticos, visuales, archivísticos, entre otros— para establecer una serie de relaciones entre cine e intimidad, pasado y presente, juventud y vejez, vida y muerte, el paso del tiempo y su devenir¹³¹. La escena presenta una variedad de imágenes intersticiales, con “ventanas” que representan bisagras espaciales y temporales. Comienza con un autorretrato de Perlov filmando cámara en mano su propio reflejo en el espejo. Luego la cámara deambula por los espacios íntimos del estudio del cineasta: vemos el aparato de la televisión encendido que exhibe antiguos filmes en blanco y negro, un juego de naipes inglés derramado sobre el escritorio, cientos de cintas de VHS apiladas —suponemos que de entre ellas Perlov extrajo las películas que está revisando y que comentará a continuación—, un reloj de pared que no está colgado sino recostado sobre la mesa del televisor.

Para formular una serie de complejas correspondencias, Perlov se vale de las citas a dos cineastas que lo maravillan: el director japonés Akira Kurosawa (1910-1998) y el director indio Satyajit Ray (1921-1992) con la película *Pather Panchali* (1955), la primera entrega de *La Trilogía de Apu*. Al elaborar estas alusiones, Perlov de

¹³¹ Recordemos que el primer capítulo de *Updated Diary* (“Infancia Protegida”) se abre con el primer plano de la pintura *Retrato de una anciana* (1506) de Giorgione (1477-1510). La mano de la mujer sostiene un papel con la inscripción “Col Tempo”, que simboliza el decurso del tiempo representada en la vejez.

paso expondrá un nuevo pensamiento alrededor del valor que para él posee el cine que ama y que contribuyó a modular su propia mirada: “Volver a ver los filmes que alguna vez significaron algo para ti, no un filme nuevo cada día”. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 2).

Las referencias que incluye en sus comentarios se asocian con diversos planos que encuadran el aparato televisivo por completo; el cuadro dentro del cuadro, la ventana (la televisión) dentro de la ventana (la pantalla). Al lado del monitor de la TV, un reloj que marca el paso del tiempo. De hecho, la escena acaba con variados planos de imágenes fijas de pinturas y fotografías de ancianos/as en libros de arte, entre ellas las mencionadas pinturas *Retrato de una anciana* (1506) —con la inscripción “Col tempo”— y *Laura* (1506), ambas obras del pintor italiano renacentista Giorgione. Además de las evidentes relaciones que Perlov entabla nuevamente entre cine y pintura, el intervalo entre ambos cuadros ofrece una interesante bisagra temporal: si *Retrato de una anciana* representa el progreso del tiempo asociado a la vejez, *Laura* representa la época de la juventud, tal como ya fue analizado en el punto 4.2.1. Citas y Referencias a la Pintura y Otras Artes Visuales.

A nivel oral, las reflexiones en *voice over* de Perlov se alternan con el sonido de fondo de las propias películas y con fragmentos de un archivo sonoro personal del cineasta. Por primera vez advertimos que Perlov —además de sus diarios cinematográficos y sus apuntes escritos— registra un diario de vida sonoro cuyo idioma, además, es el portugués. El cotidiano familiar en el hogar de los Perlov transcurría en la lengua materna de David —de hecho, él y Mira, su mujer, se comunicaban usualmente en portugués— por lo que no es extraño que en los archivos de audio de sus diarios tengamos acceso a oír la voz del cineasta brasileño en su idioma nativo, máxima expresión de intimidad y subjetividad entre el cuerpo (la voz), la palabra (la lengua) y la experiencia personal (el relato).

Archivo Sonoro personal de Perlov (en portugués): Tomo mi café en la mañana, sin pan ni mantequilla. Yael hace sus transferencias en el banco. Salimos del banco y fuimos al local “Readymade Food”. Vuelvo a casa y guardo las compras del almacén.

Voice Over Perlov: A veces escucho mis viejos diarios, pero es Kurosawa en estas imágenes en la pantalla.

Continúa Archivo Sonoro personal de Perlov (en portugués): (...) Bella Haddasah... Ayer junto a Mira, en el camino de vuelta a casa desde el oculista, pasamos también donde la costurera, que habla francés¹³².

Voice Over Perlov: Volver a ver los filmes que alguna vez significaron algo para ti, no un filme nuevo cada día¹³³. *Pather Panchali*, del gran Satyajit Ray. La música, es de Ravi Shankar¹³⁴. Este es el corazón del cine. La edad es la edad, un perro es un perro, no su simbolismo.

La anciana de *Pather Panchali*, permanecerá en mi memoria por años. El argumento es cruel con ella, la empuja a un lado... Pero aún así, cuando aparece está siempre recta, hasta que su cuerpo se curva en 45 grados.

(...) En la película de Ray, justo en la mitad, ella [la anciana] muere, como mueren los viejos; no tendidos, sino sentados a la berma del camino. Como siempre en la vida, ella muere.

Pero yo moriré aquí, como soy, de pie, en mi pequeño jardín, ¡qué alegría!
(*Updated Diary*, Cap. 2. "Rutina y Rituales").

Perlov convoca una serie de estrategias "bisagras" que confluyen para generar una reflexión ensayística alrededor del cine, la memoria, el tiempo como movimiento y transformación, el proceso de envejecimiento y la muerte como sucesión de la vida. Es así como la propia imagen reflejada en el espejo de un Perlov bordeando ya los 70 años (moriría a los 73), se articula con la metáfora del reloj puntuando el flujo inexorablemente hacia adelante —y hacia el final— del avance del tiempo, con la escena de la muerte de una encorvada abuela en *Pather Panchali* de Ray (en la voz en *off* en inglés, Perlov emplea el término "passes away", que comporta la idea del pasaje hacia otro estadio del tiempo y del espacio, literalmente un "pasar lejos", un "alejarse"), con el intervalo que plantean los retratos de Giorgione y con las reflexiones del cineasta tanto en inglés¹³⁵ como en portugués.

¹³² Esta breve acotación recalca la fascinación de Perlov por la oralidad de la lengua, de los idiomas.

¹³³ Con esta frase Perlov entrega, una vez más, una reflexión acerca de los principios que forjan su relación con el cine.

¹³⁴ Este comentario da cuenta de la constante atención de Perlov sobre la importancia de la música. Las relaciones que desde su melomanía establece con la música, serán abordadas exhaustivamente en el punto 4.2.4. Citas y Referencias a la Música.

¹³⁵ Perlov elige el inglés para modular su voz en *off* en *My Stills*.



Imagen N° 53. Autorretrato de Perlov en el espejo.



Imagen N° 54. Describe especialmente su estudio.



Imagen N° 55. Las cintas de VHS de Perlov.



Imagen N° 56. Filme de Kurosawa en la pantalla del televisor.



Imagen N° 57. *Pather Panchali* (1955) de Satyajit Ray y el tiempo.



Imagen N° 58. Una ventana (la televisión) dentro de otra ventana (la pantalla).



Imagen N° 59. *Retrato de una anciana* (1506), de Giorgione.



Imagen N° 60. *Laura* (1506), de Giorgione.

Más adelante, en el mismo capítulo de *Updated Diary*, Perlov vuelve a recurrir a similares mecanismos —por ejemplo, el del aparato de televisión completo encuadrado en la pantalla— para establecer un péndulo entre la vida personal y el cine. El televisor muestra una película mexicana en color, en la que un grupo de personas se encuentra al borde de un río, buscando a Anna. Gritan desesperadamente su nombre —“¡Anna!, ¡Anna!”— que es también el nombre de la madre de Perlov. La voz en *off* del cineasta irrumpe: “Anna, Anna... ¿La Anna de *La Aventura*?, ¿La Anna de Antonioni?, ¿el nombre de mi madre? Esta vez en México”. Evidentemente la alusión de la que Perlov se vale para evocar el recuerdo de su madre, es la película *La Aventura* (1960) del director italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007), protagonizada por Lea Massari en el rol de Anna.

En el regreso a su Brasil natal en la tercera parte de *Updated Diary*, Perlov recorre los espacios y las calles de São Paulo evocando recuerdos de la ciudad en la que pasó parte de su infancia y juventud. Muchas de estas memorias personales están vinculadas con el séptimo arte o lo evocan, por ejemplo, en una escena en la que Perlov recuerda a un amigo japonés de la adolescencia. Esta remembranza surge de una reflexión de Perlov en torno a la diversidad cultural que caracteriza a São Paulo, ciudad que acogió históricamente a múltiples oleadas de inmigrantes, entre ellas, de judíos (como su propia ascendencia) y de japoneses (como la familia de su compañero Mitsuo). Mientras visualmente —y en vídeo— Perlov registra el retrato de varias personas de origen nipón que se encuentran conversando, leyendo el periódico o tomando un café en lo que parece ser el lobby de un hotel, su voz en *off* relata:

En São Paulo hay muchos japoneses; segunda y tercera generación. Vinieron a principios del siglo XX a trabajar la tierra. Agricultura. En una de las películas de Kurosawa, los parientes del héroe viven en un campo en São Paulo. El propio héroe está buscando un refugio para la radioactividad, ansioso tras la bomba. Yo estudié con un amigo japonés en la educación secundaria, Mitsuo Onu, muy disciplinado. Sus hombros nunca se movían, escondiendo las hojas de sus exámenes. Yo me sentaba justo detrás suyo. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

Para realizar este pasaje entre tiempos —la juventud, ayer; la adultez, hoy—, espacios afectivos —la descripción de una ciudad amada—, cine —el filme referido— y memoria íntima —su amigo de secundaria—, Perlov alude a la cita de la película *Crónica de un ser vivo* (1955), del director japonés Akira Kurosawa. Una vez más a lo largo de sus diarios, Perlov demuestra la fascinación que le producen los migrantes, los errantes, la condición de nomadía, las particularidades —incluso gestuales— de las diferentes nacionalidades y procedencias culturales y étnicas.

Más adelante en el mismo capítulo —“Retorno a Brasil”—, el cineasta *flâneur* continúa su movimiento, su tránsito por la ciudad, y en un momento se detiene a filmar en las afueras de “Cinema Brasil”, la sala de cine donde acudió por primera vez a una proyección en la gran pantalla.

Cruzando la calle, la primera película que vi: *Blanca Nieves* y, con el mismo ticket, *La vida de Jesús*. El mismo cine. En *La vida de Jesús*, mi atención se dirigió hacia Judas, vestido en amarillo, el color de la vergüenza y la deshonra. Era un film en color. En ese entonces, yo no sabía que las películas eran fabricadas; eran hechas. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

En esta ocasión, los filmes citados por Perlov para generar este puente entre pasado y presente, son la clásica animación *Blanca Nieves y los siete enanitos* (1937)¹³⁶ —basada en el cuento homónimo de los hermanos Grimm, producida por Walt Disney y dirigida por William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce y Ben Sharpsteen— y *La túnica sagrada* (1953), del director estadounidense Henry Koster (1905-1988).

¹³⁶ En la citada columna *They Changed My Life* (1995) que Perlov escribió para el periódico israelí “Ma’ariv”, se refiere así a sus experiencias iniciáticas con el cine: “La primera vez que fui al cine tenía diez años. La película era *Blancanieves y los siete enanitos*. Es cierto, el enano más pequeño, el torpe, el que siempre llegaba tarde detrás de los otros enanos, me conmovió; pero la película en sí, aparte de la magia del cine que encontré allí por primera vez, era demasiado dulce para apelar a mi personalidad y a lo que estaba sucediendo en mi vida por aquel entonces. Pero el primer encuentro con el cine continuó a través de *Pinocho*. Una gran película. Allí estaba el buen anciano, Geppeto, en quien vi a mi abuelo que entonces me había adoptado. Y allí estaba Pinocho, cuya nariz crecía a dimensiones inimaginables cada vez que mentía. Mentir fue para mí una forma vital de supervivencia. Hasta el día de hoy, cuando veo la cinta en la televisión con mis nietas Nadia y Alma, y llegamos a la parte donde Pinocho miente y le empieza a crecer la nariz, no estoy seguro de qué es mentira y qué es verdad. Me siento un poco incómodo en el área de la nariz. Intento ocultárselo a Nadia y Alma”. (Perlov, D., 1995).

Finalmente, en cuanto a las referencias al cine, mención aparte merecen las variadas alusiones metatextuales que Perlov realiza alrededor de su propia cinematografía, no solo en lo que se refiere a los propios procesos creativos y reflexivos en torno a la construcción de sus propios diarios, sino también en lo relativo a las correspondencias transtextuales¹³⁷ e intertextuales que se desprenden de sus citas a otras películas dirigidas por el cineasta brasileño-israelí. En el primer capítulo de *Diary*, Perlov cuenta que, en paralelo a su diario, ha comenzado a rodar su documental *Biba* (1977), que comienza con el viaje que en 1973 David emprende a Kfar Joshuea, un pueblo en el Valle de Jezreel, para “retratar a personas hermosas”. Entre estas se encuentra Uzi Israeli, un hombre que ese mismo año encuentra la muerte durante la guerra del Yom Kippur. En 1977, Perlov regresa Kfar Joshuea para filmar a Biba, la viuda de Uzi. A Perlov no le interesa ensalzar las hazañas de Uzi, sino explorar —desde una mirada afectiva— en el dolor de su ausencia entre sus familiares, amigos y particularmente el duelo de Biba, su viuda. El documental da cuenta de la vocación política de Perlov como un cineasta autoral, independiente de insignias y dogmas, que es capaz de cuestionar “el sacrificio personal incrustado en el *ethos* heroico” (Leaman, 2001: 249).

Finalmente, una de mis propuestas es aceptada. Filmando en Kfar Joshuea, me reúno con gente cálida que conozco y admiro. Menachem [*el padre de Uzi*], un antiguo pionero, “La sal de la tierra”. Biba [*la mujer de Uzi*], una viuda de la guerra de octubre, la guerra de Yom Kippur. Intento rodar un filme no sobre el heroísmo de Uzi, caído en combate, sino sobre el pesar de su padre, de su esposa. Y hacerlo como un forastero en mi nombre, no bajo una enseña. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Más tarde, Perlov refuerza la idea deslizada acerca de las distancias que establece como cineasta alrededor de los conflictos en Israel. Su mirada no puede ser sectaria, porque es la perspectiva de quien se asume como “un forastero”. Para consolidar esta idea, recae una vez más sobre el motivo sonoro de los acentos — en este caso su propio acento, como extranjero—, a raíz de un desconcertante comentario que una periodista le realiza en torno a *Biba*.

¹³⁷ Para profundizar en estas materias y conceptos puede acudir, entre otros, a Julia Kristeva en “Semiótica I” y “Semiótica II” (Madrid: Fundamentos, 1981); y Gérard Genette en “Palimpsestos: la literatura en segundo grado” (Madrid: Taurus, 1989).

El filme sobre la viuda de guerra se estrenó en la televisión israelí en el día Conmemorativo y fue todo un éxito, yo sabía la razón. Pero una reportera planteó una pregunta: ¿por qué tuve que leer el comentario con acento extranjero? Uno se acostumbra a que lo sorprendan. Otra reportera me preguntó por qué añadí la escena de los niños bajo la lluvia, con el fotógrafo local. “Es irrelevante”, me dice. “Ellos viven allí”, le respondo. “Ese es su pueblo”. ¿Los filmes se hacen solo para expresar una idea?, ¿Filmar la vida es irrelevante? Ellos pueden pensar solo en ideas. No pueden ver la vida. [Extracto del documental *Biba*, con la *voice over* de Perlov en dicha pieza]: “Ese día en Kfar Joshua, el diluvio duró cuatro horas en total. Al final ni apareció el arco iris en el cielo, ni tampoco retornó la paloma”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Al referir a la pregunta que otra periodista le hizo cuestionando la pertinencia de una escena en la que filma a los niños de Kfar Joshua caminando por las calles del pueblo con sus paraguas bajo una intensa lluvia (y luego al fotógrafo local lidiando con su oficio bajo el aguacero, a los lugareños corriendo para capear el chaparrón o al retratar a la gente dentro de sus coches o bajo sus paraguas), Perlov transmite una vez más una declaración ética y política acerca de la importancia superlativa que para él tiene filmar la vida, la particularidad de lo local, del cotidiano, la belleza de un rostro desconocido, retratar a otro retratando (por ejemplo, el fotógrafo local). Por otra parte, las observaciones sobre el clima —tan recurrentes en los ensayos de Perlov—, en este caso alrededor de la lluvia, le sirven al cineasta para evocar poéticamente la muerte de Uzi; “ni apareció el arco iris en el cielo, ni tampoco retornó la paloma”.

En una escena de la segunda parte de *Diary*, David da cuenta del ejercicio de visitar sus antiguas películas como parte de su proceso creativo. Al embarcarse en la realización su documental *In Search of Ladino* (1981)¹³⁸ —una película que, si bien fue por encargo, lo acerca a uno de sus grandes pasiones; las lenguas, los idiomas, los dialectos como formas de pertenencia, arraigo, identidad y diversidad— Perlov emprende una búsqueda en sus antiguos archivos fílmicos. Revisa sus primeros filmes, entre ellos *The Pill* (*La Píldora*, 1967) y *Old People's Home* (*La Casa de Ancianos*, 1962).

¹³⁸ Se refiere a *In Search of Ladino*. Los fragmentos de esta película incorporados en *Diary* (Cap. 2) serán analizados detenidamente en el próximo punto 4.2.4. Citas y Referencias a la Música.

Me invitaron a hacer un filme sobre una lengua casi muerta: el ladino; un dialecto judío-español. Un filme sobre una lengua. Acepto. Necesito trabajar. Luego de no haber trabajado durante mucho tiempo, quiero ver algunos de mis filmes anteriores, aquí en el estudio. Primero uno de mis largometrajes. El fantástico relato de un remedio mágico. Una píldora. No fue un gran éxito. Me divertí filmándolo y pensé que divertiría a los demás, ¡pero fue tomado tan seriamente! Incluso mis colegas dijeron que no era real. “Esta fantasía no es real”, dijeron. Luego, mi primer filme, *La Casa de Ancianos*. Yo era joven en ese entonces. El filme trataba de los muy ancianos. Esta vez fueron los funcionarios con conciencia social los que dijeron que estaba haciendo un filme irreal. Negativo, deprimente. Su megalomanía los llevó a creer que la edad puede ser revertida, la muerte negada, solo por la burocracia. No me encomendaron más filmes. (Voz en off de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

Perlov incorpora fragmentos de las piezas que cita; la mayoría de ellas son filmadas mientras se proyectan, incorporando la pantalla completa en el encuadre. Volver sobre sus antiguas películas, esta vez le permite a Perlov establecer correspondencias entre lo real y lo irreal; entre la verosimilitud y la fantasía, y reflexionar acerca de cómo las percepciones alrededor de estos conceptos atraviesan la representación cinematográfica tanto para la ficción (*La Píldora*, 1967), como para el documental (*La Casa de Ancianos*, 1962). Del mismo modo, en esta escena David presenta una nueva bisagra entre la juventud y la senectud; entre la vida y la muerte. La mirada de Perlov sugiere una aceptación de la existencia de la muerte como parte esencial de la vida, distanciándose de aquellos burócratas que pretenden negarla, invisibilizarla o concebirla como algo oscuro y aciago.



Imagen 110. *Biba* (1977).



Imagen 111. El fotógrafo local (*Biba*, 1977).



Imagen 112. *La Píldora* (1967).



Imagen 113. *La Casa de Ancianos* (1962).



Imagen 114. *In Search of Ladino*. (1981).



Imagen 115, *Memorias del Juicio Eichmann* (1979).

Una de las exploraciones intertextuales más significativas que Perlov realiza a lo largo de sus diarios, se da en la cita a *Memories of the Eichmann Trial* (*Memorias del Juicio Eichmann*, 1979) que el cineasta despliega en *My Stills* (1952-2002), larga secuencia de siete minutos en la que se incorporan amplios fragmentos del documental, dedicados a indagar en los testimonios del fotógrafo polaco/israelí, sobreviviente del Holocausto, Henryk Ross y su mujer Stefanía. *Memories of the Eichmann Trial* también se inmersa en las memorias de testigos del juicio, sobrevivientes del Holocausto, israelíes de la segunda generación y personas que estuvieron directamente involucrados en el caso Eichmann, pero el caso de Henryk Ross destaca pues fue quien —mientras cumplía las órdenes de los nazis de registrar información sobre los judíos que se dirigían a los campos de exterminio— tomó fotografías clandestinas de la vida en el *ghetto* de Łódź. El uso de este archivo en *My Stills* ofrece una serie de fértiles correspondencias éticas y estéticas entre cine y fotografía, que fueron recientemente analizados en el punto 4.2.2. Citas y Referencias a la Fotografía.

4.2.4. CITAS Y REFERENCIAS A LA MÚSICA.

A lo largo de todos los diarios cinematográficos de Perlov, es prácticamente imposible encontrar música añadida en forma incidental. Cada vez que el cineasta recurre a una pieza musical, suele revelar en sus comentarios —orales o mediante intertítulos— ya sea el nombre de la composición o su autoría. También hay muchas ocasiones en que la música responde al universo diegético en el que se encuentra emplazada la escena, de modo que, en cualquier caso, las melodías están insertas en el universo cotidiano de Perlov, ya sea por la naturaleza de la

circunstancia representada o por la correspondencia íntima, experiencial o afectiva que el cineasta establece con la obra citada.

Perlov es un melómano y ama la música clásica¹³⁹. En febrero de 1974, en la primera parte de *Diary* (1973-1977), David viaja a su Brasil natal, país al que no había retornado desde que había partido primero a París y luego a Israel, a principios de la década del 50. La nostalgia, las memorias en cada esquina, las contradicciones y las diversas emociones que surgen en Perlov al recorrer su amada São Paulo, se exacerban con la melodía del *Aria* (1717-1723, aprox.) del compositor y músico alemán, Johann Sebastian Bach (1685-1750). No solo la totalidad de la escena es acompañada musicalmente de la pieza, sino que además el cineasta la cita durante su alocución. El dispositivo de la bisagra es claro en este fragmento de los diarios: sonoramente la escena combina el *Aria* de Bach con las reflexiones íntimas de Perlov, recursos que visualmente se relacionan con una serie de imágenes intersticiales que acentúan la idea del movimiento, de la ventana, del tránsito entre interior y exterior, entre el paisaje íntimo del pasado —los recuerdos de Perlov— y el paisaje urbano de las calles de São Paulo. La dimensión espacial —la ciudad, los barrios, las casas— está atravesada por la dimensión temporal, en el constante péndulo entre las reminiscencias de la infancia y juventud, contrastadas con la imagen de la metrópolis brasileña en el presente de Perlov —aquel presente de 1974—, generando una suerte de simultaneidad espaciotemporal en la que se funden presente y pasado.

Durante las vacaciones semestrales, retorno a São Paulo luego de una ausencia de veinte años. Vuelvo para reconciliarme con la ciudad en la cual crecí y para despedirme. Me parecía que mi país estaba encaminado a la destrucción. Regreso a São Paulo para despedirme de mi pasado. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Para ilustrar dicho comentario —y siempre con el *Aria* de Bach de fondo— Perlov recurre a imágenes desde su tránsito en coche por las calles de São Paulo. Las

¹³⁹ En un club de música en su barrio, en São Paulo, un joven David escuchó por primera vez las Sinfonías de Beethoven con audífonos: “La entrada era gratuita. Solo música clásica, con auriculares. Y así comenzó el turno de las nueve Sinfonías de Beethoven (eso era todo lo que podían ofrecer de Beethoven). Las escuché de principio a fin, interminablemente, y cuando llegó el turno de la Novena, mis ojos se llenaron de lágrimas. Fue allí donde encontré la respuesta al dolor y al sufrimiento, la respuesta a la opresión, a la humillación, a la locura, a la pobreza y la ruina. También a la esperanza y al optimismo que todos necesitábamos; los brasileños y yo, como uno de ellos”. (Perlov, D., 1995).

tomas se realizan desde la ventana del automóvil en movimiento, la que a menudo se incorpora total o parcialmente al encuadre. Perlov elabora dispositivos intersticiales al filmar las avenidas paulistas, sus esquinas y túneles —umbrales por definición—, que luego refuerza mediante una clara bisagra espacial, al intercalar tales imágenes exteriores, con una escena al interior de la casa de su hermano Aarão. Vemos los rincones de la vivienda, las escaleras del patio —otro motivo bisagra, entre lo bajo y lo alto, comunicando ambos niveles al atravesarlas, ya sea para ascenderlas o para descenderlas—, sus ventanas y puertas, la mujer de color que trabaja como asesora del hogar para la familia Aarão y que cruza los dinteles o abre y cierra las puertas de un mueble de cocina.



Conjunto de imágenes N°61. Imágenes intersticiales exteriores de las avenidas paulistas, sus esquinas y túneles desde la ventana del coche en movimiento en que se desplaza Perlov.



Conjunto de imágenes N°62. El tránsito que establece Perlov entre exterior e interior, entre íntimo y público, al alternar las imágenes de las calles de São Paulo, con las del hogar de su hermano Aarão (escaleras, dinteles, umbrales) y la mujer de ascendencia afroamericana que trabajaba como sirvienta para la familia.

Este conjunto de imágenes fusiona los planos exterior e interior; lo íntimo —el hogar familiar del hermano— y lo público —las calles—; las clases acomodadas y las trabajadoras; el color de la piel de blancos y negros como constitutivo de identidad pero también de violenta desigualdad, en un país como Brasil. “La casa de mi hermano. No logro ponerme a filmarlo. Solo a la muchacha negra, la sirvienta. Sirvienta aquí. A veces, es la alternativa de los negros a la miseria. Viejos recuerdos. Anna. Carmen. Rosa” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). Perlov concurre aquí en un gesto oral que se repite a lo largo de sus diarios: el de

simplemente nombrar a sus seres queridos, sin entregar mayor información o referencias. Nombrar para no olvidar. Porque cuando David nombra, no solo señala y evoca, sino de algún modo también convoca; transita a través del intersticio entre pasado y presente, entre memoria y olvido.

Tras la escena al interior del hogar de su hermano, Perlov vuelve a las imágenes exteriores en su recorrido en coche por las calles de São Paulo. Prosigue el *Aria* de Bach y el cineasta continúa con el registro en *travelling* desde las ventanas del vehículo (*travellings* frontales desde el parabrisas; *travellings* laterales desde la ventana del copiloto, donde se encuentra). En el devenir de su permanente movimiento, transita por las fachadas de las casas de sus antiguos amigos, pasa por afuera de iglesias, edificios y la librería donde robó su primer libro. Varias de las citas que veremos a continuación, presentan interesantes correspondencias entre cine, vida y literatura (Kant, en la filosofía; Cervantes en la novela), así como entre cine, vida y música, con las alusiones directas al *Aria* de Bach que desde ya nos encontramos escuchando, por una parte, y a la estrofa de Odetta, por otra. Su memoria como sujeto nómada y su identidad atravesada por el conflicto del desarraigo, surgen así asociadas a recuerdos sonoros y a placeres musicales.

Las casas de mis compañeros de escuela. Aquí, el tranvía en el que solía viajar al barrio judío. Aquí escuché el *Aria* de Bach por primera vez, procedente de la Estación de Radio Católica. Aquí robé mi primer libro. Kant. Aún no lo he leído. La estatua de Cervantes sigue en su lugar. Don Quijote. Me hace sonreír. La Biblioteca Pública. Camino a mi vecindario, calles mutiladas como un rostro mutilado. Se ha conservado solo un lado de la calle. Debajo de ésta, el metro, el tren subterráneo de los trabajadores. “Extranjero aquí, extranjero allá; extranjero en todas partes. Desearía poder volver a casa, nena, pero soy un extranjero también allí”¹⁴⁰. Una canción de Odetta. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Desde el coche en movimiento, Perlov filma el tránsito de los días y sus transformaciones: días de sol, días nublados, días de lluvia tropical. El limpiaparabrisas recorre la ventana del automóvil, en paralelo a cuya línea de avance vemos a la gente caminar con sus paraguas. Toda la cita a la canción

¹⁴⁰ Perlov pronuncia la estrofa en inglés, idioma original de la canción: “Stranger here, stranger there, stranger everywhere. I wish I could come home, baby, but I’m a stranger also there”.

Stranger here (1962) de la cantante afroamericana Odetta (1930-2008), en efecto, se enuncia en *off* durante un *travelling* por las calles paulistas. Mediante tal referencia, el cineasta —en permanente desplazamiento— declara explícitamente su naturaleza errante, su percepción de no pertenencia, de ser de “ninguna parte”; un *outsider*.



Imágenes N°63 y 64. Mientras oímos el *Aria* de Bach y desde la ventana del automóvil, Perlov filma procesos como el tránsito de los transeúntes y los cambios climáticos, a la vez que cita una canción de Odetta para dar cuenta de su condición de desarraigo.

Recorriendo y recordando en un intervalo entre pasado y presente, Perlov arriba a su barrio en São Paulo, sus espacios públicos y privados, sus calles y sus esquinas. Retrata el barrio, la casa en que pasó parte de su niñez y juventud, encuadra la ventana de su habitación.

Aquí siempre hay niebla por la mañana. Mi vecindario. Cuando era yo muy joven mi abuelo no me permitía fumar. Tenía pronta una excusa por si me atrapaba: ‘Es solo el vaho de mi aliento lo que sale de mi boca, abuelo’. Mi casa, mi habitación, mi ventana¹⁴¹. En el camino a casa desde la escuela, las iglesias. Prefería las barrocas a las catedrales pseudo-góticas. Sentía además una rara atracción por la iglesia bizantina. ¿Presentía ya entonces que un día viviría no lejos de Estambul? La visita es difícil. Mi padre sufre un ataque al corazón durante mi visita. Me encontré con el solo en cuatro breves ocasiones en toda mi vida. Esta es la cuarta. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

¹⁴¹ En su artículo “David Perlov, el espía de lo cotidiano” (2008b), Gregorio Martín Gutiérrez se detiene en esta misma escena para poner de relieve el “gesto deíctico” (2008b: 221) con el que, como tantas otras veces a lo largo de sus diarios, Perlov lista o enumera sujetos, estados, objetos, esta vez: “Mi casa, mi habitación, mi ventana”. El término *deíctico* proviene del griego “deixis”, que significa “demostración”, “referencia”, y representa precisamente aquello que señala un punto de referencia: personas, situaciones o lugares que se explican en relación al enunciante, de tal suerte que palabras tales como *yo, mi, mío, nosotros, nuestro, ustedes, aquí, acá, allá, ahí, allí, hoy, ayer, ahora*, etc., son expresiones deícticas.



Conjunto de imágenes N°65. Perlov filma su barrio en São Paulo, la casa en que vivió su niñez y juventud, la ventana de su habitación.

Nuevamente el clima (la niebla), un momento en el tránsito del día (la mañana), el recuerdo del ser amado (el abuelo), la complejidad de las relaciones filiales (el padre ausente), los espacios (el barrio, el hogar), la bisagra explícita de la ventana. El intervalo entre pretérito y futuro, a través de una suerte de profecía autocumplida, un presentimiento, una predicción de lo que se vendría para su vida, en su autoexilio a Israel. Todo esto mientras se oye suavemente el *Aria* de Bach.

En una entrevista que dio a la radio Galei Tzahal de Israel citada por Galia Bar Or (2014), Perlov profundiza sobre el origen de su pasión por la pieza de Bach, a través de una serie de recuerdos de aquellos tiempos en São Paulo junto a su abuelo y de memorias sensibles que se encarnan en su cuerpo al revivir, por ejemplo, el clima de la ciudad:

En la casa de mi abuelo había una gran consola de radio, con un gramófono en la parte superior. Mi abuelo se lo compró a mi amigo Fawszi Rahma, un hijo de padres libaneses, que se encontraban en apuros económicos. Con el gramófono venían algunos discos árabes que mi abuelo, nacido en Safed, adoraba: esta música solía recordarle sus años de infancia en Eretz-Israel y las canciones árabes de Galilea. Para mí, lo importante de esta consola era su parte inferior: la radio. De ahí escuché por primera vez música clásica. Radio Gazeta, la estación católica, solía transmitir programas de música todos los días, que siempre abrían con el *Aria* de Bach en G string. Cada día, antes del programa, tocaban el *Aria* completa, así que con los años me lo aprendí de memoria. Afuera, el calor tropical se mezclaba con la lluvia torrencial, y en invierno la *garoa* [garúa] descendía sobre São Paulo, penetrando en los huesos. (Perlov citado en Bar Or, 2014: 249).

La cita a la obra del compositor alemán vuelve a reiterarse en varias oportunidades no solo dentro del primer capítulo, sino también en el resto del corpus de diarios. Por ejemplo, en el segundo capítulo de *Diary* (1978), mientras suena el *Aria* de

Bach y en interior de su departamento en Tel Aviv, Perlov retrata en blanco y negro a los hijos de sus vecinos, Ephraim, Dana y Gabriel. El cineasta vuelve a citar explícitamente la pieza musical, a la vez que expone el proceso de construcción de su propio diario (la sala de edición, la que piensa sería la imagen final del filme, la música con la que vaticinaba que la acompañaría).

Filmo al hijo de los vecinos, Ephraim. Más tarde, camino a la playa, Ephraim pasa por mi cuarto de edición y dice: “Bonita música”. Filmando a Ephraim, el mayor, a su hermana pequeña, Dana, y a su hermano, Gabriel, me sentía colmado de esperanza. Una especie de exaltación. Sabía que acompañaría estas escenas con la misma *Aria* de Bach de mi propia adolescencia. Esta sería la imagen final. Pero deseo filmar más. Bajo y me dirijo a la orilla del río. Y regreso. Encuentro a Nadav en el cuarto de edición. Es el hijo del editor. Su nombre en hebreo significa “generoso”. Un rostro de querubín. La edad de la inocencia. Una belleza tan perfecta. Finalizo el filme. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

En términos temporales, Perlov fusiona pasado y presente en una bisagra entre su propia adolescencia y la del niño que está retratando¹⁴². En cuanto a la dimensión espacial, establece nuevamente un pasaje entre interior y exterior: Perlov va y vuelve a su departamento, pero “entre” ese espacio íntimo se presenta la necesidad de volcarse momentáneamente hacia afuera y entonces filma el paisaje exterior.



Conjunto de imágenes N°66. El *Aria* de Bach nuevamente es citada mientras Perlov reflexiona sobre el proceso de construcción del diario y establece bisagras entre su propia adolescencia y la de Ephraim (en la imagen del centro), retratándolo a él y sus hermanos.

¹⁴² Retratos que recuerdan el modo de Pasolini, tal como mencionábamos en el punto 4.2.3. Citas y Referencias al Cine.



Imagen N°67. Se genera una bisagra entre interior y exterior.



Imagen N°68. Vuelve a la sala de montaje y retrata la belleza de Nadav, “finalizando” con él un filme espectro, cuyo proceso creativo como posibilidad, está concebido dentro de *Diary*.

Otros intervalos que pueden encontrarse en esta escena están en la cita que realiza a los nombres, en la importancia de las lenguas (esos códigos entre la palabra pronunciada como voz/cuerpo y su sentido; en este caso, el significado del nombre en hebreo), en la reflexión estética entre la belleza de la vida —encarnada en la infancia, mediante el rostro de un niño al que lo une el afecto y la intimidad— y la belleza del cine, nuevamente representado a través de la autorreflexividad mediante la referencia a su propio diario, que a su vez parece contener el proceso de creación de un otro posible filme. Frases como “Esta sería la imagen final”, “Finalizo el filme”, cristalizan esa probabilidad, sobre todo teniendo en cuenta que la escena se encuentra recién entre los diez primeros minutos del segundo capítulo de *Diary*; había mucho filme por delante aún.

La referencia al *Aria* de Bach, vuelve a repetirse en la sexta y última parte de *Diary* (1983). El capítulo se inicia con un nuevo viaje de Perlov a Brasil, en el que la pieza —en combinación con otras estrategias sonoras y visuales— nuevamente es clave para establecer una serie de correspondencias entre pasado (la niñez, la adolescencia) y presente (la adultez), espacio público (la ciudad) y espacio íntimo, historia personal (los afectos familiares, la microhistoria¹⁴³) e historia colectiva (la macrohistoria).

¹⁴³ La construcción de este tipo de operaciones que ensaya Perlov filmando sus lugares del pasado —las calles, los barrios— pueden entenderse desde los perspectiva del historiador francés Pierre Nora, cuando habla de los “lugares de la memoria”. Señala Nora: “Los lugares de memoria son, en primer lugar, restos. La forma extrema donde subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la convoca, porque la ignora (...). Los lugares de la memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos, que hay que mantener los aniversarios,

Por segunda vez en São Paulo. Esta vez, menos ceremonial, más concreta. Cerca de los edificios. El pueblo de mi adolescencia. La inmensa ciudad. En los tranvías de esos tiempos, las inscripciones decían: 'El centro industrial más grande de Latinoamérica'. En ese entonces no comprendía el significado. São Paulo era la promesa, la certeza de un futuro mejor para Brasil. Llegué a São Paulo por primera vez cuando tenía diez años, arrancando de la oscuridad. Era un niño guiado por mi abuelo; no podía más que observar los edificios gigantes. Una promesa de esperanza para mí también. Aún no me atrevo a mirar a la gente; nuevamente, solo a la cúspide de los edificios. Aún escucho la *Aria* de Bach de mi adolescencia. Entro al mismo túnel donde de día o de noche, era siempre de noche. Aquí, de niño, podía venir y gritar durante horas, más alto que las bocinas de los carros. Gritos de alegría, gritos de desesperación. Aquí, era libre. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Destacan nuevamente las alusiones explícitas a imágenes intersticiales tales como túneles, trenes y tranvías, las que no solo se convocan visualmente, sino también través del comentario en *off* del cineasta, que menciona estas figuras y las representa como pasajes para el movimiento y el devenir del tiempo, entre el ayer y el hoy, entre el día y la noche. Perlov filma otra vez las calles desde la ventana del taxi en movimiento, ventana que a menudo incorpora al encuadre, entre el adentro y el afuera. Mientras viaja al pasado a través del *Aria* de Bach, David también registra otras bisagras espaciotemporales como esquinas, vías y puentes.



Conjunto de imágenes N°69. Imágenes intersticiales a las que nuevamente recurre Perlov mientras escuchamos el *Aria* de Bach y filma desde la ventana de un coche en movimiento: las avenidas paulistas, sus puentes, túneles y esquinas.

organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, levantar actas, porque estas operaciones no son naturales". (Nora, 1984: 7, 8).

Otra vez se refiere a una predicción: al augurio de lo que un espacio como la ciudad se configura en tanto promesa de esperanza, en el intervalo entre lo colectivo (la esperanza para para Brasil) y lo personal (la esperanza para el propio David).

La sonoridad de esta escena establece una correspondencia entre lo que oímos (El *Aria* de Bach, sobre la que narra la voz en *off* de Perlov) y ciertas figuras micro-orales que si bien no se escuchan, se evocan auditivamente, tales como la referencia al grito, expresión entre el cuerpo, la voz y el ruido, entre la palabra negada, el lamento, el desahogo y la catarsis. En el siguiente fragmento del libro *La voz en el cine* (2004), Michel Chion se detiene a reflexionar puntualmente acerca del grito como emisión vocal que vendría a encarnar un “desgarramiento en el tiempo”:

La expresión *punto del grito* pretende subrayar que lo importante no es tanto la sustancia, la modulación de ese grito, como su lugar. Y ese lugar puede estar ocupado en último término por nada, por un blanco, por una ausencia. El punto del grito es un punto impensable dentro de lo pensado, indecible dentro de lo que se dice, irrepresentable dentro de la representación. Ocupa un punto del tiempo, pero no tiene duración que le sea intrínseca. Suspende el tiempo que puede durar: es un desgarramiento en el tiempo. Ese grito encarna un fantasma *de absoluto sonoro*, se supone que satura la banda sonora, vuelve sordo a quien lo escucha, incluso puede ser que no lo oiga la persona que lo emite. (Chion, 2004: 85).

En esta escena que pone en tensión las relaciones entre voz, tiempo y espacio, el grito es el intersticio que transporta emociones y sentimientos tan trascendentes como la alegría, la desesperación y la libertad. Otras alusiones a sonidos, como la bocina de los coches, contribuyen también a describir la espacialidad del paisaje (la ciudad) y del pasaje (el túnel).

Otra referencia musical recurrente en los diarios de Perlov, es la cita a la canción *Angelitos Negros*, letra del poeta venezolano Andrés Bello (1896-1955), con cuya música original del compositor mexicano Manuel Álvarez Rentería ("Maciste") e interpretada inicialmente por el también mexicano Pedro Infante. La alusión se repite en la primera, segunda y tercera parte de *Diary*.

Es mayo de 1977. En el primer capítulo de *Diary*, ya trasladados a su nuevo departamento en el centro de Tel Aviv, David y Mira reciben la visita de una pareja de íntimos amigos, el matrimonio compuesto por Julio (brasileño) y Fela (uruguaya). Décadas atrás, los cuatro amigos soñaron con irse de Brasil para iniciar juntos una nueva vida en Israel. Solo los Perlov lograron cumplir ese deseo “Ellos no vinieron. Sin embargo, su casa allí es parte de mi Israel aquí. Fela y Julio. Julio, te recibimos *comme il faut*, aún no tenemos ni sillas ni mesas” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). En la escena —claro pasaje entre el *aquí* (Israel) y el *allí* (Brasil), entre pasado y presente— David le pide a Fela que cante *Angelitos Negros*¹⁴⁴. Ella accede e intenta escudriñar en su memoria, hasta recordar la letra y comenzar a cantarla improvisadamente en español. Mientras Fela canta y tararea aquello que le es imposible recordar con exactitud, la *voice over* de Perlov se superpone:

Sucedió hace mucho tiempo. Me quedé dormido en una sala vacía, estirado sobre cuatro sillas; mi cabeza cayéndose hacia atrás. Temprano por la mañana llegó Fela, la novia de Julio. Debí haber pensado que estaba muerto. Entró en pánico. “¿Necesitas algo? ¿puedo hacer algo por ti?” “Sí”, le respondí, “cántame una canción”. “¿Cuál?”, me preguntó. “Alguna de tu país”. (...) Fela ha traído un obsequio; “un disco de nuestro país”, me dice. Fela, “El ruiseñor de Montevideo”. Escucho la música pero no consigo oírla, como si me hubiese vuelto sordo a estos sonidos conocidos. Solo escucho los obsesivos tambores dentro de mi mente, tambores como aquellos que escuché en la esquina, cerca de aquella casa en Belo Horizonte, mi casa. Tambores sonando hasta tarde en la noche. Noche tras noche, ensayando para el carnaval venidero. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

En un momento de la escena, Perlov ya no es capaz de seguir oyendo a su amiga cantar; podríamos decir que la “entreoye”, toda vez que aquello que sus oídos perciben ya no está siendo atendido conscientemente por David, pues su mente y lo que ésta le evoca sonoramente, se han trasladado hacia otro lugar, hacia otros sonidos. Seguimos viendo a Fela cantar frente al micrófono, sus labios se mueven,

¹⁴⁴ “Pintor de santos y alcobas, píntame angelitos negros,
¿por qué nunca te acordaste, de pintar un ángel negro?
Pintor si pintas con amor, ¿por qué desdeñas su color?
Si sabes que en el cielo también los quiere Dios...
Pintor que pintas iglesias, píntame angelitos negros,
¿por qué nunca te acordaste de pintar un ángel negro?
Pintor si pintas con amor, ¿por qué desdeñas su color?
Si sabes que en el cielo también los quiere Dios...”

sin embargo —como Perlov— de pronto dejamos de oírla; el cineasta opta abiertamente por suprimir el sonido ambiente, porque se ha transportado a las memorias auditivas que le rememoran su país natal; las sambas, los tambores, el carnaval. El canto, el estímulo sonoro externo, opera como bisagra para rememorar otros sonidos de naturaleza interna. Por otra parte, al enmudecer el audio diegético, Perlov reivindica la importancia del silencio como fuerza expresiva determinante para la dimensión sonora, mientras que, en términos visuales, la incorporación en el encuadre del micrófono y del aparato doméstico de registro acústico también refuerza la consideración del sonido como recurso fundamental para la exploración de los intervalos entre los universos espaciotemporales presentes en sus diarios.



Conjunto de imágenes N°70. Fela canta *Angelitos Negros*, recuerda, olvida, tararea. De pronto Perlov suprime el sonido directo de la escena, para ofrecer una reflexión que pone de relieve los intersticios entre el *allí* y el *aquí*, entre el *entonces* y el *ahora*.

Galia Bar Or (2014) cita la transcripción de un programa en la radio “The Voice of Israel”¹⁴⁵, para la que David dio una entrevista en 1983, en la que señala:

Esa es una canción que fue muy importante para mí cuando ella me la cantó, porque me la cantó en circunstancias muy especiales. Era por la mañana, temprano por la mañana, y yo estaba durmiendo sobre las sillas en un gran pasillo, probablemente había pasado la noche allí, no había camas y estaba solo y ella vino, me despertó y cantó esta canción y fue tan hermoso porque ella estaba muy feliz, estaba a punto de casarse con un amigo mío y no sabía el significado de la canción, y era... un ruiseñor cantando sin saber lo que cantaba”. (Perlov citado en Bar Or, 2014: 227).

¹⁴⁵ La transcripción radial fue hallada entre los documentos personales de David Perlov. “Voice of Israel” (o Kol Yisrael) es, desde 1948 y hasta la actualidad, el servicio de radio pública nacional e internacional de Israel. Hasta 2017 operó al alero de la Israel Broadcasting Authority (IBA) y luego bajo la autoridad de la Israeli Public Broadcasting Corporation (IPBC).

En la segunda parte de *Diary*, en tanto, Perlov vuelve a recurrir a la alusión a *Angelitos Negros*, en el marco de una reflexión acerca de un nuevo documental que se encuentra realizando: *In Search of Ladino* (1981)¹⁴⁶. En dicha obra, el cineasta se aventura a la búsqueda de los remanentes del ladino, lengua judeoespañola hablada por las comunidades de judíos sefardíes que en el siglo XV fueron expulsados de la Península Ibérica. Ya en los años en que Perlov filmó dicha película, el ladino —mezcla de hebreo y español— se encontraba prácticamente desaparecido, sin embargo se mantenía vivo a gracias a la música, que había diseminado el idioma a través de varios países. De hecho, cuando el cineasta se encontraba investigando para el filme, el ladino perduraba en un club de Tel Aviv en el que judíos de Europa Central, Turquía, Grecia y Bulgaria, se reunían a hablar y cantar la lengua, resistiendo a su olvido y haciendo perdurar su legado mediante la musicalidad y la lírica del canto folclórico y popular. Perlov invita a su casa a uno de estos cantores para registrarlo entonando una pieza en ladino. Vemos al hombre ingresar al departamento de los Perlov y preparar su guitarra, pero antes de oírlo cantar, David establece un nuevo péndulo entre esa escena y otra que irrumpe a continuación en la que canta una mujer, para luego volver al interior del hogar con el cantante de ladino. Es nuevamente la canción *Angelitos Negros* la que ofrece este intersticio.

Voice Over David Perlov: Doy mis primeros pasos vacilantes en un filme sobre el ladino judeo-español. (...) Busco palabras, canciones, en español, hebreo, portugués. El ladino es rico en romanzas. De pronto, una traducción errónea de una canción sudamericana, que no es para nada una romanza.

Mujer canta (diegético): “Me sentí de pronto acongojado, nananananana... La razón es un misterio... Su cuerpo era del color del ébano... Yo no pude contenerme... Mi corazón se volvió de piedra... Fue aquella magia negra...”

Perlov (diegético): ¿Del color del ébano?

Mujer (diegético): Sí, ¡la magia negra!

Voice Over David Perlov: Y la verdadera.

Mujer canta (diegético): “Pintor nacido en mi tierra con el pincel extranjero; pintor que sigues el rumbo de tantos pintores viejos; aunque la Virgen sea

¹⁴⁶ A más de 35 años de su estreno, *In Search of Ladino* (1981) fue restaurada y volvió a proyectarse en su formato original en 16 mm., en el Festival Documenta14 (Atenas, 2017).

blanca, por favor, píntame angelitos negros; que también se van al cielo todos los negritos buenos... Pintor si pintas con amor, ¿por qué desprecias su color?, si sabes que en el cielo también los quiere Dios... Pintor de santos y alcobas, si tienes alma en el cuerpo ¿por qué al pintar tus cuadros te olvidaste de los negros? Siempre que pintas iglesias pintas angelitos bellos, pero nunca te acordaste de pintar un ángel negro...”

(*Diary*, Cap. 2).

En los diarios de Perlov son recurrentes ciertas escenas en las que figuran personas a quienes nunca antes vimos, ni volveremos a ver en los capítulos sucesivos. Es el caso de ambos personajes que acaban de aparecer; ninguno de ellos se identifica, ni la mujer que canta la versión “errada” de *Angelitos Negros*, ni el cantante de ladino. Sus nombres no nos son introducidos, desconocemos quiénes son, a qué se dedican o qué relación tienen con David. Sin embargo, estos sujetos anónimos cumplen un rol expresivo fundamental, pues canalizan ciertos gestos (en este caso solo a través del canto, ya que ninguno de ellos habla) que contribuyen a subrayar recursos sonoros como el tarareo —con su inherente vinculación al error, al ensayo, al olvido—, la oralidad de las lenguas, sus acentos, y traducciones. La mujer canta *Angelitos Negros* en hebreo; el cantante, en tanto, interpreta otra versión del mismo tema en ladino, mientras se superpone la voz en *off* de Perlov traduciendo simultáneamente la letra al hebreo.



Imágenes N°71 y 72; dos versiones distintas de *Angelitos Negros*, en el segundo capítulo de *Diary*. La pasión de Perlov por el canto, por los idiomas y por las pequeñas gestualidades orales y sonoras.

En términos narrativos y temáticos, estos recursos realzan —por una parte— la riqueza que para Perlov tienen la pluralidad identitaria y la diversidad étnica y racial como garantes de dignidad e igualdad humanas. Por otra parte, estos ejemplos canalizados a través de la canción *Angelitos Negros*, se perfilan como una crítica

que denuncia los prejuicios hegemónicos blancos y occidentales, en su modo de estigmatizar las diferencias humanas para los fines de la exclusión y la segregación racial, germen de siglos de brutalidad, injusticia, desigualdad, discriminación y marginalidad. Esta mirada ética y política que trasunta los diarios de Perlov vuelve a adquirir particular relevancia en el sexto y último capítulo de *Diary*, también a partir de *Angelitos Negros*. De viaje en el Belo Horizonte de su infancia, en un parque de la ciudad, David encuadra a una mujer blanca acicalando a su pequeña hija que viste un vestidito blanco, para que un hombre —tal vez su padre— la fotografíe. Al encuadrar a la niña, la acción que sucede en el trasfondo de la escena capta la atención de Perlov y de su cámara. Son trabajadoras negras de la limpieza, que se detienen a observar el tierno instante familiar. Perlov filma este encuentro azaroso que contrasta ambas condiciones, los lugares en los que los sujetos se emplazan en el espacio, la distancia que los separa y los contrasta. La sola imagen problematiza las diferencias. Desde ese presente, la voz de Perlov viaja al pasado que para él representa Belo Horizonte para recordar la intimidad de un diálogo que David sostuvo de niño con la niñera negra que lo crió, a quien llamaba “mi madrastra”: “La negra Doña Guiomar solía llamar a estos niños ‘os anjinhos’; los angelitos. Le pregunté cierta vez: ‘¿Hay en el cielo ángeles negros, como tú?’ Ella dijo: ‘No hagas preguntas tontas’”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).



Conjunto de imágenes N°73. En Belo Horizonte, Perlov encuadra una escena familiar, en la que de pronto cambia el foco de atención hacia las trabajadoras de color que se encuentran en un espacio marginal de la acción. La acción secundaria, en cierto modo un fuera de campo, pasa a ser protagónica y suscita una nueva reflexión de Perlov acerca de la discriminación racial.

El potencial expresivo de la música y del acto de cantar extienden intervalos de tiempos, espacios, memorias e identidades, a través de la lírica de las canciones, la gestualidad del canto, la presencia las lenguas y sus particularidades y el poder evocativo de la palabra y de la oralidad. Toda esta poética para dar cuenta de una

problemática política, a partir de la cual Perlov nos ofrece su pensamiento ético ante la vida.

La mayoría de las canciones escogidas por Perlov inundan los espacios íntimos de sus diarios y a quienes los habitan: Mira, sus hijas mellizas, sus amigos. Perlov es cineasta, padre, esposo, amigo y es desde los intersticios entre esos “sí mismos” que observa los procesos de creación de su propia película en relación con los procesos de su vida privada. Y las canciones que elige para describir sonoramente estos intervalos. En el tercer capítulo¹⁴⁷ de *Diary* (1981-1982), la canción *Songs my mother taught me* (*Canciones que mi madre me enseñó*, 1880), del compositor checo Antonín Dvořák, es el colofón de una bellísima escena en la que presenciamos un monólogo de Yael alrededor del oficio del montaje. Ella fue una de las editoras de *Diary* y su alocución le permite a Perlov reflexionar acerca de su relación como padre, como mentor, sobre los procesos de aprendizaje y crecimiento de sus hijas; el reconocerlas como protagonistas de sus vidas y de sus diarios, ambos en desarrollo, en movimiento.

Voice Over David Perlov: Yael ha pedido participar en la edición de mi filme. Dice que quiere aprender de mí, trabajar lado a lado.

Yael (diegético): ¿Debo dirigirme a ti o a la cámara?

Voice Over David Perlov: Anticipándose con demasía, manifiesta su propio credo.

Yael (diegético): Un editor de filmes debe vestirse bien. Suena tonto, pero es indispensable. Incluso trabajando en mi cuarto, o lo que solía ser mi cuarto, no debo sentirme como si estuviera en casa; no puedo presentarme en bata, por ejemplo. Debes estar bien vestido, debes verte acicalado y pulcro. Cuando te sientes a gusto con tu apariencia y estás presentable, cuando tu cabello está bien peinado, te es más fácil pensar. Cuando te sientes presentable, tiendes a pensar más claramente. Así es, los editores no deben verse desaliñados; precisamente porque desempeñan un trabajo bastante sucio, el editor no debe presentar una apariencia desliñada... Debe verse acicalado. Su trabajo de por sí es sucio y desordenado: encolar, pegar, tocar cintas adhesivas, aceite de máquina, tuercas y pernos, ese tipo de cosas.

¹⁴⁷ La primera referencia musical de la tercera parte de *Diary*, es la pieza compuesta por Hans Eisler para el documental *Zuiderzee* (1930) de Joris Ivens. Es esa melodía la que evoca en Perlov el recuerdo de su mentor y amigo Joris Ivens. El ejemplo fue analizado en el punto 4.2.3. Citas y Referencias al Cine, de este capítulo de la tesis.

Ahora continuaré desde el cuarto de edición. Bien, esta es la mesa de edición. El rollo está aquí y este es el sonido. Aferro el lápiz de edición en ángulo, así es más fácil marcar. Ésta es la máquina para encolar. Mi padre la prefiere fuera de la mesa, para obtener más espacio. Además, la máquina es bastante primitiva y pesada. Tenemos el cepillo que es sumamente importante; con él sacas el polvo acumulado sobre el rollo y obtienes una imagen nítida. Éste es el cronómetro; esencial para medir el tiempo durante la edición. Lo colocas así.

Por lo general sujeto el lápiz con la boca y así no lo pierdo; siempre sé dónde se encuentra. Hay editores que lo colocan detrás de la oreja, así. Otra cosa: una vez culminada la edición, debes ver todo el filme a la distancia; lo más lejos posible, como si estuvieras en el cine y lo estuvieran proyectando. Otra cosa muy interesante que mi padre me comentó: familiarízate con tu filme proyectándolo marcha atrás, como un artista que invierte su cuadro. Si el cuadro es interesante aún estando invertido, significa que es un buen cuadro. Lo mismo sucede con el filme: debes verlo también para atrás, pero solo durante la edición; es un secreto de edición. Sí, otra cosa más... los editores tienen todo tipo de remilgos; cada cual utiliza la máquina para encolar a su manera. Algunos hacen así [gesto]; otros hacen así [gesto]. Y hay quienes la utilizan con elegancia; especialmente mujeres. ¿Qué más?...

Voice Over David Perlov: Trabajar lado a lado con mi hija, es una experiencia difícil de expresar con palabras. Es como seguir los dictados de la naturaleza.

(*Diary*, Cap. 3).

La escena presenta una serie de imágenes bisagras, tanto narrativa, como visual y sonoramente. En el encuadre de toda la primera parte del monólogo de Yael, ella se encuentra debajo del umbral de una puerta; posicionada en el intersticio. Atrás suyo, un espejo grande colgado sobre una puerta entreabierta, refleja la imagen de la moviola, que está en otra habitación, en el fuera de campo. Cuando Yael dice “ahora continuaré desde el cuarto de edición”, la cámara de Perlov la filma atravesando el umbral de la puerta e ingresa a ese espacio, donde la perdemos de vista para luego —en el transcurso del mismo plano— ver aparecer su reflejo en el espejo al sentarse frente a la moviola. A partir de allí, Yael continúa su relato desde el interior de la sala de montaje, la que hasta hace poco había sido su propia habitación en el hogar de los Perlov (Ver Conjunto de imágenes N°74).



Conjunto de imágenes N°74. En el proceso de construcción de los propios diarios, a partir de la reflexión de su hija alrededor del proceso de montaje, Perlov establece una serie de relaciones a partir de motivos visuales intersticiales tales como las puertas, los umbrales, los espejos.

El monólogo de Yael sobre el oficio del montaje, sus gestos, su pulcritud, la materialidad y manualidad de su factura, también da cuenta de la transmisión de un oficio de generación en generación, de padre a hija, la herencia de una mirada que en el caso de David está atravesada por su amor por la pintura. Este legado queda claramente representado en la propia enseñanza de la que da cuenta Yael,

al referirse al método —enseñado por su padre¹⁴⁸— de revisar toda la película con distancia, marcha atrás, “como un artista que invierte su cuadro”¹⁴⁹.

Cuando Yael acaba su alocución, comienza la canción *Songs my mother taught me*. Perlov la observa y la filma en el salón del hogar, rizando su pelo con los dedos, distraída del periódico que tiene sobre sus piernas. Entre ese espacio íntimo y las imágenes exteriores que a partir de allí Perlov filma en las calles de Tel Aviv y en sus playas, lo escuchamos reflexionando sobre la dificultad de expresar con palabras lo que para él significa trabajar junto a su hija. David realiza este breve pero profundo comentario que subraya las intensas relaciones entre el cine y la vida, mientras oímos la canción que esta vez no se nombra, pero cuya letra en inglés es posible comprender con claridad:

Songs my mother taught me,
in the days long vanished;
Seldom from her eyelids
were the teardrops banished.
Now I teach my children,
each melodious measure.
Oft the tears are flowing,
oft they flow from my memory's treasure¹⁵⁰.

¹⁴⁸ La escena puede igualmente relacionarse con otros monólogos de sus hijas acerca de la prolijidad de los oficios; por ejemplo, la escena en que Naomi reflexiona acerca del documental *Le sang des bêtes* (1949) de Georges Franju, en el tercer capítulo de *Diary*, analizada en profundidad en el punto 4.2.3. Citas y Referencias al Cine, de este apartado de la tesis. En dicha oportunidad, Naomi narra tanto acerca de la minuciosidad del oficio del matarife como de la importancia del método para el propio oficio en el que ella se está formando, la danza. Otros monólogos con los que puede vincularse la escena de Yael frente a la moviola, son aquel en que Naomi expone sobre su admiración al pintor renacentista Piero della Francesca en el segundo capítulo de *Diary* (analizado en el punto 4.2.1. Citas y Referencias a la Pintura y otras Artes Visuales), o aquel en que, también en dicho capítulo, la propia Yael comparte con la cámara de su padre su pena de amor, a través de la declamación de la carta con la que su novio puso fin a la relación. Esta escena será analizada más adelante, en el punto 4.2.5. Citas y Referencias a la Dramaturgia, el Teatro y la Literatura.

¹⁴⁹ Otra escena en la que pueden apreciarse correspondencias entre cine, música y pintura, y que también pone de manifiesto la riqueza de las relaciones que Perlov establece entre diversos regímenes de visualidad que aluden, en este caso, a su pasión por la pintura como germen precursor de diversos procedimientos que luego implementó en sus diarios —como el mirar la película al revés una vez acabada, del mismo modo en que un pintor invierte su cuadro para ver si aún así la composición funciona, o el de hacer “pinceladas con la cámara”, como veremos a continuación—, es la secuencia de *Desastres de la Guerra*, de Goya, que fue analizada en el punto 4.2.1. Citas y Referencias a la Pintura y otras Artes Visuales. Así describe el proceso su hija Yael Perlov, montadora de sus diarios, en una entrevista que dio a la revista francesa *Jeu de Paume*, en 2011: “David siempre estaba experimentando con la forma. (...) La secuencia de la batucada que acompaña a *Los Caprichos de Goya* [sic] es un buen ejemplo para entender este procedimiento. Para realizarla, primero editamos las imágenes en la sala de montaje, en nuestra casa, luego nos trasladamos al salón, donde buscamos música y la pusimos muy fuerte. Luego corrimos a la sala de montaje para comprobar que pegaban bien con las imágenes. Fue una búsqueda constante de la forma. Otra vez me pidió que montara planos donde las imágenes temblaban... Yo era muy joven y no entendí exactamente lo que me pedía. Pero él sabía perfectamente bien, ¡basta mirar el resultado! Cuando le pregunté qué estaba tratando de hacer, él me respondió: «los pintores hacen pinceladas, ¿por qué un cineasta no podría hacer lo mismo con su cámara?»” (Perlov, Y., 2011).

¹⁵⁰ Canciones que me enseñó mi madre,

La canción que elige Perlov es, a su vez y tal como su cine, metatextual: un cine autorreferencial que ensaya sobre su propio proceso de construcción y una canción que habla de canciones; de canciones heredadas, enseñadas y aprendidas mediante esa memoria que se traspasa afectivamente entre padres e hijos. El pensamiento de Perlov surge siempre en la bisagra, en el movimiento entre dentro y fuera, pasado y presente, en el crecimiento tanto de la hija, como del propio diario cinematográfico.

Tras concluir la canción *Songs my mother taught me*, Perlov registra momentos del clima en su vigésimo invierno en Tel Aviv. Filma la esquina de las calles que confluyen en su edificio desde la ventana de su departamento, luego baja a la calle y captura los remolinos de hojas que forma el movimiento del viento sobre la acera, sobre los árboles, la lluvia sobre sus ventanas, el pavimento mojado, los transeúntes con sus paraguas. Luego, nuevamente es la música la que se apodera de su diario, cuando sus amigos brasileños Fela y Julio, vuelven a visitarlo en Tel Aviv y se entregan a un improvisado baile en la intimidad del salón del hogar de los Perlov.

Julio y Fela, amigos de Brasil, nos hacen su segunda visita. Mis sentimientos son un poco extraños. Esta vez, Julio desea ser filmado más largamente. Fela desea hablar, compartir una experiencia como si le perteneciera solo ella, la de envejecer. Su rostro ha cambiado; ahora usa lentes, pero habla con el mismo impacto dramático. Finalmente, anuncia que pronto será abuela. Y es feliz. Buen amigo Julio. Psiquiatra. A pedido mío, expone sus otros talentos [Julio silba en diegético]. Julio y Fela se conocieron al mismo tiempo que yo y Mira. Desde entonces, y a pesar de la distancia, continuamos unidos. Fela nuevamente ha traído un disco; 'De nuestro país', dice. Le pido que lo ponga. [Fela pone la música, en diegético]. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

en días ya hace mucho desvanecidos;
Raramente de sus párpados
se alejaron las lágrimas.
Ahora les enseñó a mis hijos,
cada compás melodioso.
A menudo fluyen las lágrimas,
a menudo fluyen desde tesoro de mi memoria.



Conjunto de imágenes N°75. Una música de “nuestro país” y un baile espontáneo, suscitan en Perlov una serie de tránsitos narrativos y espaciotemporales.

Julio, Fela y Mira, ríen y bailan espontáneamente. Al cabo de un rato de verlos bailar, David retoma su voz en *off*:

Este baile en casa es demasiado repentino. ¿Cuántos momentos del pasado encierra?, ¿cuántos carnavales perdidos? Siento el comienzo de una larga travesía rumbo a mi hogar. Mi hogar, la casa y el patio trasero en Belo Horizonte. Alubias negras sin arroz. Una o dos bananas por semana. ¿Qué hay en cambio? Pero me gusta y siempre me ha gustado ver a los otros bailar. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

Perlov representa sus estados de ánimo y las emociones que le suscitan la visita de sus amigos y lo hace recurriendo a la música y al baile como elementos de transporte entre los tiempos. Mediante intervalos entre pasado y presente, atravesamos los pasajes del tiempo, el proceso del envejecimiento, los umbrales entre juventud y vejez, entre el país de origen y el del destierro. Una melódica pieza instrumental brasileña de toques psicodélicos —aparentemente del Chico Buarque¹⁵¹— canaliza estos intersticios, funde y atomiza tiempos. El disco “de nuestro país” que trajo Fela, transporta a David hacia su hogar y revela una pertinencia. En ella se establecen puentes entre memorias personales de cotidianos íntimos como el acto de comer, que tienen que ver con lo sensorial, con lo corporal, con la boca (“Alubias negras sin arroz. Una o dos bananas por semana”, recuerdos que también evocan una situación de precariedad económica) y

¹⁵¹ Yael y David editaron juntos la escena de la visita de Julio y Fela. Yael recuerda: “Dijo que quería que allí fuera música, así que miramos el metraje, no tenía audio y dijo: ‘Tengo una idea’; fuimos al salón, teníamos un tocadiscos; allí están los discos hasta el día de hoy. Los probamos todos. Pusimos el disco de Chico Buarque. Subimos el volumen. Fuimos de vuelta al cuarto de edición. Él dijo: ‘Ponle Play’. Le puse Play, prendí la Steenbeck [mesa de edición] y tratamos de adaptar la música al metraje” (Perlov, Y. en Walk, 2014. Ver Filmes Consultados).

memorias colectivas de ritos como el Carnaval¹⁵². En estas bisagras se modula una identidad brasileña.

A continuación, y estableciendo esta vez un intervalo espacial, Perlov nos transporta desde el salón hacia la intimidad del cuarto, donde ahora la música brasileña del salón se silencia y David filma su autorretrato junto a mira, ambos reflejados en el espejo, ella bailando solo para él, entrando y saliendo del cuadro frente al que se proyectan sus propios reflejos y los umbrales de puertas abiertas.



Imagen N°76. Las imágenes de la microescena de Mira bailando solo para David al interior de su habitación, ofrecen una serie de motivos bisagras como el autorretrato de David y Mira en el espejo, los umbrales de las puertas, Mira bailando junto a la ventana o bajo el umbral de una puerta.

Perlov recurre al género testimonial de la carta —archivo íntimo, como el diario— para rendir una ofrenda de amor a Mira, su mujer, a quien continúa retratando ahora sola, bailando al lado de la ventana, bajo el dintel de una puerta. David lee la carta en *off* y en ella nuevamente se cita una canción que esta vez no se escucha, sino

¹⁵² En su columna *They Changed My Life* (1995), Perlov acota: “El carnaval lo era casi todo. No el de la radio —y más tarde la televisión—, quiero decir, con la música, el baile. No, eso no. Lo importante era mirar los disfraces, la gran variedad de disfraces hechos por la gente pobre, tan rica en imaginación. Lo feo se volvía bello, el indigente se convertía en rey, el gordo se volvía delgado. Pero sobre todo —y estos eran verdaderamente muchos— las cabezas vestidas de jaulas, almas capturadas”. (Perlov, D., 1995).

solo se nombra su título, *Heaven, heaven (I got a robe)*¹⁵³, y su autora; la contralto estadounidense e ícono de la lucha antirracista, Marian Anderson (1897-1993).

¹⁵³ I've got a robe, you've got a robe,
All God's children got a robe
When I get to Heav'n I'm going to put on my robe
I'm going to shout all over God's Heav'n

Heav'n, Heav'n Ev'rybody talking about Heav'n, ain't going there
Heav'n, Heav'n Shout all over God's Heav'n.

I've got a shoe, you've got a shoe
All God's children got a shoe
When I get to Heav'n I'm going to put on my shoe
I'm going to walk all over God's Heav'n

I've got a-wings, you've got a-wings
When I get to Heav'n I'm going to put on my wings
I'm going to fly all over God's Heav'n

I've got a harp, you've got a harp
When I get to Heav'n I'm going to play on my harp
I'm going to play all over God's Heav'n

I've got a song, you've got a song
When I get to Heav'n I'm going to sing a new song
I'm going to sing all over God's Heav'n

I've got a crown, you've got a crown
When I get to Heav'n I'm going to put on my crown
I'm going to shout all over God's Heav'n

Traducción (de la autora):

Tengo una bata, tú tienes una bata,
Todos los hijos de Dios tienen una bata
Cuando llegue al Cielo me voy a poner la bata
Voy a gritar por todo el cielo de Dios

Cielo, Cielo, todos hablando del Cielo, no van a ir allí
Cielo, Cielo, gritando por todo el cielo de Dios.

Tengo un zapato, tienes un zapato
Todos los hijos de Dios tienen un zapato
Cuando llegue al Cielo voy a ponerme el zapato
Voy a caminar por todo el Cielo de Dios

Tengo alas, tienes alas
Cuando llegue al Cielo me voy a poner mis alas
Voy a volar por todo el cielo de Dios

Tengo un arpa, tienes un arpa
Cuando llegue al Cielo voy a tocar mi arpa
Voy a tocar por todo el Cielo de Dios

Tengo una canción, tienes una canción
Cuando llegue al Cielo voy a cantar una nueva canción
Voy a cantar por todo el Cielo de Dios

Tengo una corona, tienes una corona
Cuando llegue al Cielo voy a ponerme la corona
Voy a gritar por todo el cielo de Dios.

“París, 1952. Mi pequeña Mira: Hoy es mi cumpleaños, 9 de mayo, recibo mi único regalo. Tu carta. Es sábado. Hoy no haré nada, saldré a caminar. Leeré nuevamente el hermoso poema que me has enviado. Tengo ganas de escribirte las mismas palabras a ti. Tal vez ésta haya sido la intención del poeta; que tú me lo enviaras a mí, y yo a ti. ‘Este juego que juego contigo es un juego que viene de lejos. Espero el día en que tu barco cruce los mares, llegue a mi playa y tú tomes mi flauta entre tus propias manos’. Escucho en la radio a Marian Anderson cantar *Cielo, cielo*”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

Aún cuando no oímos su letra, desde ya el título de esta canción —de lírica *lieder* e ícono del género espiritual negro— revela un estado sentimental; el enamoramiento que David siente hacia Mira, su mujer, por quien siente alcanzar el cielo. La carta¹⁵⁴, en tanto, —que en su propio contenido fija hitos íntimos como el cumpleaños— congrega una serie de intersticios espaciotemporales que actúan como pasajes, por ejemplo, entre el poema que Mira le dedicó a David y luego él le dedicó a ella en los años 50’, convocado a su vez en el presente en el que Perlov retrata a Mira; entre las orillas y los mares que los separaban; entre el ahora y un tiempo pretérito: “Este juego que juego contigo es un juego que viene de lejos”.

Tras el espacio íntimo de la habitación, Perlov retoma el sonido de la canción brasileña anterior y vuelve al salón donde filma a sus amigos y a su mujer bailando. Luego el tema se disuelve en un *fade out* de audio, y comienza un *fade in* de una nueva pieza musical, esta vez la vertiginosa *Ensaio Geral* (Disco Batucada Fantástica, 1960), samba del conjunto *Os Rítmistas Brasileiros*, liderado por Luciano Perrone (1908-2001). Perlov comienza así un nuevo desplazamiento hacia su pasado en Brasil, que se establece a partir de un trepidante montaje de imágenes de su presente en su casa en Israel. La escena comienza con planos

¹⁵⁴ En una entrevista que Mira Perlov dio para la revista francesa *FloriLettres* (2006b), recuerda: “Las cartas fueron muy importantes para él y para nosotros, ya que en los primeros años de nuestra vida juntos vivimos separados por largos períodos de tiempo y como no podíamos permitirnos tener conversaciones telefónicas, nos escribíamos constantemente. David se refiere a una de estas cartas en la tercera parte de *Diary*. Era su cumpleaños y el único regalo que recibió (él estaba en París y yo todavía estaba en São Paulo) fue una carta mía en la que copié un hermoso poema erótico de Rabindranath Tagore. En el comentario de la película, él dice: ‘Te escribiré de nuevo el mismo poema. Tal vez el poeta lo haya querido así; que tú me lo escribieras a mí y yo a ti’. A David le gustaba mucho la presencia de la carta en el cine. Le encantó, por ejemplo, la secuencia de *Los paraguas de Cherburgo* cuando Catherine Deneuve, embarazada, lee la carta de su amante que está en Argelia. Y hablaba a menudo de una de las primeras películas que había visto cuando todavía estaba en Brasil, una película en yiddish, llamada *Die briefele der Mamme*, que significa “La carta de mi madre”. Esta película trata sobre un hijo que sale de Europa para emigrar a América y cuya madre, a quien extraña mucho, le envía cartas. Si la memoria no me falla, hay un plano sobre el océano, y en superposición, la imagen de la carta que flota de un continente a otro” (Perlov, M. 2006).

generales exteriores de Tel Aviv desde la ventana, seguidos de planos fijos de los interiores vacíos de su departamento, en los que destacan los umbrales, las puertas y las ventanas (Ver Conjunto de imágenes N°75).



Conjunto de imágenes N°75. Perlov filma desde los umbrales y hacia los umbrales de su casa.

A continuación, y a medida en que la música se vuelve cada vez más vibrante, la cámara de Perlov se emplaza al interior de la habitación que usa como estudio y comienza a filmar de forma temblorosa y convulsa. Los movimientos bruscos e inestables de la cámara se concentran ahora en los detalles de las fotografías, postales y pertenencias que para David poseen un valor biográfico y afectivo. La cámara parece arder, tiembla en la mano de Perlov a medida que recorre erráticamente objetos entre los que pueden distinguirse fotografías familiares en Polaroid con retratos de los cuerpos y rostros de Mira y de las mellizas de ambos, Naomi y Yael; autorretratos; fotos de amigos íntimos como Abrasza y Romaine; de la música que le gusta, como aquella Polaroid de la carátula de la pieza *Don Giovanni* (1787) con música de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y libreto de Lorenzo da Ponte. Lo íntimo se fusiona con lo artístico; la cámara vibrante se pasea por varias postales del cine que David admira¹⁵⁵, citando visualmente películas como *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer, *Campanadas a*

¹⁵⁵ Muchas de las películas a las que Perlov rinde tributo, dan cuenta de su predilección por las relaciones entre las artes, en este caso, entre cine y literatura. Tanto *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer, como *Campanadas a medianoche* de Welles, son películas basadas en textos escritos: en el caso de Dreyer, el guion del filme se basa en la documentación histórica del juicio de Juana de Arco; en el caso de Welles, la trama se centra en Sir John Falstaff, personaje recurrente de ciertas obras de William Shakespeare, tales como *Enrique IV* (1597-1600), *Enrique V* (1597-1599) y *Las alegres comadres de Windsor* (1601).

medianoche (1965), dirigida y protagonizada por Orson Welles, o *El Cameraman* (1928) de Buster Keaton. Hay postales de pinturas —probablemente adquiridas en visitas a museos durante sus viajes— como *Sorrow* (1882) de Van Gogh, cuadros renacentistas como *The Ill-matched Lovers 2* (1530) de Lucas Cranach “El Joven” (1515-1586) y —una vez más— *Laura* (1506) de Giorgione, bosquejos orientales y también los dibujos e ilustraciones del propio Perlov.



Conjunto de imágenes N°76. La cámara de Perlov se pasea inestable sobre las imágenes amadas del cineasta, mientras la samba *Ensaio Geral* va igualmente creciendo en ritmo e intensidad.

Muy importante en esta escena es la representación del conflicto afectivo con el padre. La samba *Ensaio Geral* y la cámara ascienden en sus ritmos trepidantes, mientras vemos fotografías y recortes de periódicos del padre mago de Perlov performando sus trucos. En paralelo, imágenes de afiches de otros magos como Mossotto y postales de cuadros tales como *El tahúr del As de Diamantes* (1635) Georges de Latour (1593-1652), o *El Prestidigitador* (1475-1505) de El Bosco (1450-1516), en clara correspondencia con el oficio de su progenitor. El recuerdo del padre se percibe como una presencia/ausencia afectiva turbulenta, perturbadora¹⁵⁶, desencadenante de una gran inestabilidad que es representada en el propio uso de la cámara al filmar esos objetos evocadores de memorias que no se dicen, pero se expresan en formas visuales y sonoras. La alienación de esa experiencia afectiva traspasa el acto de filmar.



¹⁵⁶ En el documental *David Perlov* (2014) de Ruth Walk, Yael recuerda que cuando trabajaban juntos en el montaje de *Diary*, ella y David revisaron un metraje del padre de Perlov haciendo trucos de magia. Vieron el material solo una vez. David lo miró, guardó el celuloide en una caja y escribió con marcador rojo en portugués: "Meu Pai" ("Mi padre"). Nunca más volvieron a revisar el material.



Conjunto de imágenes N°77. Al ritmo vertiginoso de *Ensaio Geral*, la vacilante cámara de Perlov establece una correspondencia de imágenes alrededor de la conflictiva figura de su padre, el mago, en su vida.

El climax de esta escena se alcanza mientras la samba *Ensaio Geral* continúa en su creciente ritmo caótico y Perlov transita del interior de su estudio hacia el exterior de Tel Aviv, con planos generales de la ciudad registrados desde las ventanas del 14vo piso del hogar del cineasta. Los planos son cada vez más espasmódicos, acentuados por bruscos movimientos tanto de cámara como ópticos —tales como constantes *zoom in* y *out*— que en su conjunto contribuyen a generar la sensación de que la ciudad se encuentra bajo los efectos de un movimiento telúrico. La samba acaba abruptamente y David regresa al interior de su casa, ahora para despedir a Fela y Julio, que retornan a São Paulo. Vemos a los amigos despedirse frente a la cámara; Julio (en diegético), le dice a David que viaje a verlos a Brasil: “¡Chao, David! Ven a visitarnos, ¡oh, venerable, oh, grandioso!, ¡ven, oh, divino!”. La voz en *off* del cineasta responde: “¡Chao Fela, chao Julio! Chao, chao. Gracias por venir, gracias por los discos. Sí, iré. Allí estaré. Tal vez la próxima semana, tal vez el próximo mes, sin duda el próximo año. El próximo año en São Paulo, el próximo año en Jerusalén” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

A continuación, vemos intertítulos que transcriben literalmente un tarareo, micro-oralidad paralingüística entre la voz (el cuerpo) y el canto, que ahora se inscribe como palabra escrita en la imagen. Luego, también mediante intertítulos, Perlov cita una canción brasileña que Fela solía cantar. Para finalizar esta escena, el comentario de David acompaña los intertítulos blancos sobre fondo azul: “Fela siempre se sabe de memoria canciones populares... Como ésta, que dice *Los hombres se alegrarán como si fueran niños*”. (Voz en *off* de Perlov, *Diary*, Cap. 3).



Imagen N°78. Perlov vuelve al interior de su casa para despedir a sus amigos Julio y Fela, que se despiden ante la cámara.



Imagen N°79. En ausencia de su manifestación sonora, el tarareo se refuerza a través de la transformación de su en expresión en imagen.



Imagen N°80. "En camino a esta ciudad las mujeres serán de piel oscura".



Imagen N°81. "Los hombres se alegrarán como si fuesen niños".



Imagen N°82. Tras los intertítulos y para finalizar esta escena, Perlov filma a sus amigos riendo "como si fuesen niños".

Tras la secuencia recién descrita, Perlov da cuenta de un nuevo viaje a París, esta vez durante la primavera de 1982. Estando allí junto a su hija Naomi y el novio de ésta, Jean Marc, emprenden rumbo a Etiolles, en las afueras de la capital francesa, donde viven los padres del joven. Durante el viaje en tren hacia dicha localidad, Perlov añade nuevamente una referencia musical; esta vez escuchamos la música del compositor austríaco Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), interpretada por trompetista francés Maurice André (1933-2012). Mientras, observamos el curso del paisaje a través de las ventanas del tren en movimiento, los rieles al costado, los pasajeros que duermen, el ingreso al interior del palacete atravesando sus umbrales, las ventanas de la casona, su luz, la complicidad los dos jóvenes en tiernos mimos.

De nuevo, camino al castillo de los padres de Jean Marc, con la música de Hummel y la gran trompeta de Maurice André. Etiolles [ya en el palacete de la familia de Jean Marc]. El mágico ritmo de las ventanas, como el ritmo de las miradas. Ordenado, regular, previsible. Apenas cabe lugar a lo casual, lo espontáneo. Disfruto escuchando a Jean Marc. Se convierte en un provechoso maestro, pleno de conocimiento. Me lee los escritos de algunos arquitectos. Jean Marc, *'le professeur'*. Pasamos el tiempo contemplando planos, escuchando música, viendo docenas de espléndidas diapositivas que tomó Jean Marc de todas las fábricas abandonadas alrededor de París. Permanecemos aquí tres días. Detrás de estas ventanas, nuevamente, el viejo sentimiento que me provocan jardines y castillos. Los juegos conocidos, *'les jeux de chateau'* que conozco de los filmes pero que siempre me han disgustado (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

Nuevamente el tren, motivo visual recurrente en Perlov que entre otras cosas alude a la relación fundacional entre ambos medios eminentemente modernos: el ferrocarril y el cine —baste recordar el documental pionero de los hermanos Lumière, *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*La llegada de un tren a la estación*, 1895)— esta vez en correspondencia, además, con la música. El ritmo de la música, el ritmo del tren, el ritmo de las ventanas.

El cuarto capítulo de *Diary* (1982-1983), en tanto, se encuentra particularmente atravesado por una serie de conflictos bélicos y crisis humanitarias, tales como la guerra del Líbano, o la masacre de Sabra y Chatila. El devenir histórico se encontrará siempre supeditado no solo a la documentación del mundo y su

acontecer, sino también a la representación del universo de sentido de las vivencias íntimas del autor. Perlov se debate en esta tensión constante pues, si bien decide y anuncia filmar mayoritariamente dentro de las cuatro paredes de su casa, cada ventana de ésta contiene bisagras que se entreabren hacia un mundo exterior tan convulso como Israel, por lo que muchas de las situaciones domésticas y cotidianas registradas se encuentran en fluido diálogo con el contexto social y político que les sirve de telón de fondo. La conciencia crítica del cineasta frente a estos acontecimientos y el modo de tensionar los recursos cinematográficos para representarlos intersticialmente, revelan no solo la postura ética de Perlov ante la vida, sino además dotan a sus diarios de un sentido y una dimensión profundamente política.

En la siguiente secuencia del cuarto capítulo, Perlov tiende puentes entre la imagen y el sonido —y particularmente la música, en el caso que compete a este apartado— para reforzar los intersticios entre los espacios de lo íntimo y lo público; lo privado y lo histórico; lo personal y lo político. Mientras vemos fragmentos de lo que parece ser un reportaje en blanco y negro sobre la guerra del Líbano, con imágenes *in situ*, mientras la *voice over* de Perlov señala:

Quince años, casi al día, después de la Guerra de los Seis Días, las fuerzas israelíes nuevamente atacan al otro lado de la frontera, pero esta vez todo es diferente. Esta vez, se adentran en el Líbano. El Líbano estuvo plagado de guerras civiles durante años. El gobierno declara que la intervención israelí ha sido programada como una operación rápida, titulada: “Campaña para la paz en Galilea” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

Además de presenciar las ofensivas y tácticas castrenses, en el reportaje se entrevista a soldados israelíes y militares informan a la cámara sobre las operaciones de ataque: “Son las 10:53 hrs. La fuerza armada israelí penetró hace 50 minutos dando comienzo a la operación. Detrás vemos la artillería israelí. Cañones de 155 mm. debilitando las posiciones del enemigo, preparándose para la incursión de las fuerzas blindadas”. Perlov acota que la campaña es “sincronizada con cronómetro, como las Olimpiadas, con eficiencia exacta”. El cineasta desconfía de este lenguaje aséptico, del lenguaje de la precisión y la frialdad de la guerra. Es por eso que, tras las imágenes en blanco y negro del

reportaje, Perlov vuelve al interior de su hogar. Filma sus puertas y umbrales, el salón, la televisión y, por supuesto, las ventanas. Una ventana entreabierta que se cierra, los vecinos de los edificios contiguos limpiando —a su vez— sus propias ventanas, las esquinas de las calles que se ven desde las ventanas del inmueble, para luego bajar a la calle y atravesar los pabellones y portales de su edificio, sus pasajes, sus puntos de fuga. De fondo oímos reportes sobre la guerra en hebreo (sin traducción), mientras David elabora una reflexión política sobre el conflicto:

Tel Aviv. Junio de 1982. Mi hogar. Guerra nuevamente. Agresión, violencia, daño, muerte, desolación. Contemplo la calle. El ánimo de esta calle, Ibn Gvirol donde he vivido los últimos veinte años, ¿acaso cambiará alguna vez? Lo dudo. [pausa] No quieres escucharlo; no quieres verlo, pero está allí, no lejos de aquí. Esta vez, una guerra decidida por nuestros ministros, una guerra a elección. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).







Conjunto de imágenes N°83. La escena establece una serie de intersticios entre los espacios de la contingencia histórica y los espacios íntimos; entre el lenguaje aséptico de los discursos oficiales alrededor de la guerra y la exploración de una poética que convoca a la música y a su lírica para ofrecer otras metáforas sobre el dolor. Y en correspondencia con la música, motivos visuales e imágenes bisagra recurrentes del interior de su hogar, como ventanas, el televisor, pórticos y pasillos.

A continuación, se convoca el recurso de la música que esta vez Perlov cita doblemente, realizando un paralelo entre la música que oiremos, la palabra dicha y la palabra escrita. David anuncia esta referencia musical no solo a través de los comentarios, sino también en los intertítulos: la cantata de *Alexander Nevsky* (1938). La cámara se queda en el interior del departamento, al que Yael invitó a Aminadav, un amigo lingüista ruso, a escuchar la grabación de la contralto israelí Mira Zakai (1942-2019), cantando en ruso *El Campo de los Muertos*, de la cantata de Sergei Prokofiev (1891-1953) *Alexander Nevsky* (1938). Perlov refuerza además la autorreflexividad alrededor del propio cine como rasgo inherente al ensayo diarístico, esta vez atendiendo a que la cantata fue originalmente compuesta por Prokófiev para la película homónima del director soviético Serguéi Eisenstein, *Alexander Nevsky* (1938). La pieza resuena en las paredes del hogar, donde se encuentran los jóvenes Yael, Yaron y Aminadav, simplemente escuchando la música. David los contempla, mientras sobre la canción, su *voice over* traduce la obra de una lengua a otra, del ruso al hebreo.

En Tel Aviv, Zubin Metha conduce la cantata de Prokofiev *Alexander Nevsky*, con la contralto Mira Zakai como solista. Ella canta *El Campo de los Muertos*, que relata sobre una antigua guerra entre rusos y alemanes. El Campo de los Muertos. Lo grabé. [traduce:] “He de volar sobre el campo de los muertos; uno yace apaciblemente mutilado por sables; otro, traspasado por una flecha. De sus heridas, la sangre cálida y roja manaba como lluvia”. Yael y Yaron me hacen pensar en una noche rusa. Mira Zakai está cantando en ruso, no en hebreo, y en Tel-Aviv es una veraniega noche de junio. Yael ha invitado a Aminadav a escuchar. Aminadav nació en Rusia; es lingüista. Hebreo, latín, griego, ruso. Yael siempre admiró lo excepcional y considera a Aminadav como tal. Aminadav comenta que no ha escuchado cantar tan bien en ruso desde hacía ya mucho, mucho tiempo. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

Este fragmento es claro para ejemplificar la búsqueda que emprende Perlov por encontrar un lenguaje intersticial —en este caso a través de la música y las lenguas— que logre de algún modo poetizar y sensibilizar frente a la brutal realidad de la guerra y que opere en claro contraste con la precisión fría y la higienización estéril del lenguaje empleado por los medios, aquellas formas de las que el cineasta abiertamente sospecha. No vemos el horror, la imagen se ciega incapaz de transmitirlo; pero lo oímos a través del canto que ofrece imágenes sonoras mucho más realistas —“uno yace apaciblemente mutilado por sables; otro, traspasado por una flecha, de sus heridas, la sangre cálida y roja manaba como lluvia”— de lo que una representación distante o, por el contrario, pornográficamente explícita, sería capaz de comunicarnos. En este clima de intimidad y seguridad del hogar en oposición al peligro inminente que reviste el mundo exterior y sus hostilidades, la música y el canto establecen nuevas correspondencias, esta vez con los idiomas. David ha heredado su fascinación por las lenguas también a su hija Yael, quien admira a su políglota amigo lingüista.

Las citas a referencias musicales continúan a lo largo del cuarto¹⁵⁷ capítulo de *Diary*, esta vez para el cumpleaños número 23 de sus hijas mellizas, en agosto de 1982. David no solo registra la música disco (diegética) con la que Yael y sus amigos celebran en el departamento familiar en Tel Aviv, sino también se refiere explícitamente a un regalo que ella recibe de parte de su amigo Uri: un antiguo

¹⁵⁷ Hacia el final de este mismo capítulo, la música acompaña la espera de Naomi, de visita en casa de sus padres en Tel Aviv, quien al día siguiente partirá de vuelta a París. Naomi escucha y tararea *Don't know what love is* (1941), de la cantante estadounidense Billie Holiday (1915-1959).

disco de Bing Crosby (1903-1977) que contiene una de las canciones favoritas de Perlov: *La Vie en Rose* (1946), pieza original de la cantante francesa Edith Piaff (1915-1963). Sin embargo, no oímos *La Vie en Rose*, sino otro tema de Bing Crosby, *What are you waiting for, Mary*. Mientras escuchamos dicha canción, Perlov filma nuevamente los umbrales interiores de su hogar, los dinteles, los pasillos que hacen las veces de pasadizos espaciotemporales que transportan a David a Brasil, imágenes autorreferenciales como manos manipulando antiguos filmes o focos de iluminación. Se acerca a las puertas, a sus ojos de buey, camina filmando hacia el encuentro con ventanas y registra la vista exterior desde éstas, en un nuevo intervalo entre el adentro y el afuera. David también filma la actividad de las personas que se encuentran en su hogar: hay en esta escena planos domésticos bellísimos, como los de Yael y Mira conversando echadas en la cama, o aquellos de la madre planchando mientras la hija bosteza. La intimidad del cotidiano entrelaza los retratos a sus rostros y espacios amados, con el autorretrato de sí mismo filmando frente al espejo. (Ver Conjunto de imágenes N°84).

La vie en Rose, siempre ejerció una extraña atracción sobre mí. Tal vez por los filmes de Hollywood de los años 40, tal vez por las familias brasileras que solía visitar. Madre, padre, buenos modales, y toda la dulzura involucrada. *La vie en Rose*, un antiguo disco de Bing Crosby, el regalo de cumpleaños de Uri para Yael. Sí, *siempre* he soñado con esta coloración rosa en la vida (Voz en off de Perlov en *Diary*, Cap. 4).





Conjunto de imágenes N°84. En el cuarto capítulo de *Diary* David cita la canción *La Vie en Rose* interpretada por Bing Crosby, sin embargo, el tema que escuchamos es *What are you waiting for, Mary*, también de Crosby. Este juego se pone en relación con una serie de imágenes bisagra que facilitan operaciones autorreferenciales recurrentes en los diarios de Perlov.

La referencia de Perlov a *La Vie en Rose*, se reitera en varias oportunidades dentro de sus diarios, como por ejemplo en el tercer capítulo de *Updated Diary*, (“Retorno a Brasil”). David se encuentra de viaje en su país natal y, en Río de Janeiro, va a filmar a la “La Estudantina”, una de las escuelas de baile popular, gafieira y samba, más antiguas y famosas de Río. Escuchamos *La Vie en Rose* en diegético, mientras Perlov filma a las parejas bailando y a la cantante afrodescendiente brasileña.

Oh, Río de Janeiro; la ciudad donde nació. Siempre más allá de las paredes, por fuera de las ventanas, pero no todo lo bueno está más allá de las paredes. “La Estudantina” ha sido, desde los años 30’, un lugar de baile para los menos favorecidos; no es un club para los burgueses. (...) Y ahora en francés; *La vie en rose*; la vida a través de lentes color rosa. No es importante saber una lengua, lo que importa es decirla, conversarla, cantarla. (...) ‘*Mon coeur qui bat*’... Mi corazón que late. (Voz en off de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

Acompañada de una orquesta, la joven intérprete entona la canción en francés, por eso es que también Perlov la traduce parcialmente, como gesto que plantea un intervalo entre el canto y, una vez más, los idiomas. La pronunciación de la mujer y su dominio del francés es claramente deficiente, pero no así la melodía de su canto y la pasión con la que se entrega en el escenario. Entonces Perlov emite una verdadera declaración de principios en torno a la lengua y la canción: “*No es importante saber una lengua, lo que importa es decirla, conversarla, cantarla*”. El cineasta valora en las lenguas aquella inmanencia lírica que recorre el cuerpo como reverberación y se manifiesta a través suyo en forma de voz. Perlov realza rasgos sonoros y orales más vinculados a la fonología que a la semántica, tales como la prosodia, la melopea, la anáfora, el silencio que hay entre las palabras, el ritmo, la duda, entre otros aspectos que conciben la oralidad desde su forma, como principio y continuidad hacia su fondo.

También en la secuencia de “La Estudantina” en el tercer capítulo de *Updated Diary* (“Retorno a Brasil”)¹⁵⁸, Perlov cita otras referencias musicales, desde el clásico *Cumpleaños Feliz*¹⁵⁹ a cantantes y jazzistas norteamericanos. En el recinto, la

¹⁵⁸ Otra de las referencias musicales que David realiza en el tercer capítulo de *Updated Diary* (“Retorno a Brasil”), es la cita a la cantante popular brasileña Fafá de Belém (1956). La estadía de Perlov a Río de Janeiro coincide con la visita del entonces Papa Juan Pablo II a la ciudad. Una vez más desde la pantalla del televisor, Perlov filma al Papa recorriendo las avenidas de Río en su Papa Móvil, las multitudes en las calles aguardando el paso del Pontífice, los millares de fieles en el Maracanã (“el más grande estadio de fútbol del mundo”, acota Perlov) esperando oír su mensaje. David nuevamente registra el aparato televisivo que contiene las imágenes que proyecta, estableciendo una ventana que representa una bisagra entre el interior y el exterior; lo íntimo y lo público. Y en esa relación también está contenida la música: Perlov filma la transmisión en vivo del emocionado *Ave Maria* interpretado por Fafá de Belém para el Papa y sus adeptos. Mientras, y a través de su voz en off, David realiza la siguiente confesión personal: “Sé que el Papa es polaco. La Santa Sede. El rico ritual católico todavía tiene algo hipnótico en mí; todavía... como una amenaza. María, Virgen Santa. Sagrados bosques con mariposas, cascadas, zorros, vientos y lluvia. Tropicalia. Fafá de Belém fue elegida para representar a la gente. Ella solía cantar el himno nacional”. (Voz en off de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

¹⁵⁹ La canción del *Cumpleaños Feliz* es una cita recurrente en Perlov. En el primer capítulo de *Updated Diary* (“Infancia Protegida”), David está filmando a sus pequeñas nietas, que hacen gala de las diversas aptitudes artísticas que les han sido traspasadas de generación en generación (abuelo cineasta, tía montajista, madre bailarina y coreógrafa, padre músico y fotógrafo, etc.). Nadia se encuentra tocando el piano, mientras Lia improvisa un baile a partir de la “música” que interpreta

gente baila alegre toda una variedad de ritmos entre sambas, mambos, *swings* y *souls* tales como *Unforgettable* (1951), tema escrito por el compositor de canciones Irving Gordon y popularizado por el cantante de jazz norteamericano Nat King Cole (1919-1965). Todos los compases y canciones son interpretadas por la banda que toca en vivo y la joven afrodescendiente que canta.

Aquí, nuevamente, un cumpleaños y su ritual. El mismo himno, el *Cumpleaños Feliz*. ¿De quién es este cumpleaños?, ¿cuántos años cumple? Los fuegos artificiales y los cumpleaños parecen estar siguiéndome.

La sala de baile se llama María Antonieta, la mujer que no podía distinguir el pan del pastel. A las 3 am, una gentil brisa desde el mar...

Unforgettable; increíble [sic]¹⁶⁰...

Negros y blancos, altos y bajos; llegará el día en que no habrá ricos ni pobres; ni altos, ni bajos; ni gordos, ni flacos... ¡Larga vida al amor, mientras realmente esté vivo! (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

Una tonada clásica como el *Cumpleaños Feliz*, que suele cantarse en la intimidad de los afectos, transmuta ahora su espacio de ritualidad hacia un lugar público como la sala de baile. Mientras observa la heterogeneidad de edades, razas y complejiones de las personas que se congregan danzando al ritmo de la música, Perlov manifiesta un anhelo de futuro y una declaración ética acerca de la celebración y el respeto por la diversidad, no solo en las particularidades identitarias recién mencionadas, sino también en la dimensión social (“no habrá ricos ni pobres”) y en la pluralidad de los cuerpos y sus atributos físicos (“ni altos, ni bajos; ni gordos, ni flacos”). Esta proclama es coherente con las siguientes citas musicales a las que Perlov aludirá a continuación, cuando —mientras la banda de “La Estudiantina” se luce tocando sus saxofones— menciona a tres destacados jazzistas norteamericanos blancos: Tommy Dorsey (1905-1956), Benny Goodman (1909-1986) y Harry James (1916-1983). La reflexión es clara en establecer relaciones críticas alrededor de la desigualdad histórica entre blancos y negros, que

su hermana mayor. “¡Y ahora, es Martha Graham en el escenario! Probablemente vio a su madre en danza moderna... ¡Bravo, Lia!”, alienta Perlov en su *voice over*. Tras esta cita a la célebre bailarina y coreógrafa norteamericana Martha Graham (1894-1991), David continúa registrando a Nadia en el piano, que ahora toca el *Cumpleaños feliz*. Es entonces cuando Perlov realiza un particular comentario que da cuenta de su visión acerca de la relevancia del “entre”, de lo que transcurre precisamente en la bisagra: “*Cumpleaños Feliz*. ¿No es claro que las cosas realmente importantes no ocurren en los cumpleaños, sino entre ellos? Qué extraño... ¿dónde se han ido todos los momentos melancólicos?”. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 1).

¹⁶⁰ Perlov parece querer traducir el título de la canción, pero en vez de dar su transcripción literal, “inolvidable”, dice “increíble”.

David establece recurriendo a una referencia sobre el propio cine: “Y ahora, aún más: La banda de Hollywood de los 40’s. Tommy Dorsey, Benny Goodmann, Harry James. En las películas que recuerdo, los negros solo son mozos, camareros. Había músicos también, ¡muy buenos!”. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

Otras formas en las que Perlov hace referencia a la música, es a través de citas que se evocan a través de pequeños gestos, paralelos y relaciones. En el sexto capítulo de *Diary* (1983), David vuelve a Brasil. En São Paulo, el rostro de un afrodescendiente le recuerda al trompetista y cantante estadounidense de jazz, Louis Armstrong (1901-1971). El parecido lo establece entre Armstrong y Adair, el chofer que se ofreció a llevarlo a recorrer São Paulo y a quien Perlov retrata junto al coche. Perlov relaciona esta cita con una reflexión acerca de la desigualdad de clases y la discriminación racial en Brasil.

Adair, el chofer; “Louis Armstrong”, dije al verlo. “No”, me dice la propietaria, “más bien Idi Amin, la bestia”. Su apodo es “Fininho”, “El Flaquito”. Me dice: “Le llevaré adonde quiera. Yo soy el patrón. Este carro es mío”. El carro no es suyo y jamás lo será. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

En el mismo viaje a Brasil, Perlov viaja a su Río de Janeiro natal y la escena comienza y se desarrolla con un piano de fondo, que luego sabremos está interpretado por la destacada pianista brasileña Clara Sverner (1936), querida amiga de los Perlov. La escena, que comienza por un montaje sucesivo de diversos *travellings* desde las ventanas del coche en movimiento (Ver Conjunto de imágenes N°85), es una verdadera declaración de amor por la ciudad en la que David nació, una añoranza por el Paraíso perdido.

Estadía de tres días en Río de Janeiro. Aún no logro comprender por qué, de bebé, fui arrancado de la ciudad más hermosa del mundo: Río de Janeiro, no la promesa del Paraíso, sino el Paraíso mismo. Como en las postales, te saca una sonrisa. Río... Nací en un mundo de postal; la ciudad más maravillosa del mundo.

Busco la calle Riachuelo, al otro lado del acueducto. Busco la farmacia en la cuál trabajé durante las vacaciones. Olía a perfumes, jabón y medicinas de patentes. Lo disfrutaba. Pero en realidad, voy en busca del tranvía; el último tranvía de Brasil. Santa Teresa. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).



Conjunto de imágenes N°85. Perlov construye el inicio de esta escena a partir de un montaje sucesivo de *travellings* en el recorrido espacial por su Río de Janeiro natal, retratado desde la ventana del coche en movimiento y acompañado por el piano de Clara Sverner. Vuelven los motivos visuales recurrentes en sus diarios, como caminos, rieles, tranvías y otras imágenes bisagras como el acueducto.

El acueducto delimita un umbral, una bisagra entre dos espacios. De fondo, el piano de Clara Sverner acompaña estos sucesivos desplazamientos, mientras es van constituyendo otras imágenes bisagra, por ejemplo en la relación de los movimientos entre el tranvía sobre sus rieles, los del coche en su devenir y el de la gente a su paso en el camino. Perlov detiene su recorrido para filmar el encuentro con su amado tranvía que pasa delante suyo; luego el automóvil continúa su curso, fijando un claro intervalo entre movimiento y quietud. Una vez más quedan de manifiesto las propiedades del flujo como recurso que moviliza el proceso del pensamiento inherente al ensayo cinematográfico. Del mismo modo, otras operaciones recurrentes en Perlov, como la alusión al universo sensible del cuerpo en correspondencia con sus sentidos, esta vez el del olfato (“Olía a perfumes, jabón y medicinas de patentes”), como mecanismo que transporta y evoca memorias.

El piano persiste, pero recién ahora sabremos quién lo está tocando. Desde las imágenes exteriores de Río de Janeiro, Perlov nos traslada hacia el interior del hogar de la pianista Clara Sverner, en la primera línea de Copacabana, frente al mar. Ahora en sonido diegético, el cineasta retrata a Clara tocando la pieza que hemos estado escuchando en el transcurso de todo este intervalo; también retrata a Mira escuchándola atentamente.

Contemplo Copacabana. Nací justo a la vuelta de la esquina, no lejos de Clarinha. Es Clara Sverner quien está tocando el piano; la amiga de Mira, Clarinha. Actualmente, investiga la música brasilera. Clara pregunta, “¿Dónde les gustaría ir?”. “A ninguna parte”, contesto; “Lo conozco todo, cada callejuela”. “¿Tal vez el Jardín Botánico?”. Acepto. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Nuevamente el péndulo esta vez hacia el exterior, con imágenes del verde contrastante del Jardín Botánico y los pequeños senderos en su interior. El piano de Clara se diluye poco a poco hasta desaparecer, para dar paso solo al sonido de los pájaros en medio de la naturaleza. A continuación, la bisagra tiende un nuevo pasaje hacia el interior, para adentrarnos otra vez en la casa de Clara. Vuelve el piano en diegético y Mira contempla a su amiga ejecutar, en esta ocasión, una pieza de la célebre compositora, pianista y directora de orquesta brasileña, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), reconocida como la primera mujer en componer y tocar

“choro” estilo considerado como la primera música popular típica de Brasil. Gonzaga fue autora de la primera marcha de carnaval (*Ô Abre Alas*, 1899) y también la primera mujer en dirigir una orquesta en Brasil. Sin mencionarla explícitamente, Clara conversa con los Perlov sobre el aporte de Gonzaga y cita dos de sus piezas principales.

Clara (diegético): Este ritmo es muy brasileño, típico de la música brasileña.

Mira (diegético): ¿En ello estás trabajando ahora?

Clara (diegético): La compositora es muy famosa, tenemos un sello en su honor. Sociológicamente, se la considera una artista muy avanzada.

Voice Over Perlov: Clara toca. Clara explica.

Clara (diegético): Ella es especialmente famosa por dos temas: *Ô Abre Alas* y *Carnaval de Marzo*.

Voz Over Perlov: Pido más música; ella toca. Lo sé; regresaré a Río de Janeiro.

(*Diary*, Cap. 6).

En el mismo viaje a Brasil, su amigo Gabi traslada a David hacia Belo Horizonte en coche. David le pide que no tome la carretera, sino las rutas interiores. Se detienen en los festejos de San Sebastián de la localidad de Ibiuna, una fiesta popular con música y procesiones religiosas, a pie y a caballo. Continúan el viaje, pero antes de arribar a Belo Horizonte, hacen una parada en Ouro Preto. Perlov registra sus calles, plazas, casas, ventanas, balcones, iglesias y monumentos, pero también a las personas que se encuentran en el pueblo. Tiende pasajes entre presente y pasado, evocando destellos de ciertas memorias íntimas de su niñez. Pero tal vez lo más relevante de este fragmento es que, durante este alto en la ruta y a partir de una canción que pone Gabi, Perlov realiza una nueva reflexión en torno a la problemática racial, su estigmatización y las relaciones de poder que, producto de la vasta historia de esclavitud en Brasil, persisten hasta el presente en la estructura de clases de la sociedad y en las grandes brechas de desigualdad de dicho país. Esta vez no se nombra ni la canción, ni su autoría; solo la oímos, mientras Perlov traduce partes de su letra desde el portugués al hebreo.

Voice Over Perlov: Ouro Preto, pueblo de oro, pueblo de esclavos. Riqueza para el amo, una sentencia de muerte para otros. Las iglesias barrocas jamás han sido completadas. Como en Amsterdam, con todas sus ventanas, pero minas reemplazando canales. Me quejo a Gabi que el gentío obstruye la vista. Me dice: “Aquí, los negros deberían gozar de prioridad; ellos construyeron el lugar”. El pequeño y famoso pueblo se encontraba muy cerca del sitio donde transcurrieron los primeros diez años de mi vida. Nunca antes había estado aquí; costaba demasiado en autobús y nunca había sitio en el carro de mi tío. Gabi conoce el lugar y hace de guía. Ouro Preto; en un tiempo, una capital con teatros, plazas y demás. Es domingo. La sala de conciertos. Nos conducen a la Iglesia de los Esclavos, una iglesia erigida y dedicada a aquellos negros que, en su rol de comerciantes, trajeron esclavos desde África. Gabi añade lo suyo al poner una canción de esclavos:

Canción (en portugués): “Com licença do Sinhô Moço, com licença do Dono de Terra”...

Voice Over Perlov (traduce): “Con el permiso de mi joven amo; con el permiso del dueño de las tierras, permitidme cantar”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Se trata de la canción *O Canto dos escravos* (1982), de Clementina de Jesús da Silva (1901-1987), Geraldo Filme de Souza (1927-1995) y Tia Doca da Portela (1932-2009). Sus autores —todos de color— fueron afamados artistas brasileños de samba que se destacaron precisamente por establecer riquísimas correspondencias musicales a partir de la música nativa africana y su legado desde el Brasil colonial (bajo el dominio político de Portugal), hasta la independencia del país sudamericano, en 1822. *O Canto dos escravos* es un canto *vissungo*, un tipo de canción de trabajo heredada de los negros africanos del siglo XVIII y sus descendientes, generalmente cantada en lenguas africanas como el Bangala (dialecto del Bantu), que se entonaba cotidianamente en las labores de los esclavos en Brasil, sobre todo en las minas de diamantes y de oro del estado de Minas Gerais, región a la que en efecto pertenece Ouro Preto (que, de hecho, significa “oro negro”).

En la serie *Updated Diary*, continúan las múltiples referencias musicales. Tras una breve reflexión acerca del paso del tiempo mediante la cita a la pintura *Retrato de una anciana* (1506) de Giorgione (1477-1510) —intervalo entre la vejez y la niñez que se abordará a lo largo del capítulo—, Perlov se sitúa nuevamente en su Río de Janeiro natal. La escena es breve y en ella vemos planos generales de las playas

de Copacabana, sus paisajes, morros y arenas blancas. La gente trota en las playas, los jóvenes ríen y se divierten trepando palmeras y sacando cocos con los que juegan y luego abren para beber su líquido. Oímos una suave música clásica, que Perlov se encargará inmediatamente de nombrar: “Rio de Janeiro. Copacabana. Nací justo a la vuelta de la esquina —la esquina que se encuentra tras de mí— 69 años atrás. La música es de Gabriel Fauré, y se llama *In Paradisum*; en el Paraíso”. La obra, su título y su suave melodía, complementan las imágenes de la ciudad natal de David, para él la ciudad más bella del mundo y la encarnación del Paraíso, como años antes ya había mencionado reiteradamente en sus diarios¹⁶¹.

Las alusiones ya sea a esta pieza o a otras de su compositor, el pianista francés Gabriel Fauré (1845-1924), se reiteran en varias oportunidades a lo largo de los tres capítulos de *Updated Diary*. De hecho, el tercero de ellos, “Retorno a Brasil”, que de algún modo cierra preliminarmente el *film-fleuve*¹⁶² compuesto por *Diary* y *Updated Diary*, comienza y acaba con piezas musicales de Fauré. La escena inicial, como veremos a continuación, se acompaña nuevamente con *In Paradisum*, mientras que la escena con la que concluye el documental, con *Requiem*, estableciendo un claro intersticio entre el nacimiento y la muerte.

En la primera escena de “Retorno a Brasil”, en el otoño de 1999, David filma Río de Janeiro desde el agua, mientras se encuentra en el ferry que lo transporta desde Río a Niteroi. El cineasta observa los paisajes, un avión que los sobrevuela poco antes de aterrizar y también a la gente contemplando las vistas desde el mar. Hay planos del interior de la embarcación con la gente a bordo del ferry; algunos trabajadores descansan. Son las clases populares de Brasil. El ferry atraca y decenas de personas bajan a tierra. Nuevamente la alusión a *In Paradisum*, para expresar el amor por su tierra y relacionar esa afectividad íntima tanto con una reflexión sobre lo histórico, como con un pasaje hacia su niñez.

¹⁶¹ Por ejemplo, en el sexto capítulo de *Diary*, cuando señala: “Aún no logro comprender por qué, de bebé, fui arrancado de la ciudad más hermosa del mundo: Río de Janeiro, no la promesa del Paraíso, sino el Paraíso mismo. (...) Nací en un mundo de postal; la ciudad más maravillosa del mundo” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

¹⁶² Al menos hasta antes de la realización de *My Stills* (1952-2002), su último diario, que evidentemente también forma parte de la saga autobiográfica.

Río de Janeiro. La inmensa bahía protege a la ciudad del gran océano, el Atlántico. *In Paradisum*, significa el Paraíso en la Tierra. Aquí fueron traídos los esclavos desde África a Brasil. La hermosa bahía de Río de Janeiro en mis incontables viajes, como si yo mismo fuese cruzando el océano, de ida y vuelta, de Río a Niterói; de Niterói a Río. En Niterói solía a visitar a Asher, el hermano de mi abuelo Naftalí. Ambos habían venido aquí desde Haifa, a principios del siglo XX. Brasil, hoy, 150 millones de personas. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

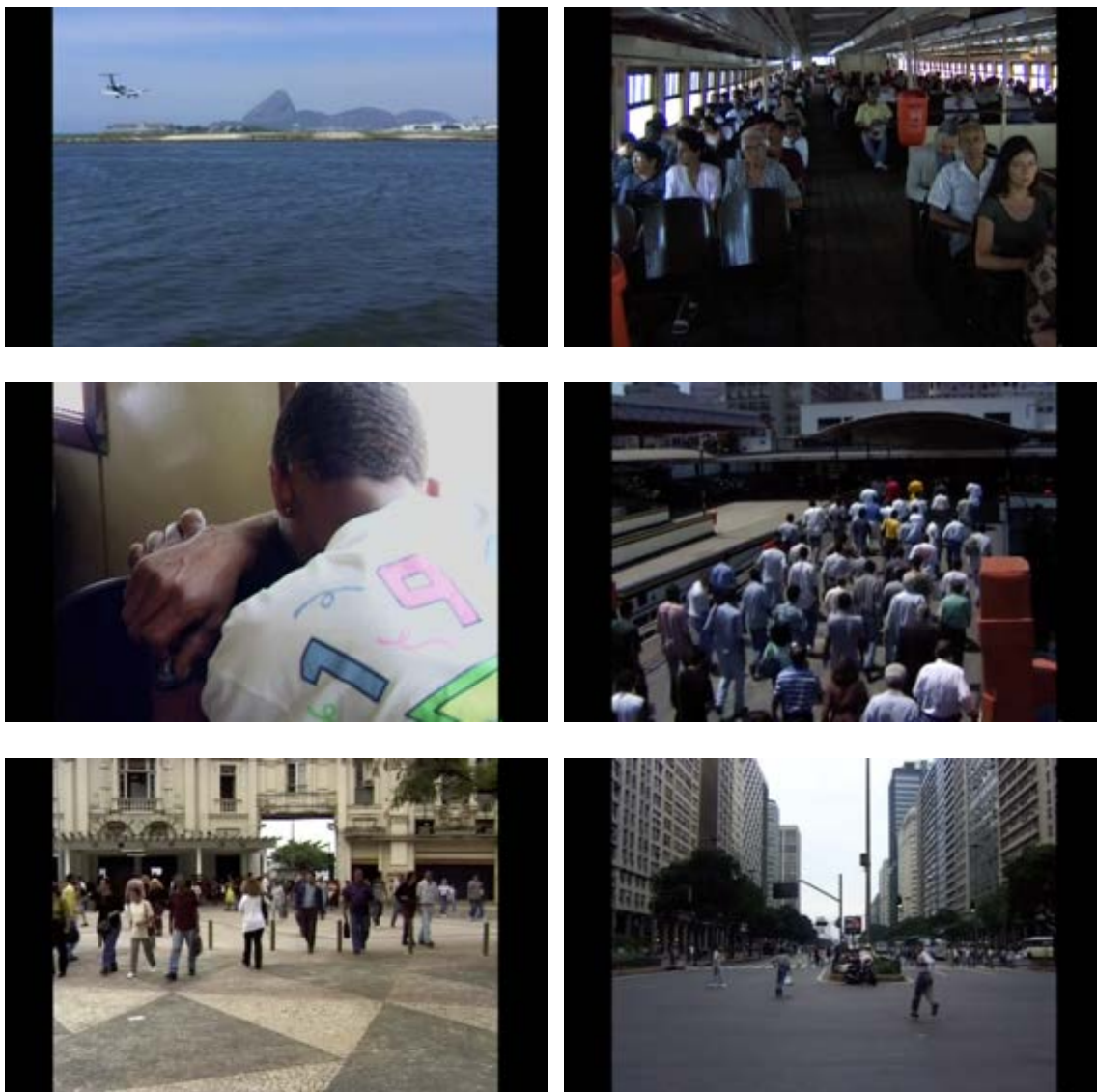
Al relevar un tránsito “de ida y vuelta, de Río a Niterói; de Niterói a Río”, Perlov establece una bisagra no solo entre aquellos espacios, sino también entre sus ancestros, el pasado personal y familiar de la infancia y el presente que se fija claramente en el espacio-tiempo cinematográfico del aquí y el ahora: “Brasil, hoy”.

La música de Fauré continúa y junto a ella Perlov elabora una reflexión política sobre las clases obreras del país sudamericano, a partir de una serie de interrogantes sobre el cansancio que percibe en las personas que filma, por ejemplo, en un joven afrodescendiente que reposa apoyando su cabeza sobre el brazo.

Aquellos que duermen bien de noche, no saben nada de aquellos que a duras penas duermen. Aquellos que trabajan duro de noche, no sufren de insomnio. ¿Dónde trabaja él? ¿en un periódico?, ¿un turno nocturno? ¿en un bar?, ¿en una fábrica? Ciertamente no vuelve de una noche de romance. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

A continuación, seguimos escuchando *In Paradisum* y la cámara de Perlov filma las plazas, calles y convulsas avenidas de Río. Nuevamente David realiza una ofrenda de amor por su ciudad, como metáfora de una promesa de plenitud que puede llegar a cumplirse. Otra vez el cineasta refiere a su sensibilidad anímica y cómo ésta reacciona frente a los cambios climáticos, a los/as otros/as, a la naturaleza; en definitiva, a la realidad sensible que estimula a Perlov tanto en su dimensión íntima, como en la forma en que ésta se expresa cinematográficamente.

Y de vuelta a los portales de Río. Las plazas. Río es tan distinta de las otras ciudades en las que he vivido. La sensualidad flota en el aire. La ilusión de felicidad para todos. El estado de ánimo es cosa de cada día; cambia rápido, dependiendo del lugar, del clima, de la gente, de los pájaros... (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).



Conjunto de imágenes N°86. La tercera parte de *Updated Diary*, "Retorno a Brasil", comienza con una escena en la que Perlov pone en correspondencia la pieza *In Paradisum* de Gabriel Fauré, con una serie de intervalos entre lo privado y lo público, entre el pasado y el presente, entre el yo y la ciudad, entre el cuerpo sensible y el mundo.

En este mismo capítulo, la escena que concluye la serie *Updated Diary*, vuelve a convocar la música de Gabriel Fauré, esta vez su *Requiem*, que es citado explícitamente por Perlov. Con dicha pieza de fondo, el cineasta finaliza sus diarios elaborando una analogía que lo traslada hacia el pasado, al principio de todo, acudiendo al hogar de su infancia en Belo Horizonte. David filma hoy la que fue su casa de niñez¹⁶³; la inmortaliza a diferentes horas del día y de la noche, bajo

¹⁶³ En su libro *La poética del espacio* (2012), Gaston Bachelard señala "(...) la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable". (Bachelard, 2012: 45).

distintas luces. Describe lo que fue su hogar del pasado y lo contrasta con imágenes del presente de los umbrales de la casa, del dintel de la puerta que comunicaba al pequeño terrado, del cielo visto desde el patio a través de paneos circulares en contrapicado. El gesto de la cámara de Perlov que recorre las paredes roídas de lo que queda de la casa. Los escombros interiores¹⁶⁴, sus muros agrietados, de texturas irregulares, son tan porosas como las perturbadoras memorias que evocan: los ratones merodeando, los gritos proferidos por alguien (o por sí misma) hacia la madre de Perlov, una mujer que —de acuerdo a lo que se puede intuir a partir de pequeños guiños a lo largo de los diarios— estaba mentalmente desequilibrada, razón por la que aparentemente la apartaran de sus pequeños hijos cuando, a los diez años de edad de David, los hermanos Perlov se trasladaran desde Belo Horizonte a São Paulo a vivir junto a su abuelo.

Esta vez, también la dejé para el final... La casa. La casa la encontré fácilmente. La casa ha sido preservada; cosa rara. La casa donde viví por diez años; los primeros diez años de mi vida. (...) Un cuarto y medio para todos nosotros. (...) Aquí está el patio y la entrada al negocio que lo invadió. Y, para terminar, Fauré.

Esto es lo que queda del patio trasero, un quinto de lo que era.

Esto es. No sé si los ratones todavía salen a rondar en la noche, como solían hacerlo entonces. En el segundo piso, el cuarto de billar, con sus sucias palabras dirigidas hacia mi madre, desnuda. Ella, en el suelo, no sabía si lo que estaba siendo gritado venía desde afuera o de su propio interior. Y eso no es todo. Está lejos de serlo. Para continuar, silencio. No decir. Como si el plástico lo hubiese cubierto todo. El espacio gris. Uniforme. Encenegado. Sin significado. No ver nada. No mirar atrás. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

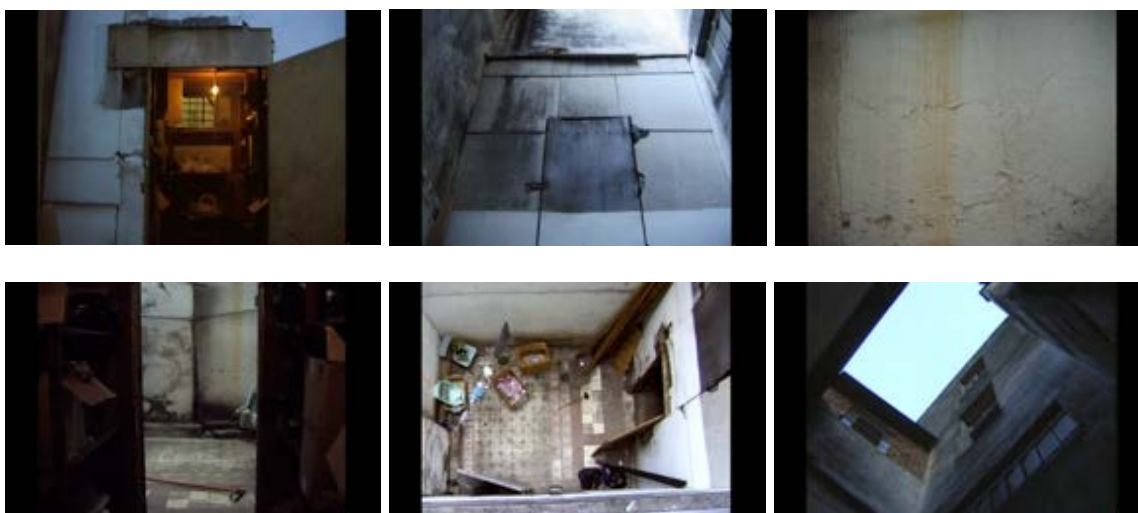
La experiencia desgarradora y traumática del trastorno de la madre también se revela a través del intersticio, en la confluencia y en la confusión entre el interior y el exterior (“Ella, en el suelo, no sabía si lo que estaba siendo gritado venía desde afuera o de su propio interior”), entre la dimensión de la cordura y la dimensión de

¹⁶⁴ Si bien la casa conserva su fachada, los espacios entre interior y exterior que filma Perlov (el patio, las murallas roídas) de algún modo evocan ruinas. Desde la perspectiva de la representación del espacio, autores como George Simmel (2013) han reparado en la figura de las ruinas y sobre cómo a partir de la propia materialidad de estos restos arquitectónicos, se expresa el espacio en su relación inherente con el tiempo, con el pasado. Las ruinas representan aquello que se encuentra entre la presencia y la ausencia; entre la devastación y la decadencia y la persistencia de aquello que —aunque devastado— resiste y persiste en pie en el presente, actúa como huella, cicatriz y remembranza del pasado. “Las ruinas son un escenario de la vida de donde la vida se ha ido (...). En las ruinas se siente con la inmediatez de lo presente que la vida, con toda su riqueza y variabilidad, habitó ahí alguna vez. Las ruinas crean la forma presente de una vida pretérita, no restituyendo sus contenidos o sus restos, sino mostrando el pasado como tal”. (Simmel, 2013: 49).

la locura. El grito que oye la madre expresa la bisagra entre el adentro y el afuera en un borde que se diluye, que se entrea bre, tornándose ambiguo e indistinguible. Además del grito, en esta escena también son relevantes otras micro-oralidades paralingüísticas y recursos sonoros a los que recurre Perlov para expresar una imposibilidad que es, paradójicamente, la imposibilidad de expresar: “Para continuar, silencio. No decir”. Pero “no decir” también supone para Perlov un vacío de sentido, un sin/sentido (“Sin significado. No ver nada. No mirar atrás”), de allí que las alusiones al grito y al silencio se refuerzan precisamente apelando una vez más al cuerpo, a lo sensible, a los sentidos, en este caso al de la vista. Se trata de una memoria que ciega, un recuerdo que, por traumático, impide ver.



Conjunto de imágenes N°87. Con el *Requiem* de Fauré de fondo y filmada siempre desde el mismo emplazamiento en diferentes horas del día, la casa esquina de la infancia de Perlov en Belo Horizonte.



Conjunto de imágenes N°88. Los umbrales y paredes del hogar en que Perlov pasó sus primeros diez años de vida.

Desde la esquina, Perlov filma la luz del amanecer sobre la casa de su infancia. La luz del atardecer, la luz del anochecer, la oscuridad de la noche sobre la casa esquina. Vemos las luces de las farolas cuando están encendidas y también cuando se han apagado. Vemos el intervalo entre las luces. Las ventanas iluminadas y

luego sin luz. David proyecta el tránsito de la noche al día y viceversa y en ese pasaje de la oscuridad a la luz, hay imágenes bisagras que contienen ese intersticio en el que se confunden crepúsculo y aurora. Hay un plano del edificio de su casa (Imagen N°89) que ya —o aún— tiene luz natural, pero continúa encendido el farol principal de la calle. En este espacio-tiempo del “entre”, conviven día y noche en su perpetua relación; se encuentran en una misma y única dimensión que contiene al presente, al pasado y al futuro (prontamente Perlov se preguntará si el porvenir está escrito antes de nacer, mientras filma a una mujer encinta). La imagen de la casa de Perlov entre la penumbra y el alba, en sus confluencias y sus constancias, contiene ese intervalo. La luz con la que filma recuerda la expresión latina “*inter canem et lupum*”, que se emplea mucho en su traducción al francés —“*entre chien et loup*”— y que significa “entre perro y lobo”. Se usa para referir al crepúsculo o a aquella hora en la que la luz funde y confunde el día y la noche, cuando el día ya se desvaneció pero aún no ha anochecido, o cuando la noche se diluye en el día que aún no llega pero ya se anuncia. Aquel intervalo en el que resulta difícil distinguir un perro de un lobo, un amigo de un ladrón.

Puede establecerse una relación entre esta imagen de Perlov y la obra *El imperio de las luces* (1954), del pintor surrealista belga René Magritte (1898-1967). Como Magritte (Imagen N°90), Perlov también se sitúa en la bisagra entre el día y la noche y, al igual que el pintor, juega con nuestra percepción de la realidad, sus contradicciones y paradojas¹⁶⁵. Además de revelar un pensamiento visual en torno a la luz, ambas imágenes se construyen a partir de motivos como la casa, las ventanas, puertas y farolas, los contrastes entre la luz natural y la luz artificial.

¹⁶⁵ Refiriéndose a *El imperio de las luces* de Magritte, el también surrealista André Breton (1896-1966), señaló: “Abordar el problema de qué es la luz desde la sombra y qué es la sombra desde la luz. En este cuadro se fuerzan tanto las ideas y convenciones por lo general aceptadas que quienes pasan rápidamente creen ver estrellas en el cielo durante el día” (1994:36).



Imagen N°89. La casa de Perlov en la penumbra.



Imagen N°90. *El imperio de las luces* (1954), de René Magritte.

Posteriormente, en la misma escena, continúa el *Requiem* de Fauré y Perlov realiza una visita al cementerio, a la tumba de su madre. Registra insistentemente su nombre, tanto en planos fijos como en paneos por las letras sobre la lápida, mientras señala: “Aquí no hay vuelta atrás [la muerte]. Aarão, tal como le pedí, ha cambiado el nombre que estuvo mal escrito por tantos años: Perlof, en vez de Perlov; o-f en vez de o-v”. Tras ese breve inserto, David vuelve a la esquina de Belo Horizonte donde se encontraba su casa de niño: “Las noches aquí, eran duras en esta esquina. Las más duras de todas. Las noches”. Acto seguido, y con la música de fondo, Perlov nuevamente pone de relieve la importancia de las lenguas, al traducir la lírica de la pieza de Fauré desde el latín al portugués, pronunciando sus versos en ambas lenguas: “Del *Requiem* de Fauré: Libérame, oh Dios, de la muerte eterna [lo dice en inglés]... *Libera me de morte aeterna*” (repite ahora en latín).

La tercera parte de *Updated Diary* se acerca, así, a su final. Perlov filma a una mujer embarazada y reflexiona: “¿Tendría razón, Fawzi, cuando dijo, ‘todo está escrito de antemano’; *maktub* en árabe? ¿Está todo escrito de antemano, antes de que un hombre nazca?”. En árabe, *maktub* significa literalmente “estaba escrito”, expresión que suele referirse al destino. En este caso, el sentido de la pregunta puede atribuirse al destino que ha trazado la vida del propio Perlov. Son esas las últimas palabras que David pronuncia en su diario. A continuación, el cineasta cierra el capítulo trasladándose hasta la estación de trenes de Belo Horizonte. La música de Fauré acompaña los sonidos de los trenes arribando al terminal ferroviario, mientras Perlov filma sus carros al pasar y los rieles de la estación vacía. La elección del tren —motivo que fascina a Perlov— como símbolo de movimiento y tránsito eminentemente relacionado al dispositivo cinematográfico, es elocuente

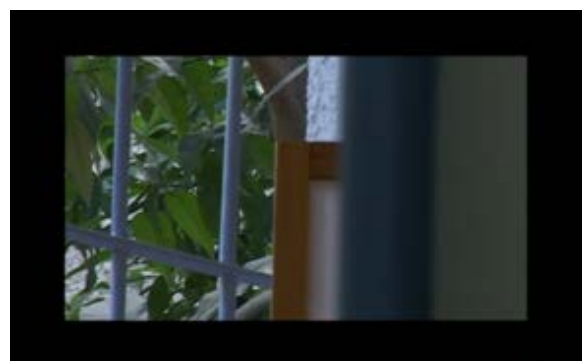
como recurso que lleva al desenlace de sus diarios. El *Requiem*, en tanto, se prolonga hasta el final de su interpretación, que coincide con el término de los créditos de la película.

Toda esta última secuencia desarrollada al alero de la música de Fauré, presenta una serie de correspondencias con una escena del sexto y último capítulo de *Diary*¹⁶⁶ cuando —encontrándose también en Belo Horizonte, pero más de 15 años antes, en 1983— Perlov acude a la estación de trenes desde donde abandonó la ciudad y luego visita la casa de infancia. En dicha oportunidad, David recurre a motivos narrativos y visuales similares a los desplegados a lo largo de la escena postrera del tercer capítulo de *Updated Diary*: la estación de trenes, el hogar, los umbrales, las ratas como metáfora de un mal presagio, la madre perturbada, la visita a su tumba, el dolor.

Al igual que Bach y Fauré, otro de los compositores clásicos a los que Perlov convoca en diversas oportunidades a lo largo de sus diarios es el músico alemán Robert Schumann (1810-1856). En la primera parte de *Updated Diary* (“Infancia Protegida”) Perlov ya es abuelo y, a partir de la observación y de las reflexiones que le suscitan el crecimiento de sus pequeños/as nietos/as, el cineasta establece una serie de correspondencias entre diversos regímenes artísticos para establecer pasajes entre el tiempo de la infancia y el tiempo de la senectud. Por supuesto la música es una de las principales artes convocadas, por ejemplo cuando, al reparar en los aprendizajes de la pequeña Lia —la hija menor de Naomi, hoy convertida precisamente en una joven concertista de cello— se refiere a Schumann como “el gran compositor”: “Lia ya camina y se mueve al son de la música clásica que se oye en su casa. ¿Es posible que ya haya escuchado al gran compositor?”. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 1).

¹⁶⁶ “Me marché desde esta estación a São Paulo a los diez años. Mi madre vino aquí para verme marchar. Corrió tras el tren, sobre los rieles, despidiéndose con la mano pero sin alcanzarlo. Doña Guiomar permaneció inmóvil en el andén. Finalmente voy al edificio, mi hogar durante diez años. En el patio, invisible, las ventanas del salón de billar. Demencia mental. Tragedia. Las ratas multiplicándose noche tras noche. Quise partir a la mañana siguiente. Camino al aeropuerto, Aarão me dijo, ‘Si vas a Belo Horizonte, debes ir al cementerio’, como diciendo, ‘Visítala’. Aarão siempre es estricto respecto a las formalidades. Si no visito su tumba, significa que ella no me importa, ni tampoco su memoria; como si nadie la cuidara, desprotegida, que la han abandonado. Dejarla sola podría acarrear desgracia. Su nombre fue mal escrito: ‘of’ en vez de ‘ov’. Como una cruz. [Vemos lápida que dice ‘Anna Perlof’]”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Pero tal vez uno de los momentos más expresivos en cuanto a las relaciones que David establece con Schumann, sea la escena de apertura de *My Stills* (1952-2002), su último ensayo cinematográfico. Antes de incorporar el título de su película, Perlov añade los siguientes intertítulos sobre la imagen: “Un boceto para una película” (“A sketch for a film”), una pequeña pero elocuente declaración alrededor del proceso creativo en el arte. El documental se inicia con una serie de planos desde las ventanas al interior del nuevo taller de Perlov, hacia el patio exterior del recinto, sus plantas y frutales. Las ventanas (con sus marcos y barrotes) nuevamente se revelan como una bisagra recurrente en Perlov. David se encuentra experimentando con su nueva cámara y en ese ensayo —cual bosquejo— se formula preguntas alrededor de la nueva tecnología del vídeo electromagnético, en contraste con el formato fílmico que hasta entonces siempre había usado. Luego, Perlov sale al jardín y desde allí vuelca la cámara para filmar las puertas, umbrales y ventanas de su estudio, ahora desde afuera hacia adentro. A continuación ingresa nuevamente a su taller, se pasea por sus cajas y fotografías desperdigadas por las esquinas, porque aún no ha organizado sus cosas en el nuevo espacio. La cámara es errática, temblorosa, las tomas son a mano alzada, hay planos subexpuestos y fuera de foco, que Perlov decide mantener en el montaje y que operan como representación de la búsqueda y la experimentación que se encuentra realizando con la cámara de video. Estas imágenes, aparentemente imperfectas, son metáfora del proceso de aprendizaje en el que Perlov se encuentra inmerso al enfrentarse a esta nueva tecnología y dan cuenta de los movimientos que el cineasta explora como preludeo de una serie de correspondencias y tensiones entre la imagen fija y la imagen cinematográfica, que se desplegarán a lo largo de este ensayo autorreferencial.





Conjunto de imágenes N°91. Desde dentro y desde fuera del su nuevo estudio, Perlov filma las ventanas y sus barrotes, experimentando en el aprendizaje con su nueva cámara de vídeo y relacionando su júbilo con la pieza *Sostenuto assai - Allegro ma non troppo*, del compositor alemán Robert Schumann.

En toda esta escena inicial, Perlov emplea la pieza *Sostenuto assai - Allegro ma non troppo* de Schumann para exacerbar la felicidad que le invade el tener, por primera vez en su vida, un taller en el que poder trabajar. No solo oímos la obra referida; Perlov también la anuncia a través de intertítulos sobre la imagen: “Schumann: Cuarteto para Piano, Violín, Viola y Cello”. Además de esta relación y para dar realce al recurso sonoro, David menciona artefactos como el compact disc, potencias como el volumen y por supuesto el aparato del que emana la música: los parlantes. Y los filma.

Voice Over David Perlov: Liviu, un exalumno mío, me enseña cómo usar esta cámara que desconozco ... Una nueva.

Liviu (diegético): Muy bien, eso es... así. Cuando estás en foco automático, la cámara decide qué enfocar. Ahora, esto te muestra qué duración le queda al *cassette*... Aquí, ¿lo ves? 30 minutos.

Perlov (diegético): Lo veo.

Liviu (diegético): Esto te muestra cuánto queda de batería.

Perlov (diegético): Lo sé.

Liviu (diegético): Eso es lo que tienen estas cámaras; te hablan todo el tiempo, te dicen dónde estás; no puedes perderte.

Perlov (diegético): Allí, sobre la mesa...

Liviu (diegético): sí

Perlov (diegético): Liviu...

Liviu (diegético): sí

Perlov (diegético): hay un compact disc con un disco adentro...

Liviu (diegético): Ok

Perlov (diegético): Enciende el parlante...

Liviu (diegético): Ok

Perlov (diegético): Y controla el volumen... El volumen está en el parlante.

Liviu (diegético): Sí, sí.

[Comienza a oírse, aparentemente en diegético, *Sostenuto assai - Allegro ma non troppo*, de Robert Schumann]

Voice Over David Perlov: Mi estudio. Mi estudio por primera vez en mi vida... ¡Felicidad!

Todo es muy reciente. ¿Qué promesas estarán esperando allí afuera? Hasta ahora, naturaleza, ventanas, hojas, viento, y ¡música!

Aquí, podré guardar mis fotos, mis dibujos, mis películas, mis pensamientos, y estar solo por un rato.

(Perlov en *My Stills*)

La música de Schumann contribuye a realizar una veneración al espacio del estudio; al taller del artista como lugar privilegiado de retiro para el desarrollo de los procesos de búsqueda y experimentación del creador, los presagios que encierra (“¿Qué promesas estarán esperando allí afuera?”), la evolución de sus reflexiones como cineasta, fotógrafo y dibujante, el “work in progress” de sus obras, los bosquejos de sus proyectos, como el propio ensayo que se presenta ante nuestra mirada: “un boceto para una película”, en palabras del propio Perlov. Tomando como punto de partida el proceso de instalación en su nuevo taller, *My Stills*, el diario cúlmine de Perlov, ofrece el encuentro entre el artista y toda su obra — mayoritariamente la fotográfica y la pictórica, aunque también la cinematográfica—, además de hacer emerger las historias tras cada una de las creaciones que el artista redescubre y en las que se detiene a reflexionar durante el documental. Así, dando orden a sus archivos, afloran sus pensamientos acerca de la fotografía, el cine, el sonido, además de los diversos dispositivos tecnológicos que modulan las formas y las relaciones entre tales expresiones.

En otra escena de *My Stills*, David nuevamente establece interesantes correspondencias entre música, sonido e imagen, contenidas en un largo plano secuencia, prácticamente de encuadre fijo, que se extiende a lo largo de cuatro minutos. En este lapso se suceden varias piezas musicales, e intervienen diversos recursos sonoros, mientras Perlov reflexiona en torno a las concomitancias y tensiones entre la imagen fija y la imagen en cinematográfica; entre quietud y movimiento. El plano fijo cinematográfico se asemeja, en efecto, a una fotografía. Perlov posa la cámara sobre una mesa y vemos lo que ésta tiene encima: una radio; una botella de agua, pañuelos de papel. También, en el fondo del encuadre, vemos varios dinteles y marcos de las puertas del estudio desde el punto de vista de la cámara (Ver Imagen N°92). David incorpora su mano en el cuadro, enciende la radio y sube el volumen. En sonido diegético, escuchamos la canción *Solnechnaya polianachk* (*The sunny meadow; Prado Soleado*), pieza folclórica yiddish de la soprano ucraniana Natalia Davrath (1931-1987).

Descanso. La fotografía fija o la fotografía cinematográfica necesitan la ayuda de una buena articulación del cuerpo. En este preciso instante tuve

que parar, porque he estado doblado sobre las fotografías en el suelo. Mi espalda no pudo soportarlo, así que me tomé un descanso.

Incluso encenderé la radio. La radio me sorprende: está tocando una canción ucraniana. Sonríe. Mis ancestros vinieron aquí desde Ucrania, a la tierra de Israel... hace mucho, muchísimo tiempo atrás.

La radio estaba en la mesa y la cámara también se mantiene fija; sentada quieta. Y yo sigo tomándome un descanso, para continuar trabajando, para seguir trabajando (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

La cámara, como Perlov, está “sentada quieta” y a partir de dicha inmovilidad, de dicho sosiego, el cineasta desarrolla una reflexión en torno al descanso; la pausa necesaria para continuar el movimiento inherente a su oficio, que demanda un buen estado físico. La cámara reposa, la radio reposa, él reposa.

En esta escena, David recurre a varios guiños alrededor del cuerpo: a través de su narración se refiere al dolor físico que le aqueja, a las molestias a la espalda ocasionadas de tanto inclinarse a revisar sus fotografías desperdigadas por el suelo de su estudio; visualmente, al percibir su mano entrando a cuadro para manipular la radio, inscribe su cuerpo en la imagen de un modo muy distinto al que nos tiene acostumbrados mediante sus ocasionales autorretratos frente a espejos.



Imagen N°92. Plano fijo en secuencia de cuatro minutos de duración en *My Stills*. Desde la radio que contiene la imagen, oímos, entre otras canciones, *Solnechnaya polianachk*, de la cantante Natalia Davrath. A partir de este plano y sus relaciones con la música y la palabra en *off* y diegética de Perlov, se establecen una serie de bisagras visuales y sonoras.

El recurso visual y sonoro de la radio, con el tema de Davrath que surge aparentemente por azar en la emisión, constituye una bisagra espacial y temporal, que remite a los ancestros de David que emigraron desde Rusia a Israel. Los puentes no se dan solo entre países, sino también entre el pasado familiar —lo personal— de “hace mucho, muchísimo tiempo atrás” y el presente, “en este preciso instante” (“la radio está tocando”, “yo sigo...”).

La escena continúa y la voz de Perlov se traslada desde el comentario al presente del registro. Sostiene una conversación telefónica.

Voice Over David Perlov: Estoy buscando la guía telefónica...

Perlov (diegético) [Ahora la radio toca música clásica. Se oye a David digitar el teléfono]: ¿Rami?, ¿Cómo estás?... No sé, es tú Shabat... [Se ríe] ¡Eres un filósofo!... Dime, Rami; estoy en el estudio ahora mismo, ¿es un buen momento para ti?... [comienzan leves paneos de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, sobre su encuadre, vemos las cosas sobre el escritorio] ¿El asunto del presupuesto?... ¡Ok! Me hará ilusión verte... Número 5, Edificio 15, en el intercomunicador y ya está. ¿Cuántos hay allá?... ¡Ese es el regalo que me darás hoy! ¡Bien! ¡Viviré con ello!

Voice Over David Perlov [El plano secuencia se interrumpe por dos breves imágenes insertas, hacia las ventanas de su taller, para luego volver al punto de vista fijo desde la mesa]: Es un sótano. Un sótano con ventanas, con árboles, ¡felicidad!

Locutora de la radio (Diegético. En off) [la música ha cambiado a una ópera]: El 21ro Festival Musical Vocal en Abu Gosh, Shavuot. En el concierto de apertura, el jueves 16 de mayo, *Cantus General*, por Mikis Theodorakis, que fue un gran éxito (...).

Voice Over David Perlov: Música y música fija...

(*My Stills*).

Sonoramente, recurre a una serie de gestos como el sonido de teclear un teléfono, que retrata acústicamente la tecnología de una época y dibuja un paisaje sonoro que ha de transitarse entre el oído de Perlov y nuestro oído. Es un ruido que, a su vez, comporta la imagen visual del gesto de digitar y lo hace desde la ausencia de dicha imagen. Es el sonido el que nos hace imaginar un teléfono; el aparato con el que nos figuramos a David descansando y hablando en el fuera de campo, específicamente detrás del plano fijo que observamos desde su mesa. La imagen

se encuentra en la bisagra entre lo que el plano ofrece a nuestra mirada y aquello de lo que nos priva: lo no se ve, pero se imagina porque se escucha. El fuera de campo opera como una suerte de escondite o de refugio; tal vez esa distancia sea para Perlov el resguardo necesario para entregarse al descanso. David también trabaja estos intervalos entre campo y fuera de campo a nivel sonoro cuando está hablando por teléfono y solo escuchamos lo que dice él. En este “contraplano” sonoro, lo que nos dice Rami, el interlocutor de David, nos es vedado a través del silencio. Para Michel Chion, la riqueza del teléfono como instrumento sonoro radica en que éste pone en juego la separación, la disyunción, toda vez que es la voz la que atraviesa un determinado espacio, mientras que los cuerpos conectados a través de las voces permanecen donde están. (Cfr. Chion, 2004: 71).

Poniendo el foco en la fuga o en aquello que se oculta a la mirada de la cámara o a sus oídos y en consecuencia a los nuestros, Perlov genera una operación activante que nos invita a crear esa imagen intersticial, ausente en el plano. Las relaciones que Perlov establece entre campo y fuera de campo, refuerzan la idea del ensayo cinematográfico como ejercicio de búsqueda e interrogante que modula un pensamiento audiovisual.

Se reiteran en este fragmento los péndulos entre el presente —el “ahora” del universo diegético espaciotemporal en que Perlov se encuentra en su taller; “estoy en el estudio ahora mismo”— y el tiempo del montaje, en el que David añade a posteriori sus reflexiones a través de la *voice over*. Algunos de estos comentarios, en efecto, transitan hacia dicho presente del registro y se sitúan en las acciones que en ese momento Perlov se encontraba realizando: “Estoy buscando la guía telefónica” (*voice over*).

Para citar lo que escucha en la diégesis, Perlov pone de relieve sonidos y gestos acústicos que se oyen y se performan en la espontaneidad del trabajo de un artista en su taller. Se trata de recursos muy simples pero sumamente expresivos, como la intimidad de una conversación telefónica —en la que resaltan gestos micro-orales como la risa y el ánimo que comporta—, la emisión de la radio con su locutora haciendo referencia a la música que nos encontramos escuchando, o un

comentario tan simple pero elocuente que emite el propio Perlov para dar cuenta entre las relaciones entre imagen y música, al establecer una afinidad entre la imagen fija y lo que él denomina como “música fija”. Ambos universos, visuales y sonoros, se articulan para Perlov en una cadencia que alterna acción e inacción, movimiento y quietud. Nuevamente se revela la fascinación que ejercen en Perlov los aparatos tecnológicos, como el teléfono y la radio.

También en *My Stills*, en una escena montada a partir de fotografías que Perlov toma con su Olympus-Pen —recordemos que esta cámara posibilita la obtención de una fotografía compuesta por dos imágenes contiguas, separadas por un margen negro—, el cineasta cita a otro músico que admira, el compositor húngaro-francés Joseph Kosma (1905-1969)¹⁶⁷, cuya foto se encuentra colgada en las paredes interiores de un restorán parisino, al dado de una ventana. El retrato es, a su vez, retratado por David. En esta referencia se establecen relaciones entre música, fotografía y cine, toda vez que Kosma fue el compositor de melodías para grandes películas francesas entre las que destacan *La grande illusion* (1937) y *Le testament du Docteur Cordelier* (1959) de Jean Renoir (1894-1979), y *Les portes de la nuit* (1946) de Marcel Carné (1906-1996). Perlov cita a Kosma, pero no oímos su música.

Toujours, siempre, Sant Germain des Pres.
El uniforme de los meseros; una forma.
Es Joseph Kosma, el inmigrante húngaro, quien compuso la más bella
música para películas, para las canciones, para el arte.

(Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

A través de sus fotografías, Perlov nos sitúa en el barrio parisino Sant Germain des Pres y describe las formas en que ese espacio es habitado. Repara en las formas que habitan los pequeños detalles cotidianos, en el Café, en la tenida clásica en blanco y negro con pajarita del mesero, en el retrato fotográfico de Kosma entre

¹⁶⁷ Kosma fue director de la orquesta de la Ópera de Berlín, sin embargo abandonó ese puesto para unirse a la compañía de teatro ambulante del dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956). En esos años, Kosma comenzó a componer música para piezas de teatro, cine y poesía (colaboró con los escritores y poetas franceses Jean-Paul Sartre y Raymond Queneau, Jacques Prévert, entre otros. La letra de una de sus más célebres canciones, *Les feuilles mortes* (1945)—*Las hojas muertas* o *Autumn leaves*— es de Prévert, por ejemplo). Los principales intérpretes de sus temas fueron Yves Montand y Juliette Gréco.

bisagras, en los marcos dentro de los marcos, en las múltiples ventanas, en las puertas entreabiertas, en los reflejos, en la gente al interior y al exterior desde tales umbrales. Y lo hace con pequeñas alusiones a los idiomas (pronuncia “siempre” en francés y luego traduce al inglés), a los barrios, a los gestos, al arte.



Conjunto de imágenes N°93. Las múltiples bisagras en fotografías de Perlov al interior de un café en el barrio parisino Sant Germain des Pres. En el centro, la fotografía del compositor húngaro-francés Joseph Kosma (1905-1969).

Perlov nos aporta escasa pero significativa información sobre Kosma. El único dato personal que nos entrega es elocuente en términos de la importancia identitaria que reviste para David el ser inmigrante: Kosma es un inmigrante como él. En su sintético comentario sobre quién fue el músico, Perlov pone inmediatamente de relieve su condición de otredad, su extranjería. El cineasta suele establecer conexiones a partir de su propia nomadía como experiencia y como sentido de identidad que estrecha los vínculos con los y las artistas que admira, muchos/as de ellos/as inmigrantes.

En *Updated Diary* (primer capítulo, “Infancia Protegida”), en tanto, la cita al compositor clásico alemán Georg Friedrich Händel (1685-1759) le sirve a Perlov para establecer un nuevo puente entre la tecnología, las artes y la importancia de su fomento en la infancia, en el regocijo de ver crecer a sus nietas entre diversas manifestaciones artísticas como expresiones cotidianas que se ejercen en toda la familia. Tully, el yerno de David, marido de Naomi y padre de Nadia y Lia, se sienta a tocar la flauta travesa, interpretando la *Sonata para flauta Op. 1, N° 5*, de Händel.

Tully (diegético): Voy a interpretar la Sonata número 5 de Händel, sobre todo para ver cómo registra el “Neumann KM84” [micrófono].

Voice Over David Perlov: El último actor de la casa, del cuarteto. ¡Creí que estaba probando la flauta! ¡Pero no, estaba probando el micrófono que acaba de comprar!

(*Updated Diary*, Cap. 1).

Tully interpreta la pieza. De pronto se escucha el sonido del teléfono y Tully continúa tocando la flauta mientras se levanta a contestar, sale de cuadro, y la voz en *off* de Perlov nos cuenta que “Tully, el cantante, dejó el coro, y se consagró íntegramente al registro”. Tully se reintegra al plano con el teléfono al oído y comienza a hablar con Odelia, la niñera, para pedirle que cuide a las niñas al día siguiente. Perlov no solo pone énfasis en la tecnología, sino también en sus herramientas; los instrumentos artísticos, sonoras y expresivos que, como hemos visto, le llaman poderosamente la atención: la flauta, el micrófono, el teléfono¹⁶⁸, y las pone en relación con lo privado; con la familia como un núcleo en el que se vive el arte. El “cuarteto” que menciona, se refiere a la familia compuesta por Naomi¹⁶⁹, Tully, Nadia y Lia, a todos/as quienes ha filmado en sus diversas facetas artísticas a lo largo de todo el primer capítulo de *Updated Diary*, al igual que al pequeño clan de Yael. Para Perlov, el arte no se encuentra solo en espacios consagrados, no está “en otro lugar”; el arte es una práctica que se improvisa y se ensaya como parte constitutiva de la intimidad de la vida cotidiana. Y qué más doméstico que la irrupción de una conversación telefónica con la niñera.

En el segundo capítulo de *Updated Diary* (“Rutinas y Rituales”) y para reforzar la importancia de la música en particular y del arte en general en la cotidianeidad de los Perlov, David realiza un montaje sucesivo al interior de cuatro escenarios en los que diversos miembros de su familia se encuentran realizando sus oficios. Primero,

¹⁶⁸ La tecnología sorprende, maravilla y contraría a Perlov. Sobre la máquina de fax, por ejemplo, en el documental *Perlov's Room (La habitación de Perlov, 1999)* de Liran Atzmor, David confiesa: “Cuando se trata de electrónicos, estoy perdido. Para mí es magia negra. Mira, esta es una máquina de fax que verdaderamente adoro. Entrás algo aquí y sale simultáneamente en São Paulo. Todavía no puedo entender cómo funciona, pero no creo que lo logre comprender alguna vez” (Perlov en Atzmor, 1999).

¹⁶⁹ En otra escena de *Updated Diary* (“Infancia Protegida”), también vinculada a la música y sus correspondencias con lo doméstico, Naomi está enseñando en una escuela de danza israelí y la pequeña Nadia la acompaña a impartir sus clases. “Nadia se ha convertido en la asistente de Naomi. Una familia gitana”, nos dice Perlov. El oficio, como la familia, es parte de la vida y ambas confluyen en la experiencia. David filma a Naomi con Nadia sentada entre sus piernas, enseñando y corrigiendo a sus alumnos que ensayan con música georgiana. Entonces Perlov acota: “Aquí, en el Valle de Israel, música Gregoriana”, y con esa breve alusión fusiona tradiciones religiosas a partir de su melomanía, toda vez que los orígenes del canto georgiano se remontan tanto a las sinagogas judías, como a las liturgias de las primeras comunidades cristianas, en el siglo VIII.

Perlov nos conduce dentro del teatro en el que Tully se encuentra ensayando para el coro. Luego, sobre el estrado al interior de otra sala, Noam presenta a la orquesta que dirige, entre cuyos coristas también se encuentra Tully. Ambos espacios proyectan el canto y la música que se está performando en ellos. Sobre dichas melodías, Perlov realiza comentarios en *off* acerca de los sitios en los que se llevan a cabo ambas presentaciones y aporta información sobre la música que oímos citando a sus autores, en este caso al célebre pianista, compositor, arreglista y maestro israelí, Menachem Wiesenberg.

En el sótano del edificio, muy poquito debajo de nuestra casa, Safta, el concierto. Tully, casado con Naomi. Tully y Noam, son ambos músicos. Música inspirada en Oriente, Menachem Wiesenberg. El Ramata Sharon Classical Music Club, dirigido por Noam Ben-Zeev, el marido de Yael. Y Tully, otra vez (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 2).

No solo sus yernos —ambos músicos— se dedican al arte; también sus dos hijas mellizas. Es por ello que inmediatamente después de presentar a Tully y Noam en sus respectivos quehaceres, Perlov nos sitúa dentro de la escuela de danza en la que Naomi se encuentra guiando la coreografía de sus alumnos y luego al interior de la sala de montaje en la que Yael también está enseñando a sus estudiantes de cine.

Naomi (diegético): ¡Ha ha ha iee yiii! ¡Up! ¡Aaaaa, plie plie plie!... ¡Wuaaa! ¡Yyyaaa Yyyaaa, A-a-a-a uuuaa, a a a aaa... and stay... Up... Plieeee... ¡Ahhhh ah, wa!!¹⁷⁰

Voice Over David Perlov: Naomi, profesora de danza y coreógrafa.

Naomi (diegético): ¡Maravilloso! ¿Ya estás sudando? ¡Ni siquiera hemos empezado a bailar todavía!

Voice Over David Perlov: Yael, una profesora, ella enseña Montaje en la Universidad de Tel Aviv.

(*Updated Diary*, Cap. 2).

¹⁷⁰ Más tarde, en el capítulo 4.4. Bisagras Sonoras, se analizará la importancia expresiva que este tipo de gestos sonoros —micro-oralidades que se encuentran en la bisagra entre el cuerpo y la voz, entre el ruido y la palabra, entre el balbuceo y el ritmo— poseen dentro del proceso de creación de los diarios de Perlov.

David como cineasta, Mira como productora de sus diarios, Yael como montajista, Naomi como bailarina, Tully y Noam como músicos, los/as amigos/as de David, muchos de ellos/as realizadores, pintores, escultores, poetas y escritores; como hemos visto, la presencia sustantiva de la creación —en sus más diversas manifestaciones— en la biografía de los Perlov, es una constante a lo largo de estos diarios cinematográficos. En el siguiente apartado, de hecho, serán varias las referencias que, en materia de dramaturgia, teatro y literatura, Perlov evoca para dar cuenta de la trascendencia del arte como expresión cotidiana que atraviesa la experiencia familiar al interior de su hogar.

4.2.5. CITAS Y REFERENCIAS A LA DRAMATURGIA, EL TEATRO Y LA LITERATURA.

Las primeras experiencias de Perlov con la literatura se dieron en su temprana juventud en São Paulo y fueron reveladoras para el futuro dibujante, fotógrafo y cineasta. En la columna *They Changed My Life*, que escribió el 3 de noviembre de 1995 para el periódico israelí “Ma’ariv”, David recuerda cómo fue encontrarse con los clásicos de la literatura, que lo llevaron a experimentar una percepción estética a nivel sensible, físico, corporal:

Aprendí a leer muy tarde. Pero los libros siguieron. Ese fue mi periodo volcánico: todo Dostoievski (fue traducido entonces al portugués) y Shakespeare, desde *Hamlet* hasta *La tempestad*. Solía leer en toda la tranquilidad de la noche y por la mañana me escabullía afuera para que mi abuelo pensara: "El chico está yendo a la escuela". Pero aún así sospechaba de este nieto que había tenido la luz encendida toda la noche. ¿Para qué? La lectura traía una vibración electrizante a través de mi cuerpo. Era como si los libros me “estuvieran leyendo” y no que yo los estuviese leyendo a ellos (Perlov, D., 1995).

Como ya se ha mencionado, la infancia y adolescencia de Perlov en Brasil se dio en un contexto precario y con profundos quiebres familiares, por lo que las inclinaciones artísticas de David fueron movilizadas por su propia inquietud y empeño. Esto a diferencia de las posibilidades al acceso a la literatura, al arte y a

la cultura que, desde la más tierna infancia, tuvieron sus hijas y sobre todo sus nietas y nieto. Con una familia dedicada dedicada a las más diversas formas de expresión artística, las nietas de Perlov pronunciaron sus primeros balbuceos y dieron sus primeros pasos entre cámaras, moviolas, instrumentos musicales, fotografías, pinceles, lápices, libros, ópera y teatro. Las escenas que dan cuenta del proceso de crecimiento de las pequeñas niñas y del lugar del arte en sus juegos como espacio de descubrimiento, inventiva, aprendizaje y autoconocimiento en la niñez, son múltiples. En el primer capítulo de *Updated Diary*, “Infancia Protegida”, mientras David cuenta que Naomi trabaja en la Ópera de París con el destacado coreógrafo francés de origen albanés, Angelin Preljocaj, vemos a la pequeña Nadia corriendo libre y feliz entre los pasillos y las butacas del majestuoso recinto, como si se encontrara en su casa. Perlov reflexiona: “La Ópera de París, ¿puede haber algo más grandioso?”. El modo en que David filma admirado a sus pequeñas nietas disfrutando de esta privilegiada niñez y el propio nombre con el que el cineasta titula el capítulo que da inicio a su diario revisitado, “Infancia Protegida” (haciendo referencia precisamente a la contención que provee el arte como sustento que nutre y es soporte de los primeros años de la vida), sugieren un paralelo implícito entre la riqueza de la experiencia infantil de las niñas, y las precariedades y dificultades de la propia niñez de Perlov en Brasil, atravesada por diversos traumas y alejada de esta fortuna experiencial.

En “Infancia Protegida”, son muchas las referencias al teatro, sobre todo en espacios lúdicos y cotidianos de las nietas. En una escena, una pequeña y muy histriónica Nadia de unos tres o cuatro años improvisa un monólogo frente al espejo: “Porque yo sé que la gente que come nueces, pequeñas nuececitas, no las nueces que comen los pájaros (...)”. Perlov simplemente acota: “Esta vez, el teatro. De la nada, una pequeña Sarah Bernhardt en casa. El texto, totalmente de su autoría”. Citando a la actriz francesa de teatro y de los albores del cine, Sarah Bernhardt (1844-1923), David establece un intervalo entre pasado y presente: al decir “Esta vez”, remite a una continuidad, a una experiencia que se repite ahora porque ya antes sus hijas —bailarina y cineasta— habían sido las artistas “en casa”. Perlov introduce a Bernhardt en la intimidad de el hogar. Allí, detrás del umbral de una puerta que incorpora al plano, registra el reflejo de Nadia actuando frente al

espejo, introduciendo parte de los marcos del mismo, de un modo que se corresponde con la forma en que tantas veces filmó en el pasado a sus hijas reflejadas en los espejos de *Diary*.

En el mismo capítulo de *Updated Diary*, Alma y Nadia, las pequeñas primas, están disfrazadas, juegan, actúan, bailan y tocan el piano¹⁷¹. “Estamos de vuelta en el escenario. La hija de Yael y la hija de Naomi. Dos primas. Es bueno que se lleven tan bien”. Las niñas están viendo televisión y Perlov recurre a su habitual motivo audiovisual de encuadrar el aparato para acceder a lo que transcurre en su pantalla. La televisión está emitiendo la representación de la ópera *La traviata* (1853) del compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901), con libreto en italiano de su amigo y colaborador Francesco Maria Piave (1810-1876) y basado, en su adaptación teatral, en la novela *La dama de las camelias* (*La dame aux camélias*, 1848) de Alexandre Dumas (1824-1895). Mientras vemos la interpretación de la ópera desde el televisor, David añade: “La televisión trae cultura a la casa, ¡y qué cultura!”. Se oye a una de las niñas exclamar en español, “¡Música!”. Esta cita establece un puente entre alta y baja cultura, entre la música clásica y la tecnología de los medios masivos con un potencial democratizador de la cultura que Perlov claramente valora, toda vez que es capaz de portar el arte en el cotidiano del hogar.

En otra escena del mismo capítulo, las dos hijas de Naomi, Nadia y Lia, están en el salón, viendo absortas una ópera grabada en videocassette. Esta vez, Perlov no filma desde el televisor sino que inserta las imágenes directamente en el montaje de su diario. La obra es *El Dybbuk* (*Entre dos mundos*) una obra capital del teatro judío, escrita en 1914 por Shloime Anski (1863-1920). Lo que vemos en pantalla es la pieza homónima, dirigida por el soviético Eugene Vakhtangov (1883-1922) en 1948, e interpretada —entre otros/as— por los destacados actores judíos Hanna Rovina (1888-1980) y Shimon Finkel (1905-1999).

¹⁷¹ En una escena en la que las niñas están semidisfrazadas y semidesnudas, improvisando y jugando frente al piano, Nadia ordena a Alma bailar al ritmo de los sonidos que le saca al instrumento, pero Alma no quiere bailar. En tono jocoso, Perlov se refiere al conflicto expresando una apreciación personal en torno a la práctica artística: “Demasiada libertad en el arte, a veces conduce a un desastre” (*Updated Diary*, Cap. 1).

Videocassette. Mujer canta: Tú eres bella, esposa mía; tú eres bella; tus ojos son como palomas.

Videocassette. Hombre grita: ¡Dybbuk!.

Nadia (Diegético. En off): ¿Qué significa Dybbuk?

Videocassette. Hombre: ¡Yo, Azrieli Ben-Haddassah, te condeno al ostracismo!

Voice over Perlov: El *videocassette* trayendo teatro con los grandes actores hebreos Hanna Rovina y Shimon Finkel. No hace nada de daño algo de arte elevado.

(*Updated Diary*, Cap. 1).

Ahora es la tecnología del *videocassette* la que Perlov también destaca como un medio para difundir la cultura—en este caso la ópera y el teatro— y permitir su acceso en la intimidad del hogar, particularmente en la infancia: “No hace nada de daño algo de arte elevado”, recalca David. Inmediatamente después del fragmento de *El Dybbuk* y también a través de un registro en video, las niñas continúan viendo teatro, ahora la obra *Quién teme a Virginia Woolf* (1962), del dramaturgo estadounidense Edward Albee (1928-2016), interpretado por los actores israelíes Myriam Zohar y Alex Peleck, a quienes Perlov, así como a la obra, cita explícitamente en su voz en *off*. Luego, en otra obra, aparece —en palabras del propio David— “la encantadora Esther Greenberg” en pantalla, actuando, cantando y parodiando. Nadia y Lia se saben fragmentos de sus canciones y las tararean.



Imagen N°94. Desde ventana que es el aparato de la TV encuadrado por Perlov, filma la ópera *La traviata* (1853) de Giuseppe Verdi.



Imagen N°95. *El Dybbuk*, (1914) de Shloime Anski, en la versión teatral (1948) de Eugene Vakhtangov. Esta vez, la imagen proviene del *videocassette*.



Imagen N°96. *Quién teme a Virginia Woolf* (1962), de Edward Albee.



Imagen N°97. La actriz israelí Esther Greenberg.

Más tarde, también en “Infancia Protegida”, las pequeñas Nadia (hija de Naomi y Tully), su prima Alma (hija de Yael y Noam) y una vecinita del barrio, juegan interpretando teatralmente el cuento infantil *El príncipe rana* (1812), de los hermanos Grimm¹⁷², célebres por sus relatos para niños. Para referirse a la parábola protagonizada por Alma como la Princesa, Nadia como la rana y la vecinita como el Rey, Perlov acota: “De alegría en alegría, fuera y dentro del escenario. La princesa y la rana”. Como toda fábula, *El príncipe rana* conlleva una metáfora —en este caso acerca de la importancia de mantener la promesa empeñada en la palabra— de la que las niñas extraen una enseñanza a partir de una representación lúdica. Finalmente, tras la lección aprendida por la Princesa, la rana se convierte en Príncipe y la desposa. Como colofón, la *voice over* de Perlov “Y así, vivieron felices para siempre, como en un final feliz”.



Imagen N°98. Nadia en su monólogo frente al espejo. Perlov la llama “una pequeña Sarah Bernhardt”.



Imagen N°99. Las primas Alma y Nadia se disfrazan, actúan, danzan.

¹⁷² Los escritores y filólogos alemanes, Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859).



Imagen N°100. “Demasiada libertad en el arte, a veces conduce a un desastre”, bromea Perlov al observar a sus nietas.



Imagen N°101. Alma y Nadia interpretando *El príncipe rana* (1812), de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm.

Pero las referencias de Perlov a la dramaturgia no son las únicas en materia literaria; son múltiples las referencias que, a lo largo de sus diarios, hacen patente su amor por los libros, citando numerosos títulos, narradores, poetas y filósofos. En la primera parte de *Diary* (1973-1977), cuando Perlov recorre São Paulo en sus *travellings* desde la ventana del coche mientras escuchamos el *Aria* de Bach¹⁷³, pasa y filma la librería donde robó su primer libro, del filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804), que David confiesa no haber leído aún. Luego Perlov se detiene en su recorrido para filmar la estatua de Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616), constatando que la imagen del afamado escritor español sigue en su lugar y revelando la emoción que le provoca recordar su obra más célebre, *Don Quijote de la Mancha* (1605). Luego Perlov filma la renombrada Biblioteca Municipal Mário de Andrade, la biblioteca pública de São Paulo, ícono de la arquitectura *art déco* de la metrópoli brasileña. Todas estas citas presentan interesantes correspondencias entre ciudad, cine, literatura y vida¹⁷⁴, pues cada referencia está asociada a recuerdos íntimos de los años de niñez y juventud que David pasó en São Paulo, o a la emoción que esas memorias le evocan.

También a través de la experiencia personal, esta vez desde su faceta como

¹⁷³ Esta escena fue ampliamente analizada en el punto 4.2.4. Citas y Referencias a la Música, de esta tesis.

¹⁷⁴ Huelga decir a estas alturas que la vida cotidiana es para Perlov la principal fuente de inspiración creativa en el arte, tanto para lo que a él compete cuanto a la creación cinematográfica, como también para la literatura. En la segunda parte de *Updated Diary*, Perlov pasea por las calles aledañas a su departamento en Tel Aviv, observa a las personas, recoge sus espontáneos diálogos en un Café, en una tienda, o en una peluquería, y señala: “Pequeñas conversaciones; la mejor materia prima para los escritores” (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 2).

profesor en el Departamento de Cinematografía de la Universidad de Tel-Aviv, Perlov traza interesantes correspondencias entre vida, oficio, cine, literatura y fotografía, esta vez citando el cuento *La dama del perrito* (1899) del escritor y dramaturgo ruso Antón Chéjov (1860-1904). Ya en el segundo capítulo de *Diary* (1978-1980), Perlov recurre a esta historia romántica para proponer a sus estudiantes un ejercicio de adaptación cinematográfica (Ver Conjunto de imágenes N°102).

Todavía con mis alumnos; mientras ellos filman sus escenas, yo los filmo a ellos. Chéjov, *Una mujer con un perro* [*La dama del perrito*], un ejercicio. Sugiero que traduzcan la atmósfera de Rusia de entonces, a la mediterránea actual. [Los estudiantes filman el avance de la mujer con el el perro] Me piden cortésmente que me haga a un lado. Acción. Corten. Las órdenes se imparten bruscamente. Pero, ¿quién es esta mujer?, ¿qué es este perro?, ¿dónde se hallan?. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

Esta escena es recordada por David en su último ensayo, *My Stills* (1952-2002) cuando, revisando unas fotografías tomadas —como tantas otras— en sus paseos como *flâneur* por las calles cercanas a su casa, en el centro de Tel Aviv, hace referencia a dicho episodio al encontrarse fortuitamente con un rodaje en el que también figura una mujer con un perro. Esta vez a partir del registro en vídeo de sus fotografías fijas, se establece un paralelo con las imágenes en movimiento filmadas en blanco y negro de sus estudiantes realizando el ejercicio a fines de la década del 70. Las relaciones entre espacio (la calle), fotografía, cine y literatura, se refuerzan en la simbiosis que Perlov plantea entre el dramaturgo ruso y el cineasta, también soviético, Iosif Yefimovich Kheifits (1905-1995).

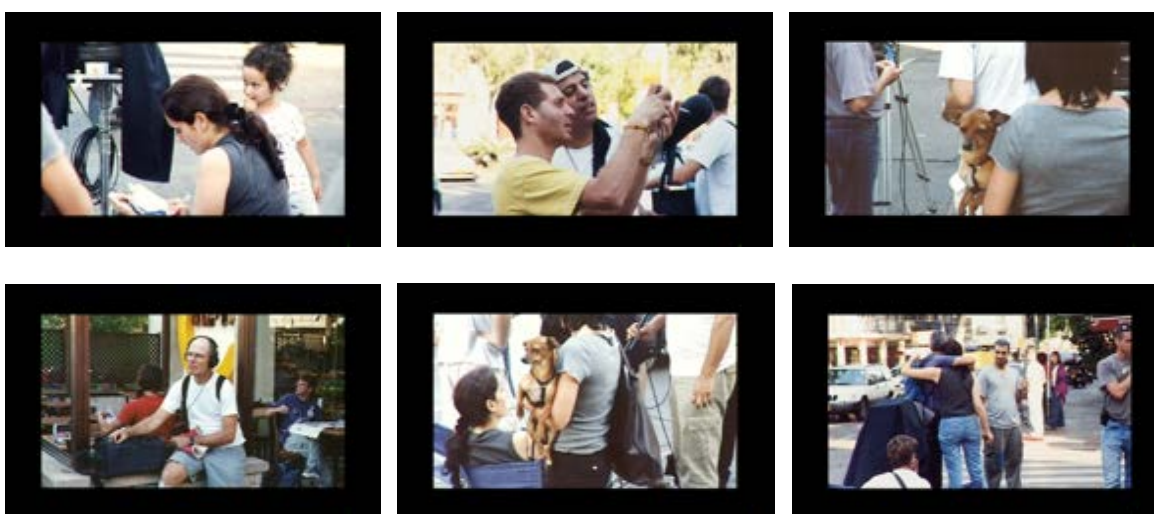
E inevitablemente, la calle. Cine una vez más. No mi cine, pero cine. Cine para todos, para todas las personas, excepto para mí mismo. Incluso detecto algunos ex estudiantes en la película que les impongo [rostros que le recuerdan a los de sus alumnos], *La dama del perrito*, de Chejov, una película de Kheifits. Es como si Chejov, el escritor, se hubiera vuelto de pronto un cineasta. Eran tan similares como si estuvieran hechos de una misma alma. Aquí descubro que lo que está sucediendo detrás de la cámara es mucho más atractivo que lo que será mostrado en ella, en el éxito; éxito cómico o éxito trágico, pero éxito. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Nuevamente en este gesto autorreflexivo de filmar el acto filmar, el cineasta ofrece

una interesante reflexión sobre el fuera de campo, al señalar que lo que ocurre atrás de la escena filmada suele ser más interesante o significativo que lo que ocurre frente a ella. En efecto, las fotografías de Perlov muestran a los integrantes del equipo de producción, realizadores, sonidistas, camarógrafos y actores, cuando han abandonado el escenario. En el momento en que David se refiere puntualmente a que lo realmente relevante escapa a la mirada de la cámara de cine —que no a la de la cámara fotográfica, pues en este caso es la suya propia la inmortaliza el “tras bambalinas”—, registra las muestras de afecto de los miembros del equipo, cuando dos de ellos se funden en un fraternal abrazo. Es precisamente este fuera de campo que se fuga al cine, lo que la fotografía complementa.



Conjunto de imágenes N°102. En la segunda parte de *Diary*, las relaciones entre vida, cine y literatura se establecen desde el rol de maestro de Perlov, quien propone a sus estudiantes de cine que realicen una puesta en escena cinematográfica a partir del cuento *La dama del perrito* (1899) del Antón Chéjov.



Conjunto de imágenes N°103. En *My Stills*, y nuevamente a partir de la citada obra de Chéjov, Perlov tiende puentes entre vida, espacio, fotografía, cine y literatura, esta vez poniendo de relieve las relaciones entre campo y fuera de campo.

Más tarde, en *My Stills*, Perlov revisa una serie de fotografías tomadas desde las ventanas de su departamento hacia la ciudad de Tel Aviv, sus edificios blancos, el mediterráneo. El paisaje es inmortalizado a diferentes horas del día, bajo distintas variables climáticas (la lluvia, el arcoíris, la niebla, el viento Hamsim). La escena es particularmente rica pues permite a Perlov situarse en la bisagra, nos solo entre imagen fija e imagen en movimiento, sino también entre tiempos, entre presente y futuro, entre el día y la noche, entre el sol y la lluvia. Del mismo modo, David aprovecha esta reflexión visual y sonora —mientras observamos las fotografías, los sonidos de la ciudad de la ciudad en movimiento, sus coches y ambulancias aportan dinamismo a la imagen fija— para entregar un poderoso mensaje acerca de la importancia de aguardar y contemplar la realidad como fuente en la que se manifiestan las respuestas a todas las preguntas posibles: “Solo observa y observa y todas las nuevas respuestas aparecerán”. Para reforzar esta verdadera concepción de vida, que invita a serenarse y ser paciente hasta que lo que se busca lo encuentre a uno, Perlov cita el poema *A una prostituta cualquiera* (1855)¹⁷⁵ del poeta y ensayista estadounidense Walt Whitman (1819-1892), a quien el cineasta admira profundamente. La obra referida está contenida en el libro *Hojas de Hierba*, del vate norteamericano.

La ciudad de noche, desde la altura de la esquina, desde mi edificio. (...)
 Aquí tengo el sentimiento de que el sol o la luna están en el Oriente. El
 Hamsim, el viento del desierto, se dice que viene 50 días al año, Hamsim,
 ‘hamesh’, cinco, décimos.
 Preciso como el vuelo de un pájaro, el vuelo de un avión.
 Y siempre esperarás por el arcoíris.
 ¿Será la sombra de mi propio edificio?

¹⁷⁵ **To a Common Prostitute** (1855, Walt Whitman).

Be composed—be at ease with me—I am Walt Whitman, liberal and lusty as Nature;

Not till the sun excludes you, do I exclude you;

Not till the waters refuse to glisten for you, and the leaves to rustle for you, do my words refuse to glisten and rustle for you.

My girl, I appoint with you an appointment—and I charge you that you make preparation to be worthy to meet me,

And I charge you that you be patient and perfect till I come.

Till then, I salute you with a significant look, that you do not forget me.

A una prostituta cualquiera (1855, Walt Whitman).

Serénate —no estés incómoda conmigo-, yo soy Walt Whitman, generoso y lleno de vida como la naturaleza,

Mientras el sol no te rechace, no te rechazaré,

Mientras las aguas no se nieguen a brillar para ti y las hojas a susurrar para ti, mis palabras no dejarán de brillar y susurrar para ti.

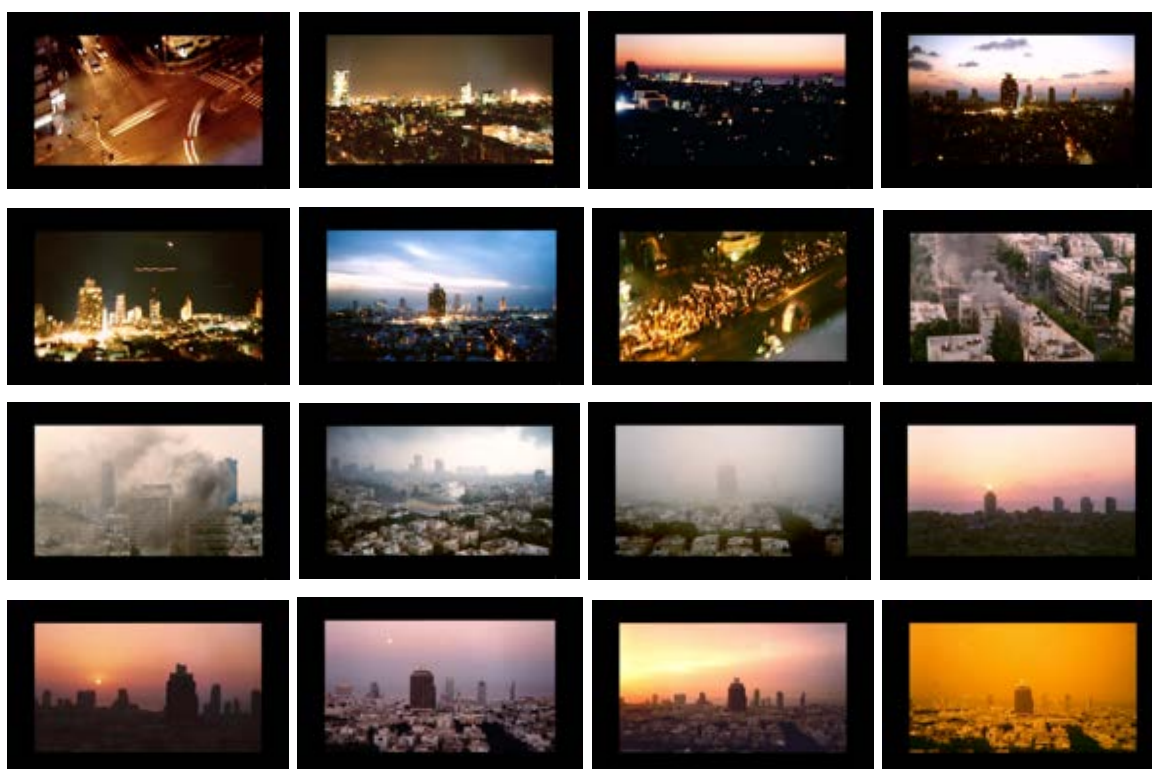
Mi niña yo te cito y te pido que te prepares para ser digna de encontrarte conmigo,

Y te pido que seas paciente y perfecta hasta que yo venga.

Hasta entonces te saludo con una mirada expresiva para que no me olvides.

[Recita] “Serénate —sientete cómoda conmigo—, yo soy Walt Whitman, te pido que seas paciente y perfecta hasta que yo venga. Hasta entonces, te saludo con una mirada expresiva para que no me olvides”. *A una prostituta cualquiera*, de Whitman. (Voz en off de Perlov en *My Stills*).

Perlov viaja por oriente a través del viento, el Hamsim o jamsín¹⁷⁶, una corriente polvorienta, seca y cálida que —a fines del invierno y principios del verano— sopla intermitentemente en el norte de África, la península arábiga y el este del Mediterráneo. Para hacerlo establece un puente entre fotografía, clima, lengua y poesía. Perlov explica la raíz etimológica del viento que describe, agrega otros fenómenos climáticos como el arcoíris, que también fotografió sobre la ciudad y sus cielos, y luego cita y recita a Whitman, mientras desciende desde las vistas panorámicas de las ventanas al interior de su departamento, para salir a filmar la calle, las vitrinas, los transeúntes.



¹⁷⁶ *Jamasin* en árabe significa cincuenta, mientras *hamsa* significa cinco, tal como indica Perlov; la misma raíz del término hebreo *jamésh*.



Conjunto de imágenes N°104. En *My Stills*, David establece una serie de relaciones entre imagen fija e imagen en movimiento; entre la altura de las vistas de su hogar y la mirada y sus distancias cuando se filma la calle a ras de suelo. Reflexiona sobre el observar mientras formula una serie de intervalos entre la pregunta y la respuesta, entre el día y la noche, entre presente y el futuro, entre lo íntimo y lo histórico (las manifestaciones), entre climas, lenguas y literatura, para finalizar citando el poema *A una prostituta cualquiera*, de Walt Whitman.

Perlov vuelve a citar a Whitman, esta vez en el segundo capítulo de *Updated Diary* (Rutina y Rituales). Dicho filme posee una serie de reflexiones alrededor de la contingencia política en Israel. Entre 1995 y 1999, el cineasta filma varios de los días en que se conmemora el Memorial del Holocausto y sus rituales —“El dolor del mundo está en sus guerras”, sentencia Perlov, un hombre de paz—; los homenajes y masivas concentraciones por el asesinato, en 1995, del Primer Ministro israelí Yitzhak Rabin; las elecciones para Primer Ministro de 1996, que dieron por ganador a Benjamin “Bibi” Netanyahu (de quien Perlov fue un abierto detractor); las posteriores elecciones de 1999¹⁷⁷, donde resultó ganador el

¹⁷⁷ En la escena del segundo capítulo de *Updated Diary* que abarca las elecciones de 1999 en las que Barak resulta vencedor, Perlov realiza interesantes reflexiones acerca de la televisión como medio de comunicación que muchas veces, a los ojos del cineasta, precariza los discursos políticos, vaciándolos de contenido, trivializándolos y transformándolos en meros *slogans* carentes de profundidad y complejidad. Mientras en la televisión el candidato Netanyahu repite una y otra vez “¡Tie-nen miedo, tie-nen miedo, tie-nen miedo!”, la *voice over* de Perlov se superpone: “¿Quién tiene miedo? Yo tengo miedo”, aludiendo a la posibilidad de un nuevo gobierno de Netanyahu. Y continúa: “Aquí está nuestra cultura política, nuestra cultura comunicacional. Estos son tiempos modernos; las anáforas, la repetición, se han condensado a tres palabras: *ellos tienen miedo*”.

La transmisión televisiva continúa y el conductor del bloque informativo se desplaza en un set creado a partir de imágenes virtuales, efectos y gráficas que explican los cómputos. Perlov reflexiona, entonces, sobre las nuevas tecnologías para la imagen y puntualmente sobre el uso de la realidad virtual para la televisión: “*Virtualidad*. El último invento; *innovador*, la última palabra, una palabra de simulación. La apertura de las puertas simboliza la entrada al parlamento, a la democracia. Un hechizo. Mientras más simulación, mejor; el show es mejor. La virtualidad de la vida parlamentaria. Rezos y más rezos para el truco. Todo es virtual, ¿sabes? No hay estudio, solo una fábrica azul. En mis más salvajes sueños, nunca vi al Mago de Oz en la realidad. Allí, realmente era una leyenda”. Así es como las relaciones entre política, comunicación y tecnología que establece Perlov, también se corresponden con la literatura y con el cine, puntualmente con la novela infantil *El maravilloso mago de Oz* (1900), del estadounidense Lyman Frank Baum (1856-1919), que a su vez inspiró la célebre película *El Mago de Oz* (1939) dirigida por Victor Fleming (1889-1949).

Si hasta ahora las imágenes de las elecciones provenientes de la televisión habían sido incorporadas directamente en la edición de *Updated Diary*, cuando se anuncian los resultados de los comicios, Perlov —tal como solía hacerlo en *Diary*— vuelve a filmar la ventana dentro de la ventana; la pantalla del aparato de la televisión en medio del salón. El televisor es encuadrado por Perlov mientras se dan los resultados de las elecciones y se oyen los gritos de felicidad de Yael y algunos amigos que se encontraban reunidos esperando el balotaje del sufragio. Barak, el candidato de los Perlov, ha vencido a Netanyahu y es electo como el décimo Primer Ministro de Israel. En un contrapunto a lo anteriormente señalado sobre la

contrincante de Netanyahu, el candidato de izquierda, líder del Partido Laborista y continuador del legado de Yitzhak Rabin, Ehud Barak (a quien Perlov, por cierto, apoyaba), entre otras coyunturas que le permiten reflexionar sobre política, guerra, paz y libertad.

Durante el rodaje de *Updated Diary* ocurre el asesinato del Premio Nobel de la Paz y dos veces Primer Ministro israelí (1974-1977; 1992 y 1995), Yitzhak Rabin. En noviembre de 1995, en un multitudinario acto por la paz bajo el lema “Sí a la Paz, no a la violencia”, convocado por sectores de izquierda y centroizquierda israelíes y presidido por el propio Rabin, el político —en pleno ejercicio de su mandato— fue ultimado por un estudiante universitario judío de extrema derecha, opuesto a las ideas del Primer Ministro de entregar territorios a cambio de la concordia en Medio Oriente.

El asesinato se produjo en Tel Aviv, en la Plaza de los Reyes de Israel que, posterior al magnicidio, fue rebautizada como Plaza Yitzhak Rabin. Perlov filma los actos conmemorativos y las masivas manifestaciones por la paz que inmediatamente se sucedieron de día y de noche en la misma Plaza. Los homenajes a Rabin, los lienzos conmemorativos, la gente pacíficamente reunida llorando al líder, mucha juventud (“La juventud, por naturaleza, protesta en contra de la estupidez y la maldad”, dice Perlov observando a las y los jóvenes manifestantes), vigilias con velas y, en una manifestación nocturna, una gran pantalla en la que se proyectan imágenes de Rabin. Por los altavoces ubicados en la plaza se escucha (*en off*), “Hoy gritamos: ¡amigo, te extrañamos!”; luego vemos a los manifestantes coreando la letra de una canción que se oye en los altoparlantes: “Por siempre, mi hermano, siempre te recordaré”. Esta relación, ahora con el canto y a continuación con la poesía, le lleva a Perlov a preguntarse: “¿El arte es política? ¿La política, arte?”. Luego, al puntualizar sobre el lugar donde se está llevando a cabo el ritual —no olvidemos el nombre del segundo capítulo de *Updated Diary* es “Rutina y Rituales”—, David establece una nueva relación, esta vez entre la historia y la

realidad virtual, Perlov acota satisfecho: “Todo es real. Una convulsión real, no encuestas. Esta vez, la izquierda está de vuelta en el poder. Sin errores”.

memoria, entre el monumento y el memorial. Y continúan las preguntas, que refuerzan el potencial ensayístico de estos diarios.

El memorial está cerca del punto donde Rabin fue asesinado, al costado de sus propios pasos. Un memorial, no un monumento. Monumentos son altos y heroicos... Este es más como si permaneciese solo tendido allí. Rabin y Emil Grunzweig¹⁷⁸; víctimas del fanatismo. Este es el segundo asesinato político que ocurre durante la filmación de estos diarios. Asesinatos supuestamente cometidos en nombre de Dios, en contra de las fuerzas del mal. ¿Cómo pudo suceder esto? ¿Y mañana, qué? ¿Cesarán las amenazas? (Voz en *off* de Perlov en *Uptaded Diary*, Cap. 2).

Continúa la concentración nocturna y en ella una joven mujer canta una canción con los versos de *Oh Captain, my captain!*¹⁷⁹, el poema que Walt Whitman (1819-

¹⁷⁸ Emil Grunzweig (1947-1983) fue un profesor israelí y activista por la paz, que perteneció al movimiento "Peace Now". Fue asesinado en Jerusalén en 1983, por una granada arrojada a la multitud por Yonah Avrushmi, fanático de derecha, durante una concentración por la paz.

¹⁷⁹ Aquí, el poema original en inglés y, a continuación, su traducido al español:

Oh Captain! my Captain! our fearful trip is done,
The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won,
The port is near, the bells I hear, the people all exulting,
While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring;
 But Oh heart! heart! heart!
 Oh the bleeding drops of red,
 Where on the deck my Captain lies,
 Fallen cold and dead.

Oh Captain! my Captain! rise up and hear the bells;
Rise up—for you the flag is flung—for you the bugle trills,
For you bouquets and ribbon'd wreaths—for you the shores a-crowding,
For you they call, the swaying mass, their eager faces turning;
 Here Captain! dear father!
 This arm beneath your head!
 It is some dream that on the deck,
 You've fallen cold and dead.

My Captain does not answer, his lips are pale and still,
My father does not feel my arm, he has no pulse nor will,
The ship is anchor'd safe and sound, its voyage closed and done,
From fearful trip the victor ship comes in with object won;
 Exult Oh shores, and ring Oh bells!
 But I with mournful tread,
 Walk the deck my Captain lies,
 Fallen cold and dead.

Traducción del poeta, traductor y crítico literario, Eduardo Moga (Barcelona, 1962).

¡Oh, Capitán, mi Capitán! Ha terminado el proceloso viaje.
El barco ha salvado todos los escollos, y hemos ganado el premio que perseguíamos.
El puerto está cerca, ya oigo las campanas, la gente proclama su júbilo.
A la firme quilla siguen los ojos, al navío porfiado y audaz.
 Pero ¡oh, corazón, corazón, corazón!
 Oh, rojas gotas de sangre
 donde, en cubierta, yace mi Capitán,
 frío y muerto.

1892) escribió en homenaje a Abraham Lincoln (1809-1865), Presidente de los Estados Unidos asesinado en 1865, en pleno ejercicio de su mandato. A los cantos de la joven, “En la cubierta donde yace mi Capitán caído, frío y muerto...”, se superpone la *voice over* de Perlov: “Yitzhak Rabin, una de las personas con mayor credibilidad, se ha ido. El dolor no se ve afectado, ¿cuánto durará la pena, más allá de los rituales y las ceremonias?”. La canción continúa con los versos del poema: “¡Oh, corazón! ¡Corazón! ¡Corazón! Oh, se derraman gotas rojas...”. Perlov, entonces, se apropia de esta lírica de uno de los poetas que más admira, y la pone al servicio de una nueva relación entre literatura, arte y política.

La cita del poema de Walt Whitmann en un momento de gran inspiración. “*But oh hearts! hearts! Oh, the bleeding drops of red*”... Y más... ¿Dónde encontrarás un hombre así? Y por siempre, hermano, te recordaré. Nos volveremos a encontrar, tú lo sabes (*Voz en off* de Perlov en *Uptaded Diary*, Cap. 2).

Los cantos se suceden en la manifestación y ahora la multitud entona “Nuestra esperanza aún no está perdida, la esperanza de mil años, de ser gente libre en nuestra tierra”, un fragmento del Hatikva, el Himno Nacional de Israel, que significa “esperanza”. Entonces Perlov establece una bisagra entre esperanza y desesperanza, bondad y maldad, silencio y palabra y, nuevamente, literatura, arte y política: “Hatikva, la esperanza. La esperanza es lo último en morir. Es lo último en desaparecer. Tanta bondad y maldad en esta esperanza. Cuando quieras

¡Oh, Capitán, mi Capitán! Levántate y escucha las campanas.
Levántate: por ti ondea la bandera; por ti suena el clarín;
por ti, los ramilletes y las guirnalda engalanadas; por ti, el gentío que se agolpa en la orilla;
a ti te llama la marea humana; a ti vuelven sus rostros anhelantes.

¡Aquí, Capitán, padre querido!
¡Que tu cabeza descansa en mi brazo!
Ha de ser un sueño que en la cubierta
hayas caído, frío y muerto.

Mi capitán no responde; sus labios, lívidos e inmóviles.
Mi padre no siente mi brazo: no tiene pulso ni voluntad.
El barco ha anclado, sano y salvo: su travesía ha concluido.
Del proceloso viaje el barco arriba, victorioso, con su trofeo.

¡Exultad, oh, costas! ¡Repicad, oh, campanas!
Pero yo, con paso fúnebre,
camino por la cubierta donde yace mi Capitán,
frío y muerto.

sobreponerte, rompe ese silencio. Aforismos, proverbios y poemas lo llenan” (Voz en off de Perlov en *Uptaded Diary*, Cap. 2).

Otra de las referencias literarias dentro de este capítulo, se da en el contexto de las elecciones de 1996, donde Benjamin “Bibi” Netanyahu, el candidato de derecha, resulta electo como Primer Ministro de Israel. Perlov es crítico con la figura de Nethanyahu. Emplea imágenes televisivas, pero esta vez y a diferencia del recurso al que recurría en *Diary* (filmado en 16 mm), no filma desde fuera del aparato televisivo, sino que —probablemente por las posibilidades que ofrece la tecnología del video empleada a lo largo de *Uptaded Diary*—, inserta directamente las imágenes de la televisión al montaje. “Sí; vinieron las elecciones. La oportunidad, la esperanza y los resultados. La historia se burla del hombre”, acota un desilusionado Perlov. Tras el triunfo de Netanyahu, la televisión muestra imágenes de sus partidarios congregados, celebrando. Aclaman y ovacionan a “Bibi”, y corean el himno del Likud, partido político israelí conservador y de derechas. En el discurso de Netanyahu que reproduce la televisión, el nuevo Primer Ministro señala que uno de los miembros del gobierno dijo que “estas elecciones indudablemente probaban que hay un Dios en el Cielo”. La *voice over* de Perlov se superpone para citar, en inglés antiguo, una frase del libro Éxodo¹⁸⁰, que se encuentra tanto en la Biblia como en la Torá: “*Thou shalt not bear the name of God, thy Lord, in vain*” (“No tomarás el nombre de Dios, tu Señor, en vano”). Netanyahu continúa su alocución, proyectando ideas sobre la economía, la sociedad israelí, los inmigrantes, etc. Para Perlov, las palabras de Netanyahu son solo pantomima.

No nos olvidemos nunca que esas labias, esos juegos de palabras, esa espiritualidad abyecta, un soplo más que otra cosa... Esto es solo para la ceremonia, el ritual, los micrófonos, las cámaras, no para la gente. Bibi, el Rey de Israel, ¿cuántos reyes más añadiremos a la lista? Me dirán: “Pon atención, esas imágenes que seleccionaste están fuera de contexto” y yo digo, “No; están muy en contexto”. La poeta Dahlia Ravikovitch es citada en una entrevista de radio, diciendo: “Confrontada con la realidad, la única

¹⁸⁰ El Éxodo narra la esclavitud de los hebreos en el antiguo Egipto y su liberación a través de Moisés, quien los condujo hacia la Tierra Prometida. El Éxodo está contenido tanto en el Antiguo Testamento de la Biblia cristiana, como en el Pentateuco, en la primera parte de la Torá.

bandera que puedo levantar es una bandera blanca”¹⁸¹. (Voz en *off* de Perlov en *Uptaded Diary*, Cap. 2).

Nuevamente una cita a la literatura, esta vez a la poeta y activista israelí, amiga de David, Dahlia Ravikovitch (1936-2005), cuyas palabras interpretan plenamente el sentir de Perlov alrededor de la paz como única vía posible para la compleja realidad en Medio Oriente. A lo largo de *Diary*, *Updated Diary* y *My Stills*, se encuentran varias citas a escritores que son amigos de Perlov y cuya obra admira y respeta profundamente. Una vez más, la literatura está atravesada por la experiencia biográfica del cineasta y sus afectos y es esta cercanía la que permite expresar a Perlov sus más íntimos estados emocionales y anímicos. Uno de sus grandes amigos es el poeta, traductor, crítico e intelectual israelí, Nathan Zach (1930), autor clave en el escenario de la poesía moderna hebrea¹⁸². Zach, de padre

¹⁸¹ “In the face of reality, I can only race a white flag”. Dahlia Ravikovitch (1936-2005).

¹⁸² Natan Zach le dedica el siguiente poema a su amigo David, titulado “Not the Victor’s Glory”, que figura en el documental *David Perlov* (2014), de Ruth Walk,

Not the Victor’s Glory
Not
Not the doctor’s brisk confidence in the hospital corridor
Not his glittering eyes
Hard as the orator’s diamond
Not the wind in the sailor’s defiant hair
Not the head held high, no
Non of these
Or anything like them
Curled up in a side Street
In the dark
Alone
A brief illness
You’re on your feet again
Your usual self
Your life after all isn’t perfect
And the land was given to human beings
No need to exaggerate
Not to them all
But there’s no need to travel either
Here is also an option
No?
No, Oh glorious Victor.

Traducción (de la autora).

No la gloria del vencedor
No
No la vigorosa confianza del médico en el pasillo del hospital
No sus ojos brillantes
Duros como el diamante del orador
No el viento en el cabello desafiante del marinero
No la cabeza en alto, no
Ninguno de estos
O algo que se les parezca
Acurrucado en una calle lateral

alemán y de madre italiana, se trasladó a vivir a Haifa cuando niño, el pueblo de Isarel desde el que, a principios del siglo XX, el abuelo de Perlov emigró hacia Brasil. En el primer capítulo de *Diary*, la visita de su amigo Nathan es una bocanada de aire fresco para un —por aquel entonces— desalentado David, que lidiaba con la falta de trabajo y un cierto desánimo vital. Inmediatamente antes de la llegada de Zach a casa, David filmaba momentos cotidianos de su familia al interior del departamento en Tel Aviv. Tras el umbral de una puerta, Perlov filma a Mira, Yael y Naomi, que luego abandonan juntas de la habitación y se disponen a salir. Luego, mientras elabora su sentir, David registra desde su propia ventana las ventanas de los edificios contiguos y luego el interior de su departamento, donde ya se encuentra su amigo Nathan.

Estas casuales escenas domésticas se tornan insoportables; poseen demasiada presencia para mí. Necesito distancia. Estando solo disfruto de más espacio, pero el ruido permanece. Quiero salir de aquí, irme. Quince años son suficientes. Necesito descanso. Necesito trabajo. ¿Por qué cubrió el vecino su ventana? El lugar conserva recuerdos atormentadores. Muy raramente una visita agradable. Nathan Zach. Apenas si percibe que lo estoy filmando. Le digo: ‘La incertidumbre, el tiempo libre en demasía, me privan de la capacidad de amar este país’. Carezco de energía para conducir y visitar de nuevo Safed, el pueblo de mis antecesores. Las visitas de Nathan son esporádicas. Él aún reside en el extranjero. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).



En la oscuridad
Solo
Una breve enfermedad
Estás de nuevo de pie
Tu yo habitual
Tu vida después de todo no es perfecta
Y la tierra le fue dada a los seres humanos
No hay necesidad de exagerar
No a todos
Pero tampoco hay necesidad de viajar
Aquí también hay una opción
¿No?
No, oh glorioso vencedor.



Conjunto de imágenes N°105. En la primera parte de *Diary*, la visita de su amigo, el poeta e intelectual israelí Nathan Zach (última foto inferior derecha), concede a Perlov la cercanía y la confianza para confiarle —y así confiarnos— sobre su desánimo, lo que hace convocando a la recurrente figura de las ventanas vecinas filmadas, a su vez, desde sus propias ventanas.

En este caso, la visita de Zach da pie a que Perlov sincere su desazón y su fragilidad, pero también en posteriores escenas del diario, el consejo del poeta —“Si tan solo abres tu puerta, vendrán aquellos que deseas ver”—, insta a Perlov a explorar en nuevas posibilidades expresivas a partir de lo que azarosamente ocurre al interior de su hogar o, más precisamente en la bisagra entre el afuera y el adentro. Si en el reciente ejemplo Perlov se apoya en el motivo visual de las ventanas para expresar su estado anímico, en esta nueva secuencia en blanco y negro del segundo capítulo de *Diary* —escena que titula como “Visitantes”, en intertítulos sobre negro— David vuelve a dar realce a la presencia de las bisagras, esta vez metaforizadas a través del umbral de la puerta. Las correspondencias entre cotidiano, literatura (la mayoría de quienes ingresan a la casa de los Perlov son connotados escritores y críticos, “como en el salón literario de antaño”), la amistad, el espacio y la sonoridad (el ritmo de la voz, el llamar a la puerta, las pisadas de Naomi), se elaboran a partir de un montaje pautado en función del sonido del timbre del departamento, el abrir y cerrar de la puerta¹⁸³ y el ingreso de las visitas que acuden al hogar de los Perlov. La operación, como veremos a continuación, se repite en numerosas ocasiones. La cámara siempre está dirigida

¹⁸³ En su libro *El Sonido. Música, cine, literatura...* (1999), Michel Chion consigna la obra de Pierre Henry, *Variations pour une porte et un soupir* (1963), compuesta a partir de sonidos de puertas. (Cfr. Chion, 1999: 213).

hacia el dintel, al acecho, de modo de captar el momento exacto en que tocan a la puerta, ésta se abre, el/la invitado/a entra y la puerta se cierra.

De nuevo en casa Nathan Zach, luego de nueve años en el extranjero. Nuestra amistad parece ser la misma. También Yael ha regresado de Europa. Ella está aquí. El rostro de Nathan siempre me ha fascinado. Los ojos, las cejas, la barba, la frente. Pero más que nada el ritmo de su voz. Nos vemos a menudo. En un instante de cordialidad, me dice: “Si tan solo abres tu puerta, vendrán aquellos que deseas ver”. Palabras de un poeta. Los poetas siempre tienen la razón. El ‘abrir la puerta’ comienza a ser divertido. Joshua Knaz, uno de mis escritores favoritos. Joshua, un viejo amigo. Y más. Ima y Uri, mis exalumnos. Siempre los he considerado como amigos. Dan; Dan Meiron, crítico literario. Todo el asunto me hace sonreír. Como el salón literario de antaño. Nos comportamos como anfitriones con sus invitados selectos. Saludos, felicitaciones. Felicitaciones a Dan; recién casado. Nachman Ingbar, militante del cine. Pili y Era, jóvenes. Profesora Tamar Steimatzky. Siempre indecisa al principio, pero no por mucho tiempo. E Ilana, siempre igual. Dicen que las auténticas amistades comienzan en nuestra juventud. No es cierto. Ilana Wiener, ahora Ilana Howe, también recién casada. Irving Howe, recién nos conocemos pero parece ser un viejo amigo. Conozco estas pisadas [otra vez, el sonido]. Naomi. Ha regresado de Europa. Siempre en movimiento. Conserva su sombrero italiano. Gran día. ‘Ábrete, Sésamo’ [se abre la puerta trasera de un camión que transporta una moviola y la instala en el hogar de Perlov]. Los poetas siempre tienen la razón. Una máquina de edición llega a casa. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*. Cap. 2).

Esta escena y sus múltiples asociaciones visuales, sonoras y narrativas, pone de relieve el azar asociado a la puerta del hogar que se abre para recibir esos afectos que David nombra uno a uno y que, en este caso, confluyen para reivindicar la admiración que el cineasta siente por la literatura y quienes la cultivan.





Conjunto de imágenes N°106. En el segundo capítulo de *Diary*, el consejo de su amigo, el poeta e intelectual israelí Nathan Zach, gatilla en Perlov una búsqueda cinematográfica que refuerza el dispositivo de la bisagra, al poner en correspondencia una operación azarosa en la que —guiado por el sonido del timbre— filma a sus invitados (en su mayoría vinculados al mundo literario) mientras atraviesan el umbral de la entrada de su casa.

El cuarto capítulo de *Diary* (1982-1983) es emocionalmente complejo para Perlov; su cotidiano se ve afectado por una serie de conflictos bélicos con consecuencias devastadoras como la Guerra del Líbano y la masacre de Sabra y Chatila. Las reflexiones de Perlov en torno a la guerra, se dan en un contexto de alta tensión en a la política israelí, mientras los ciudadanos se manifiestan en las calles por la paz. La cámara de Perlov registra todas estas instancias. A través de una multiplicidad de recursos, David logra establecer complejas relaciones entre los acontecimientos del mundo histórico y el espacio íntimo de los afectos cotidianos, además del propio cine, amalgamados en una misma realidad. Una realidad sobre la que tiene más preguntas que respuestas y que, por su complejidad, le cuesta explicar. Hacia el final del capítulo, Perlov revela que cuando la gente le pregunta “Por qué esta guerra?”, él no sabe qué decir y le pide a su hija Naomi que conteste por él exactamente eso: “Diles que no sé qué decir”. “¿Y qué más?”, pregunta Naomi, “Nada más, repito. Sencillamente diles que no sé qué decir”. No decir o decir a través de la voz de otros/as, de la palabra de otros/as o de la obra de otros/as. Es así como al final del intenso capítulo, David toma prestado un fragmento de un poema de su amigo Nathan Zach. Perlov registra a pie de calle un homenaje a Emil Greenzweig, un activista por la paz muerto hacía unos días por la granada de un fanático. David reflexiona sobre la paz y el extremismo, filma con sonido directo a la gente discutiendo en la concentración. Se detiene en sus proxémicas y en sus gestos. Acto seguido, Perlov nos traslada a una plaza cercana en la que solo hay

palomas sobre el pavimento. “Busco un pájaro bello en los cielos, pero solo hallo las palabras del poeta”, nos dice y para citar los versos de Zach —esta vez sin hacer referencia a su nombre— recurre a continuación a una serie de imágenes de las amplias vistas desde las ventanas de su departamento en el 14º piso, en el centro de Tel Aviv, mirando a la ciudad y, en sus faldas, el mar. Mientras su cámara se dirige hacia una Tel Aviv bañada por una intensa y cálida luz que contrasta con nubes grises, cargadas de agua, Perlov recita a Zach en *off*: “*He visto un pájaro de gran belleza, una belleza que jamás volveré a ver*”. Interrumpe el poema para poner énfasis en el asomo de un arcoíris que también vemos en las imágenes. “Súbitamente, el arco iris”, y para luego continuar con el poema, especifica: “Medio arco iris. Medio diluvio. Medio suspiro. Y escucho al poeta: *Palabras que he dicho ayer, no diré nuevamente hoy*”. Perlov no solo comenta, como en tantas otras ocasiones, sobre el clima que reina en la ciudad, sino además se sitúa para ello en la bisagra, relevando lo que está en el medio; lo incompleto; “Medio arco iris. Medio diluvio. Medio suspiro”. Al conducirse hacia el final del capítulo, las imágenes del clima bajo la hermosa luz del sol que baña la ciudad, se relacionan implícitamente con el poema de Zach, específicamente con un fragmento que paradójicamente no es citado por David: “Me estremecí bajo la luz del sol, dije palabras de despedida”.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Aquí, el poema completo de Nathan Zach citado por Perlov. Los versos se encuentran al inicio del libro *David Perlov's Diary* (Perlov, M. y Chodorov, P. (Eds.), 2006), y fueron traducidos del hebreo al inglés por Peter Everwine.

I saw a bird of rare beauty.
The bird saw me.
A bird such as this
I know I'll never see.

I had a shudder of sunlight,
I said words of farewell.
The words I said last night
I don't remember nor will tell.

Traducción (de la autora):
Vi un pájaro de extraña belleza.
El pájaro me vio.
Un pájaro como este
sé que nunca volveré a ver.

Me estremecí bajo la luz del sol,
dije palabras de despedida.
Las palabras que dije anoche
No las recuerdo, ni las diré.

Las imágenes de Perlov y los versos del poema de Zach evocan una sensación luminosa, de belleza y de esperanza. Sin embargo, la mirada de Perlov jamás es *naïf*, por lo que esta impresión se encuentra tensionada por la siguiente reflexión del cineasta, mientras continúan las imágenes desde la altura, deteniéndose ahora en las esquinas bajo su casa, el tránsito de los coches, un paradero de autobuses con mucha gente aguardando, sobre el que David realiza un *zoom* para encuadrar el que será el último plano del cuarto capítulo de *Diary*: “La gente cree, espera, aguarda. ¿Para qué aguarda? ¿para qué?” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

Otro de los grandes amigos intelectuales que David cita en diversos capítulos de sus diarios, es Abrasza Zehms, etnógrafo que —entre otras materias— estudió las formas visuales de comunicación de los indios y estaba fuertemente vinculado a círculos artísticos y literarios. Perlov lo consideraba “El hombre más iluminado que he conocido jamás”. En el primer capítulo de *Diary*, en un viaje a París que realiza en septiembre de 1977, Perlov visita a los grandes amigos que le dejaron los seis años (1952-1958) que vivió en Francia cuando joven, justo antes de emigrar a Israel. Junto a Yael, viaja hasta el sur del país para ver a su gran amiga, la escultora Romaine Lorquet (1921-2005)¹⁸⁵; luego vuelve a París a ver a su querida Marguerite Bonnevey-Jungerman (1928)¹⁸⁶ y finalmente a su admirado Abrasza Zehms.

“Yael es paciente conmigo. Quiere saber sobre los amigos de su padre. La llevo al Musée de l’Homme. Al Tótem; Abrasza me lo enseñó por primera vez”, comienza señalando David en una referencia que también abraza la escultura como símbolo de la cultura humana que apasiona a Zehms y que descubre ante la mirada de Perlov. Más tarde, después de visitar a Romaine, Perlov vuelve a mencionar a su amigo, preparando el próximo encuentro. “El viento Mistral nos advierte que debemos retornar a París. Aún debo reunirme con Abrasza y visitar a Marguerite”,

¹⁸⁵ Escena analizada en el punto 4.2.1. Citas y Referencias a la Pintura y otras Artes Visuales.

¹⁸⁶ Recordemos que la artista Marguerite Bonnevey-Jungerman es una íntima amiga de Perlov, a quien conoció cuando ambos asistían a la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Marguerite lo hospedó durante dos años en la casa familiar en Villejuif, en los suburbios parisinos, y le enseñó y ofreció los dibujos de su tía, lo que inspiró a un joven Perlov a realizar con ellos su primer filme, *Tante Chinoise et les autres* (1956). Este ejemplo fue analizado en el punto 4.2.3. Citas y Referencias al Cine.

comenta reparando nuevamente sobre el clima, mientras contemplamos el viento batiendo los arboles a un costado de la entrada de la casa rural que habita Romaine.

Las tres escenas de Romaine, Marguerite y Abrasza son austeras, en blanco y negro, bellas, imperfectas, de una intimidad sobrecogedora tanto por el modo cercano en que Perlov filma a sus amigos, como por las palabras que les prodiga. Son pocas; las justas, pero con ellas describe a sus amigos con un afecto y admiración profundas, no solo hacia sus obras como creadores, sino sobre todo hacia la integridad de sus personas.

La escena al interior del pequeño y lúgubre piso de un Abrasza enfermo y cansado, vaticina un final desolador. En ella Perlov establece relaciones entre luz —la que irradia Zehms— y oscuridad —la de su habitación, por una parte, y la de su estado anímico a raíz de sus padecimientos, por otra—. David realza esta visita precediéndola de intertítulos sobre negro, en los que simplemente inscribe el nombre de su amigo, Abrasza, y el año en que acudió a su encuentro, 1977.

Llevo a Yael a conocer a Abrasza, mi gran amigo. El hombre más iluminado que he conocido jamás. Está enfermo y apenas si sale de su cama. Sin embargo, su sonrisa, su cálida mirada, su voz, iluminan el cuarto pequeño y oscuro. Me pregunto por qué está señalando al techo. Comprendo; quiere que filme lo que ha estado contemplando desde hace años, desde su posición horizontal. Cuando estamos a solas, me dice que no podrá soportar su enfermedad por más tiempo. Habla vagamente, pero yo capto el significado, su determinación. Sé que acabará con ello. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*. Cap. 1).

En la tercera parte de *Diary*, Perlov vuelve a París y es entonces que nos enteramos que su amigo, el intelectual Abrasza Zehms, efectivamente se quitó la vida. Perlov acude al lugar exacto en que se suicidó y dedica palabras de amor y gratitud a quien le “abrió las ventanas a paisajes inesperados”. Desde afuera, filma el hotel donde Abrasza decidió acabar con su vida, su frontis, las ventanas del séptimo piso desde el que se lanzó. Como el cuerpo de Abrasza, desciende bruscamente desde éstas en un *tilt down* hasta la entrada del hotel. Luego registra la vereda en la que su amigo se precipitó. Ya al interior de la posada, recorre con la cámara la

habitación, se detiene en las vistas desde su ventana, en el balcón desde el que se arrojó, se filma a sí mismo reflejado en el espejo. A través de este autorretrato, Perlov se inscribe en la imagen para evidenciar las profundas correspondencias entre afectos, espacios, historia y biografía.

Nuevamente en París. Rue Gay Lussac. Hace dos años, mi amigo Abrasza se quitó aquí la vida. Se arrojó desde el séptimo piso de este hotel. Abrasza fue paracaidista en la Segunda Guerra Mundial. Fue uno de los pocos que retornaron de la sangrienta batalla de Arnhem. Abrasza fue un hombre de ingenio, de pasión, de una sensibilidad obsesiva para lo bueno y lo malo. No fue en las academias, sino sobre los pavimentos, caminando de día, de noche, donde su intelecto encendió a los demás. Cuando arribé por vez primera a París de Brasil, siendo joven, fue él quien me abrió las ventanas a paisajes inesperados. Asimismo, al paisaje oscuro y árido del antisemitismo europeo. La tuberculosis primero y luego otras enfermedades, fueron carcomiendo su cuerpo, hasta aquella mañana en la que decidió acabar con todo. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*. Cap. 3).





Conjunto de imágenes N°107. En el tercer capítulo de *Diary*, Perlov acude a filmar el hotel desde el que se suicidó su amigo, el etnógrafo e intelectual Abrasza Zehms.

Luego David conversa con el dueño del hotel y la portera quienes, tal como enfatiza Perlov, conocen la historia de memoria. Mientras la portera narra en sonido directo el episodio cuando —desde dentro del lobby del hotel— vio caer el cuerpo de Zehms, Perlov observa su forma de relatar una historia probablemente tantas veces repetida con “las mismas palabras, los mismos gestos”, como advierte el cineasta. Perlov da valor a estos testimonios, recalcando que “Son estas personas aparentemente sencillas, las que tienen memoria para las tragedias de la vida, a veces, más que otros”. Más tarde, en el mismo capítulo (tercera parte de *Diary*) y aún estando en París, Perlov acude a visitar a su querido amigo y mentor Joris Ivens¹⁸⁷. Entonces vuelve a referirse con nostalgia a la muerte de los afectos apreciados y menciona nuevamente a Zehms: “Muchos de mis amigos de París, mayores que yo, ya no están. Abrasza, Langlois, Cavalcanti y otros”.

También en uno de sus viajes a París, en una escena contenida en el quinto capítulo de *Diary*, Perlov acude a reunirse con otro amigo, el escritor francés André

¹⁸⁷ Esta escena fue analizada en el punto 4.2.3. Citas y Referencias al Cine.

Schwartz-Bart (1928-2006), autor —entre otras destacadas obras— de *El último de los justos* (1959). David realza esta visita anunciándola en su diario con intertítulos sobre fondo negro: “Encuentro con André Schwartz-Bart, 1983”. Al igual que a muchos/as de los/as amigos/as intelectuales y artistas que convoca en sus ensayos, Perlov conoció a Schwartz-Bart durante sus años de vida en la capital francesa, antes de emigrar a Israel. Ambos eran amigos de Abrasza Zehms y en esta escena Perlov nuevamente lo recuerda. David filma a André caminando junto a Yael por las calles parisinas y lo introduce así:

Conocí a André en París, hace muchos años cuando vivía aquí y cuando él estaba escribiendo *El último de los Justos*. Leí partes de éste aún en manuscrito. Reside en Guadalupe y está aquí haciendo una breve visita. Se encuentra con Yael por primera vez. A André le disgustan las entrevistas, pero yo le aseguro: “No, no será una entrevista, quiero filmarte para mi diario”. Acepta. Acordamos un encuentro para el próximo domingo. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*. Cap. 5).

El día acordado, al interior de una habitación, Perlov filma la conversación entre André y Yael, que está lejos de ser un diálogo intelectual o literario. Él recuerda un episodio de cuando era un niño de familia judía refugiada en un pequeño pueblo al suroeste de Francia y fue al dentista. Narra la experiencia física que sintió mientras el dentista intentaba extraer su muela tirando de una tenaza, y él sentado sobre una silla corriente, con su padre sujetándolo con fuerza: “El dentista comenzó a tirar de la muela con la mano, sudaba... Finalmente, sentí algo resquebrajándose en mi cabeza; me dislocó parte de la mandíbula. Así es como se hacía en esos tiempos”. Desde aquel pasado, Schwartz-Bart se sitúa ahora en el presente para decir que hoy ya no le molesta ir al dentista, “Lo único que me molesta, y solo porque no estoy acostumbrado, es mantener mi boca tan abierta. Habitualmente, mi boca permanece cerrada”. Este rasgo que André se adjudica, comienza a dibujar su personalidad con características que luego son reforzadas en los comentarios en *off* de Perlov, que se superponen a la conversación diegética que oíamos.

Continuamos conversando durante horas. Recuerdo a André siempre severo, distante, incluso agresivo. Había algo terrenal en él. Odiaba el sofisticado ambiente intelectual de los parisinos. Cierta vez, de noche, mientras Abrasza y yo estábamos enfrascados en una discusión sobre

pintura, André nos detuvo en la calle y preguntó: “¿Saben bailar Chachachá?”, e inmediatamente demostró su talento. Me gustó. Ahora, mi cámara busca los cambios. La incipiente calvicie expone la verdadera cabeza, la mente (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

Perlov describe la percepción que tenía de André y luego recurre a un recuerdo trivial en el que también convoca a su amigo Abrasza Zehms, configurando una suerte de relación triangular en que brevemente Perlov logra transmitir ciertos rasgos de los tres, especialmente de Schwartz-Bart, con quien se encuentra ahora. En efecto, el ejemplo ilustra a un André que, hastiado de la pomposidad intelectual parisina, irrumpe entre sus amigos y se pone a bailar Chachachá en plena calle. Por lo mismo, para retratarlo hoy, Perlov no recurre al testimonio de un erudito sino a una conversación personal e íntima. Luego transita hacia una descripción física, la calvicie de su amigo, lo que representa para él. A continuación, volvemos al sonido directo e intuimos que André se está refiriendo a una experiencia difícil, de la cual se nos priva escuchar. Solo alcanzamos a oír que dice: “Buscas una rama de la cual aferrarte y comienzas a buscar algo familiar. Con el paso del tiempo, aprendes a aceptar sorpresas”. Es David quien luego se encarga de contarnos concisamente sobre las experiencias pasadas y los traumas que Schwartz-Bart atravesó y, para ello, sale con su cámara a filmar las calles de París, sus esquinas, edificios, la estación de trenes Gare de l'Est.

Camino al metro, André recuerda que solía trabajar en la tienda de un sastre, en la misma calle donde vive Yael ahora. Asimismo, recuerda aquellos momentos de postguerra cuando pasaba noche tras noche en la estación de tren, aguardando a su familia que jamás regresaría. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

En la misma correspondencia entre los afectos más entrañables, el cine y la literatura, se encuentra una conmovedora escena que —por su extensión y las múltiples relaciones que ofrece— merece especial atención para los objetivos de esta tesis. La escena, en el segundo capítulo de *Diary*, comienza con intertítulos sobre negro, que señalan: *Yael. Diario, 1980*. A continuación, la *voice over* de Perlov se escucha sobre planos en blanco y negro desde la ventana de su edificio, a la ciudad con el mar de fondo, e introduce una larga secuencia en la que

predominará un monólogo en la que su hija Yael le narra sus emociones más íntimas acerca de una pena de amor y reproduce casi de memoria una carta enviada por su novio. La escena fluctúa entre lo reflexivo y lo autorreflexivo pues, a partir del soliloquio de Yael, la voz en *off* de David interviene mínimamente para revelar el movimiento interior que le ocurre, como padre y como cineasta, al escuchar y dejar fluir el testimonio de su hija.

Voice Over Perlov: También Yael ha regresado de Europa. Ha regresado de lo que ella denomina 'una aventura'. Puedo percibir un destello en sus ojos. Ansiedad. Como si esperara una llamada telefónica. Algo le pesa. Capto palabras aquí y allá y pregunto: '¿Lo contarías a la cámara?'. Me responde: 'Tratándose de ti, no me molesta'. Yael se ha convertido en una joven mujer y siento en este momento, como padre y como cineasta, que estoy creciendo junto a ella en este diario.

Yael (En *off* diegético. Gran Plano General de la ciudad): En mi opinión, es una traición. Sale con ella, con una muchacha que sirvió conmigo en el ejército. Dos años duros que deberían haber acentuado la lealtad. Pero había en ella algo engañoso, esto es una traición.

(*Diary*, Cap. 2).

La cámara de Perlov pasa de la panorámica exterior, al interior de la habitación donde se encuentra, siempre de pie y deambulando por el espacio, una joven Yael. La *voice over* de Perlov da cuenta nuevamente de su decisión ética y estética: la escucha atenta y el ceder tiempo y espacio a que la acción transcurra frente a la cámara sin apenas intervenir ni interrumpir la palabra de la hija, que en adelante adquiere una performatividad expresiva y una gestualidad exquisita en ciertos detalles que, además, por lo general se encuentran en correlación con las sonoridades y micro-oralidades que veremos a continuación.

Voice Over Perlov: Podría escucharla durante horas, pero parece que ella no se dirige ni a mí ni a otros, como si dialogara con la vida misma; con la existencia. Es poco lo que puedo hacer, fuera de dejar mi cámara funcionando. Es mi familia la que se está tornando en mi diario.

Yael (diegético): Antes de dejarle, me dijo: 'Te vas a Europa, a París, a la gran y maravillosa Europa, al gran mundo'. Le pregunté si había algo malo en ello y me respondió: 'No'. Tenía mis dudas, porque iba a viajar con otra persona. Llegué a París. Recibí su carta, la abrí en el Café, estaba escrita a

máquina... tac, tac, tac, tac... Pude sentir el ritmo, la tensión. Esta era su venganza. No era personal, no era su letra, estaba mecanografiada. Una persona creativa expresándose con palabras mecanografiadas... tac, tac, tac, tac, tac, tac... Pude ver cómo planeó los párrafos, meticulosamente, como la carta de un abogado. Estaba ordenada en cubos impecables, párrafos... Comenzaba, por su puesto, con: 'Estoy con ella. Por eso te escribo, para avisarte que estoy con ella y que estoy bien.' Fin del párrafo. Y al final, me escribe: 'Dijiste que querías trabajar con tu padre, que esa es tu gran aspiración'. Empleó un lenguaje que no tolero ni siquiera en la literatura, de más está decir cotidianamente; '¡tu gran aspiración!'. 'Me sorprende que ya no sea así', tres puntos... Tres puntos, ¡se asombra!... Luego agrega: 'Quisiera preguntarte otra pregunta: ¿Qué tienes allí que no tienes aquí? ¿qué es lo que comprendes allí que no pudieras comprender aquí? No. Es una pregunta retórica, no me respondas. Punto'. Y al final, nuevamente: 'Estoy bien, escribiendo como siempre'. Y para concluir, con sumo patetismo, se dibujó a sí mismo con sus rulos —nuestro rasgo en común— junto a ella, la gran belleza delgada, de cabello largo y lacio, y en su dibujo él la contempla. Más tarde le dije: 'Qué venganza elegante has escogido. No me has enfrentado cara a cara; me has enviado una carta. Lo has hecho de una manera formal y evasiva'. Le dije: 'El dibujo fue en truco muy sofisticado, un significado muy claro pero transmitido sutilmente'. Y me dijo: 'Sí, es lo que sentí en aquel instante'. Peor no solo fue lo que sintió, fue una venganza. En esto se centra la venganza: en el final. Antes de viajar, quise... me sentía triste a pesar de todo, independientemente de lo que pasó y en el último momento le dije: 'Sé que me serás infiel. Lo sé'. Lo acusé. Le dije que sabía que eso era lo que haría y él sonrió. Y le dije: 'También sé con quién; con mi amiga'. Y volvió a sonreír... Ella me pidió su número de teléfono y yo se lo di. Pero ya sabía que al dárselo, ellos conspirarían contra mí. Esperaba la carta en la cual me contaría que está con ella. Sabía que eso iba a suceder. Tac, tac, tac, tac, tac... Puedo imaginármelo escribiendo en su máquina tan ruidosa. Él se enorgullece mucho de ese ruido, tiene un efecto artístico. Antes de irme, y para demostrarme que está todo bien y que él no es como el joven Werther, me dio un libro de poemas de Yehuda Amijai, *La gran tranquilidad. Preguntas y respuestas*. En ese momento yo ya no apreciaba tanto a Amijai como antes y lo cambié por otro libro; uno de Conrad, sobre una travesía a África... Eso es lo que deseaba: escapar, salir de aventuras, deseaba irme a *El corazón de las tinieblas*, África. Y antes de viajar, me dio los poemas de Yehuda Amijai. Y me dolió dejarle por otra persona. Y le dije: 'Quiero darte este disco, estoy segura de que te agrada. Te conozco bien, sé que es para ti y quiero que lo tengas'. Se lo di y le dije: 'Escúchalo'. Y pensé para mis adentros: De esta manera, intercambiaremos regalos. Tengo el disco aquí [se escucha música]. No es éste... La que canta es una mujer, ¡una mujer!

(Diary, Cap. 2).

Efectivamente este monólogo puede concebirse como un soliloquio¹⁸⁸ —una reflexión en voz alta y a solas; un discurso que mantiene una persona consigo misma, como si pensase a viva voz— porque la presencia de la cámara pasa casi desapercibida para una absorta Yael que, nos dice Perlov, parece no dirigirse “ni a mí ni a otros, como si dialogara con la vida misma; con la existencia”. Entre los múltiples rasgos de gestualidad que pone de relieve esta escena, destacan las relaciones entre cuerpo, voz, palabra y ruido; entre la carta escrita y la carta memorizada, entre la imaginación y la predicción (Yael se figura a su exnovio escribiendo la carta y pronuncia el gesto “Tac, tac, tac, tac, tac... Puedo imaginármelo escribiendo en su máquina tan ruidosa”; fantaseó con el momento en que recibiría la carta en la que él le revelara que estaba en una relación con su amiga; la joven anticipó lo que sucedería, lo acusó: “sé que me serás infiel. Lo sé”), entre pasado (la carta), presente (el monólogo) y el futuro (el vaticinio). En este contexto, Yael emplea la literatura para hablar de sus sentimientos y para describir las experiencias que se encuentra atravesando, sus sensaciones, sus deseos, sus tristezas, la traición, el dolor en el amor. Para ello cita la novela epistolar semiautobiográfica *Las penas del joven Werther*¹⁸⁹ (1774), del escritor y pensador alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832); el libro de poemas *La gran tranquilidad. Preguntas y respuestas* (1980), del escritor israelí Yehuda Amijai (1924-2000); y la novela corta *El corazón de las tinieblas* (1899), del escritor nacionalizado británico de origen polaco Joseph Conrad (1857-1924). Estas obras literarias se intercambian simbólicamente y literalmente con la música: su exnovio le regala el libro de poemas; Yael le regala a él un disco, que ahora oímos en sonido diegético, pues ella lo ha puesto en la tornamesa para que su padre lo escuche. Se trata de la pieza *Arioso*, parte de la ópera Cantata BWV 169 *Gott soll allein mein Herze haben*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), interpretada por la mezzosoprano inglesa Janet Baker (1933).

¹⁸⁸ En su ensayo “*La morte rouge (soliloquio)*” de Víctor Erice. Del trauma a la fraternidad: el intersticio entre realidad y ficción” (2019), Lourdes Monterrubio cita a Frédérique Berhet para decir que el soliloquio es el dispositivo idóneo para crear un “laboratorio de operaciones de la memoria”. (Berthet en Monterrubio, 2019: 115).

¹⁸⁹ El principal personaje de la novela, Werther, es un apuesto y apasionado joven artista que se enamora de Charlotte, una mujer que se encuentra comprometida con otro hombre. Charlotte no ama a Werther, sin embargo —y pese al dolor del amor no correspondido— ambos desarrollan una amistad íntima. Werther narra su idilio en cartas dirigidas a su amigo Guillermo, quien narra el último tramo de la novela, tras el suicidio de Werther.

Mientras se escucha la música, Perlov vuelve a intercalar planos del exterior desde la ventana de su departamento, esta vez hacia una esquina y el flujo de los vehículos por la avenida principal, los cruces de peatones. Retorna al interior del hogar y filma en detalle el tocadiscos que Yael se encuentra reproduciendo, mientras reflexiona en *off*: “Por vez primera, revelo en ella una profundidad que ignoraba. Sin embargo, cuán simple. Cuán pura”. Yael se encuentra ahora sentada comenta emocionada la ópera.

Yael (Diegético. Con Ópera de fondo): Es una especie de arrepentimiento, ¿no? Es pedir una disculpa. Es una canción tan llena de fe. Es una súplica por la fidelidad. Pide perdón. Porque así fueron las cosas, simplemente sucedió. Él me traicionó. Él me traicionó. Me escribió que suele escuchar el disco, pero es una traición.

Voice Over Perlov: Intento algunas preguntas, pero siento que carecen de sentido.

Yael: Lo sé, pero es que quiero ser muy amada. Por todos. Es una debilidad, pero uno necesita.... Es una verdadera súplica... Seguir amando, a pesar de todo, porque así es, así soy yo. Las cosas suceden a su manera, pero hay cosas que deben permanecer intactas. La mujer está cantando, ¿qué más se puede pedir? ¡canta! Es sentimental, pero funciona. Con semejante voz, lo expresa todo. Es una canción religiosa, pero religión es fe; es saber que llegó el final y sin embargo...

Voice Over Perlov (se superpone a la de la hija): Yo tenía la sensación de que debía suceder algo; un llamado a la puerta, una carta. Tal vez una llamada telefónica. La llamada telefónica llegó esa tarde y, con ella, alegría, felicidad, amor. Una simple llamada puede desterrar toda la pena y el dolor.

(*Diary*, Cap. 2).

Es una escena que establece bisagras entre intimidades, afectividades y sentimientos; entre cine y las referencias a la literatura y la música. Perlov profundiza en la observación de las emociones y de las formas en que se expresan a través de gestos, micro-oralidades, ritmos, performatividades del cuerpo y de la palabra, transfigurada desde la carta escrita a la carta leída, que es voz acompañada del gesto que imita la acción de (re)escribirla, al momento de recordar exactamente su contenido, palabra a palabra. Yael rememora y gesticula para enfatizar en ciertos ademanes contenidos en la carta: “Estaba ordenada en cubos impecables, párrafos... Comenzaba, por su puesto, con (...)”; al pronunciar estas

palabras, Yael gesticula formando los cubos en el aire con sus manos. A su vez, pone atención y destaca ciertas micro-oralidades sonoras, como onomatopeyas que se encuentran entre el ruido, la palabra y el gesto, como su reiterado “tac tac tac tac”, a lo largo del monólogo que recita la carta. Incluso Yael apunta que su exnovio se enorgullecía mucho de ese ruido de la máquina de escribir, “tiene un efecto artístico”. Cada vez que Yael imita el “tac tac tac”, lo acompaña del gesto de sus manos mecanografiando en el aire, del movimiento de la palanca de retorno del carro de una imaginaria máquina de escribir, para saltar de una línea a otra.

El monólogo se extiende por diez minutos, durante los cuales Perlov deja a su hija desahogarse sin apenas interrupciones por su parte, tan solo permanece allí acompañándola, escuchándola y cediendo espacio y tiempo para aguardar por lo que la realidad habría de revelar. En esta secuencia se escenifican los flujos entre las formas de habitar un tiempo y un espacio que Perlov respeta con una distancia que como cineasta no invade pero como padre acoge y contiene a la hija, que incluso en un momento mira fijamente a la cámara, pero su mirada está perdida. Al referirse a la canción y a las emociones que le evoca por su propia experiencia de desamor, Yael a veces sonríe mientras por su cara rueda una lágrima. Su padre la filma desde un lugar de respeto y admiración: “Es poco lo que puedo hacer, fuera de dejar mi cámara funcionando. Es mi familia la que se está tornando en mi diario”; “Por vez primera, revelo en ella una profundidad que ignoraba. Sin embargo, cuán simple. Cuán pura”.





Conjunto de imágenes N°108. En el segundo capítulo de *Diary* (1978-1980), el performático monólogo de Yael memorizando la carta en que su novio rompe con ella, establece riquísimas relaciones entre cine y vida, diario y carta, cuerpo y oralidad. También en esta escena se ofrecen correspondencias a partir de referencias a la literatura (*Las penas del joven Werther* de Goethe; *La gran tranquilidad. Preguntas y respuestas* de Yehuda Amijai; *El corazón de las tinieblas* de Conrad) y a la música (Cantata *Gott soll allein mein Herze haben*, de Bach).

Inmediatamente después de la escena del monólogo de Yael, se sucede la última secuencia de la segunda parte de *Diary* (1978-1980). En ella, a partir de las vacaciones que David y Mira pasan en Grecia en 1980 y en medio de una serie de relaciones entre pasado y presente, blancos y negros, fotografía fija y fotografía en movimiento, Perlov realiza una nueva referencia a la literatura, esta vez al libro *La vida de Charlotte Bronte* (1857), de la escritora inglesa Elizabeth Gaskell (1810-1865), sobre la biografía de la novelista británica.

Mira y yo nos tomamos unas breves vacaciones. Creta, Agios Nikolaos. Las montañas como en Galilea. De vez en cuando, siento que mi abuela, desde allí, desde Safed, podría encontrarse aquí, aguardando en el próximo callejón. Las mujeres visten de negro. Viudas. No medieval, no mórbido, no

atemorizante, no septentrional. Me agradan. Todo parece ser negro o blanco. Mira, de negro. Y mira de blanco. También ella y su pequeño museo. Mira como María, griego, español, trópico, polaco, judío¹⁹⁰. Mira, tal cual es. Me parece oír su propia lengua privada; aquella que solo ella comprende. Bajo a la calle. Y regreso. ¿Mira?, ¿Yael?, ¿o tal vez Naomi? Solo yo sé a cuál de ellas estaba filmando. Como un trío de los Cabalistas Galileos. Pensé que el libro sobre el que se quedó dormida era La Biblia. Al editar el filme, me dijeron que era *La vida de Charlotte Bronte*.

De regreso a casa, hecho una mirada a las instantáneas. Mujeres ancianas de negro. Y de pronto, Mira de blanco. Pero no exactamente. De niño, solía decirle a mi madrastra negra, Doña Guiomar: “Cuando crezca, me casaré con una mulata”. No sabía qué significaba “casamiento”, pero sabía qué significaba “mulata”. Y hela aquí. Un defecto de fotografía. No es mi culpa. Mira, como una mulata. Me hace sonreír. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 2).

Perlov establece un péndulo espaciotemporal cuando, al principio de la escena, imagina a su abuela en Safed, mientras filma las callejuelas y caminos rurales en Creta. Vuelve a convocar el pasado cuando, al final de la escena, recuerda cuando era niño y le decía a Doña Guiomar que se casaría con una mulata, en una bisagra que, además de tiempos, esta vez une y fusiona colores e identidades; esa reunión entre el blanco y el negro que enamora a David desde pequeño. Y en el presente ve en la fotografía a esa mulata que, por un defecto lumínico de la Polaroid, es Mira, su mujer.

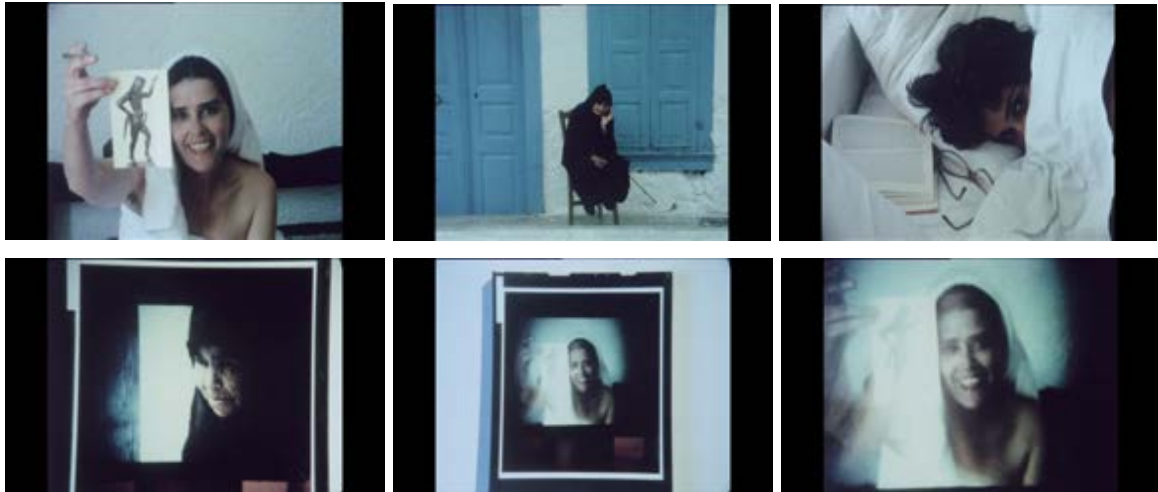
La bisagra entre el blanco y el negro es determinante a lo largo de toda esta escena. Perlov registra mujeres viudas en las calles, vestidas de riguroso negro y con un pañuelo negro sobre sus cabezas. Luego filma a Mira —a quien ya había retratado de negro—, ahora de blanco, al interior de la habitación. En este amoroso retrato de su mujer y sus gestos frente a la cámara, hay una serie de relaciones entre el adentro y el afuera: mientras Perlov retrata a su mujer en la intimidad de la habitación (ella lleva una tohalla blanca que envuelve su torso y otra sobre su pelo), la cámara sale a la calle a filmar nuevamente a una senil viuda, toda de negro —también su velo— sentada en el exterior de una casa, para luego volver con Mira al interior del cuarto. “Mira como María”, dice Perlov al encuadrar a una bella Mira cuya tohalla blanca sobre el pelo asemeja un velo. Este intervalo también puede

¹⁹⁰ Nuevamente David convoca —esta vez en Mira— una serie de identidades, idiomas y lenguas privadas, “aquella que solo ella comprende”.

interpretarse como la relación entre la juventud y la vejez; entre la vida (Mira como La Virgen) y la muerte, que se encuentra afuera, en la calle, en la senectud de la viuda de negro, en toda su dureza y en toda su belleza.

Hay también en esta escena un diálogo entre la imagen en movimiento y la imagen fija; Perlov filma una foto fija de Mira en la cama, con la mitad del rostro cubierto por el blanco hedredón. Solo vemos sus ojos y su mirada sonriente hacia la cámara. En una nueva correspondencia, esta vez entre madre e hijas, Perlov nos dice que la retratada podría ser perfectamente Yael o Naomi. “Solo yo sé a cuál de ellas estaba filmando”, nos dice Perlov. Sobre la cama, al lado del rostro semicubierto de Mira, se encuentran sus lentes y el libro *La vida de Charlotte Bronte* que se encontraba leyendo. Más tarde, ya de vuelta en casa, en Tel Aviv (según nos señala el cineasta) David revisa los retratos fotográficos de Mira y de las viudas que ha hecho con su Polaroid, probablemente imágenes fijas que tomó a las imágenes en movimiento. A su vez, las imágenes de Mira —tanto las fijas como las cinematográficas— la retratan mostrando las postales que ha adquirido en su viaje. Este gesto revela una admiración por los dispositivos de la imagen en sus más diversas formas y las relaciones entre el cine, la fotografía, las imágenes pictóricas contenidas en las postales y las propias postales —tantas veces retratadas por Perlov a lo largo de sus diarios— como forma de democratización del arte.





Conjunto de imágenes N°109. La escena final del segundo capítulo de *Diary* (1978-1980) convoca una serie de relaciones entre tiempos, espacios, blancos y negros, juventud y vejez, vida y muerte, fotografía fija y fotografía en movimiento. Y, nuevamente, una cita a la literatura, esta vez con *La vida de Charlotte Bronte* (1857) de la escritora inglesa Elizabeth Gaskell.

Perlov también realiza el sonido como modo de universalizar el acceso a las artes. En el cuarto capítulo de *Diary* (1982-1983), el cineasta establece una interesante relación entre literatura y sonido, que en este caso además destaca ciertos aspectos identitarios de la vida de Perlov. En su departamento de Tel Aviv, David y Mira reciben la visita de sus amigos, el escritor Yitzhak Ben Ner y su esposa Noa.

Un excelente escritor; un muy buen amigo. Me cuenta que García Márquez acaba de ganar el Premio Nobel. “Uno de los tuyos”, dice, y se refiere a un latinoamericano. Tengo un disco de Márquez leyendo su libro *Cien años de Soledad*. Yitzhak desea transmitirlo en la estación de radio militar en la cual trabaja. [Desde un disco, se escucha a García Márquez: “*Cien años de Soledad. Fragmento. Ursula tuvo que hacer un grande esfuerzo para cumplir su promesa de morirse cuando escampara. Las ráfagas de lucidez que eran tan escasas durante las lluvias, se hicieron más frecuentes a partir de agosto...*”]. (*Diary*, Cap. 4).

La oralidad, particularmente la voz del propio escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) leyendo parte de su célebre libro *Cien Años de Soledad* (1967), se pone de relieve a través de imágenes que muestran la tecnología del sonido; en este caso, primeros planos del disco y del tocadiscos desde donde emana la palabra leída, que da cuerpo a la novela. Del mismo modo, a partir de esta cita literaria, Perlov refuerza su identidad como latinoamericano. Al decidir narrar que, al referirse a García Márquez, su amigo Yitzhak Ben Ner le dice que el escritor era “uno de los suyos” —aludiendo a que tanto el Premio Nobel de

Literatura como el cineasta eran latinoamericanos—, David reafirma su sentido de pertenencia como brasileño, o como mínimo da cuenta de una identidad tensionada entre Latinoamérica e Israel. No solo porque nació y creció en Brasil y vivió allí gran parte de su juventud, sino porque —tal como relata Mira¹⁹¹, la viuda de Perlov— David nunca se sintió totalmente israelí; más bien, y por mucho tiempo, se siguió sintiendo brasileño.

En el quinto capítulo de *Diary* (1983), Perlov suma nuevas citas a la literatura, entre ellas a su admirado escritor, el francés Émile Zola (1840-1902), en especial a su novela *La Bête Humaine* (1890), cuyas alusiones ya han sido analizadas en profundidad en los puntos 4.2.2. Citas y Referencias a la Fotografía y 4.2.3. Citas y Referencias al Cine de esta tesis. Del mismo modo, David vuelve a citar al activista y crítico literario norteamericano Irving Howe (1920-1993), a quien ya había mencionado durante la escena “Visitantes” en el segundo capítulo de *Diary*, recientemente examinada en relación con el consejo que le dio su amigo Nathan Zach acerca de que “si tan solo abres tu puerta, vendrán aquellos que deseas ver”. En esa oportunidad, Howe fue, en efecto, uno de los amigos que llegó a tocar la puerta de los Perlov. En el quinto capítulo, en tanto, estando Perlov y su familia en París, Irving Howe y su mujer Ilana, llegan hasta la capital francesa especialmente para visitarlos. Los amigos se reúnen en la terraza de un café parisino.

Voice Over Perlov: El encuentro se lleva a cabo en Saint Germain des Pres. Por primera vez Mira, Yael y Noami, las tres juntas, aquí en Europa.

Irving Howe (En diegético): Ella [*se refiere a Ilana, su mujer*] siempre compra libros; se propone comenzar un gran estudio, ¿y los libros?, los deja a un lado, acumulando polvo y nunca jamás los vuelve a mirar.

Voice Over Perlov: Con Irving Howe la conversación, inevitablemente, ronda el tema de los libros; esta vez es Albert Cohen.

(*Diary*, Cap. 5).

A continuación, vemos a Howe hojeando el libro *Le Livre de ma mère* (1954), precisamente del escritor suizo de origen sefardí, nacido en Grecia, Albert Cohen

¹⁹¹ Cfr. Mira Perlov en el documental *David Perlov*, de Ruth Walk (2014).

(1895-1981). El guiño a las memorias del autor en torno a la figura de su madre, la orfandad y el duelo frente a su muerte, comporta la evidente inclinación — compartida por el cineasta y el escritor— hacia los géneros autobiográficos y testimoniales.

4.3. BISAGRAS ESPACIOTEMPORALES.

4.3.1. DEL PRESENTE AL PASADO. TRÁNSITOS POR LOS PAISAJES AFECTIVOS DE LA MEMORIA.

Como hemos podido constatar a lo largo del análisis de múltiples escenas examinadas hasta ahora, los diarios de David Perlov constituyen un ejemplo paradigmático de las formas que adopta el documental autobiográfico para emprender búsquedas íntimas por parte de autores cuyas subjetividades se encuentran signadas por el conflicto de la nomadía y el desarraigo. Con una identidad fragmentada por el desplazamiento, la constitución de Perlov es la de un sujeto compuesto por los espacios que atraviesa y por los que es atravesado. “Me llevan allí, me llevan allá. Esté donde esté, encuentro imágenes grabadas en mí” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6). La pérdida del arraigo, la errancia y el exilio permanente, cimientan en Perlov la sensación de “ser de ninguna parte”; un forastero en cualquier sitio, un paria, como aquellos sujetos marginales —quienes no son visibles para la sociedad, que no tienen nombre ni patria o un pasaporte que les fije residencia e identidad— a los que evoca con su voz en *off* en la frase inicial que da comienzo al primer capítulo de *Diary*: “En tierras de pobreza e ignorancia, aquellos que no sabían firmar, presentaban dos cruces sobre sus fotografías: nombre y apellido”.

Esta sensación de *outsider* es la que empuja a Perlov a volver a transitar los paisajes urbanos, culturales y emocionales del pasado, lugares que muchas veces aparecen yermos e imposibles de asir. El viaje en este *rewind* temporal en el que deambula Perlov otorgará, eso sí, nuevos sentidos a las experiencias pasadas, resignificando los lugares de la memoria y la identidad fragmentada. Para el filósofo francés, Gilles Deleuze, la memoria:

No es ciertamente la facultad de tener recuerdos: ella es la membrana que, de los modos más diversos (continuidad, pero también discontinuidad, envoltura, etc.), hace corresponder las capas de pasado y los estratos de realidad, unas emanando de un adentro siempre ya ahí, los otros adviniendo

de un afuera siempre venidero, ambos socavando un presente que ya es más que su encuentro (Deleuze, 1987: 274).

Una de las cuestiones de fondo se traduce en comprender cómo Perlov logra construir una imagen capaz de dar presencia —traer al presente— aquello que no es del orden de la presencia, sino más bien de la ausencia. El pasado, los afectos, la madre extraviada, la madre muerta, los “angelitos negros”, los fantasmas de los amigos. “No ver a gente que conocí hace veinte años atrás, solo para quedarme con su imagen. El mundo humano real necesita ser distanciado”, nos dice Perlov en el segundo capítulo de *Updated Diary*, “Rutina y Rituales”. Mientras en el tercer capítulo de *Updated Diary*, “Retorno a Brasil”, al visitar a sus viejos amigos Julio y Fawzi, el cineasta profundiza en la idea anteriormente deslizada: “Me duele ver a aquellos que conocí hace tanto tiempo, viejos compañeros de escuela. Me refiero a ver sus rostros. Me pregunto cómo los otros me ven a mí”¹⁹². Las travesías hacia los paisajes de la memoria se trazan a modo de desplazamientos efectivos y afectivos en los Perlov indaga (auto)reflexivamente acerca de las posibilidades de representar cinematográficamente el vacío, el frágil mundo de las emociones y la memoria. Y lo hace precisamente desde el lugar de la crisis, del desajuste, de la disconformidad, pues es en tales espacios simbólicos donde se ponen en juego las contradicciones existenciales y la complejidad de la realidad.

Así como en la historia de vida de este cineasta hubo algunos destierros impuestos y otros por libre albedrío, pueden encontrarse en su memoria tanto paisajes afectivos felices como traumáticos. Estos tránsitos se encuentran, pues, signados por los estados de ánimo del autor, que establecen relaciones complejas entre espacio, movimiento y emoción.

Un paisaje es, en última instancia, un trabajo material de la mente. Lugares y afectos se producen de forma conjunta, en el movimiento de una proyección superficial entre paisaje interior y exterior. Los afectos no solo

¹⁹² En el documental *Perlov's Room (La habitación de Perlov, 1999)* de Liran Atzmor, David vuelve sobre esta misma idea: “Creo, aunque es solo una suposición, que a medida que envejecemos también nos alejamos... es lo que creo. A mí, por ejemplo, no me gusta ver un amigo, alguien a quien conocí hace 30 o 40 años, cuyo rostro ha cambiado, porque refleja los cambios en mí. Es un nuevo tipo de escrutinio, intimidante, y uno del cual no puedes huir, porque el fin está aquí, incluso si eres muy saludable, siempre alcanzarás el fin” (Perlov en Atzmor, 1999).

son creadores de espacio, sino que se configuran en sí mismos como espacio, y tienen en efecto la textura de la atmósfera. Percibir un estado anímico es ser sensible a un sutil cambio atmosférico que toca a las personas a través del espacio aéreo. De esta manera, el movimiento crea emoción y, recíprocamente, la emoción contiene un movimiento que es comunicado. No es casualidad que digamos que estamos "conmovidos". La emoción misma se mueve, y el lenguaje de la emoción se basa en la terminología del movimiento¹⁹³. Abordar este lenguaje implica una compensación tangible del espacio visual, porque el afecto no es una imagen estática y no puede reducirse a paradigmas ópticos o representarse en términos de dispositivos ópticos y metáforas. El paisaje de la mediación afectiva es material: está hecho de tejidos hápticos, atmósferas en movimiento y fabricaciones transitivas (Bruno, 2014: 19).

En la primera parte de *Diary*, Perlov señala: "Filmo muy poco. Los costos son muy elevados. Pero tomo instantáneas para mantener alerta mis ojos¹⁹⁴. Estudio rostros, gestos, mis propios estados de ánimo". En el segundo capítulo, en tanto, afirma: "Es difícil registrar mi estado de ánimo", vacilando nuevamente sobre las capacidades del dispositivo cinematográfico para dar cuenta de elaboraciones de la experiencia íntima y abstracta, sobre todo cuando ésta se encuentra asociada a universos de incertidumbre, dolor o desamparo.

Precisamente en este punto se pone de relieve uno de los problemas esenciales del diario filmado. ¿Cómo es posible traducir sensaciones y emociones tan íntimas? ¿Cómo el cineasta del yo puede manifestar su dolor? ¿cómo puede dar forma al desasosiego sentido en soledad, tan solo con la mediación de espacios vacíos y la voz que los acompaña? (Martín Gutiérrez, 2008b: 218).

La identidad de Perlov se asemeja a la de un retrato fragmentado en las pequeñas piezas de un puzzle que busca ser encajado, completado y recompuesto. El diario de vida filmado es, pues, el camino a recorrer para dicha búsqueda y, en los viajes

¹⁹³ La traducción de esta cita es de la autora. Para aportar mayor claridad a esta referencia, cabe destacar que la relación que Giuliana Bruno plantea entre estos términos se basa en que —en el inglés, idioma original de la cita— la palabra "movimiento" se dice *motion* y la palabra "emoción", *emotion*. Del mismo modo, el verbo "conmover" se dice *to move*, que en español se traduce literalmente como "mover".

¹⁹⁴ En una entrevista concedida a la revista *Jeu de Paume* en 2011, Yael Perlov señala: "Las fotos de David Perlov eran una especie de bosquejo para su cine y no un trabajo independiente *per se*. Ellas formaban parte del mismo proceso, de la misma investigación. Para él, la cámara fotográfica era como un lápiz" (Perlov, Y., 2011).

que emprende en sus filmes, la identidad se va (re/de)construyendo desde la filmación al montaje y posterior elaboración narrativa, cuando la *voice over*¹⁹⁵ opera sobre el pasado y sobre las imágenes filmadas. En los diarios de Perlov, este recurso deviene en discurso, toda vez que es principalmente a través de la narración oral añadida en el montaje, que se condensan las reflexiones del cineasta tanto sobre su propia vida, como acerca del qué, por qué y para qué filmar. Su voz austera, pausada y calma, posee el extraño acento del extranjero y es perfectamente coherente con el punto de vista de su cámara. La mirada que atraviesa el lente con poderosa (y a ratos pudorosa) inmanencia, también deja entrever ese extrañamiento de quien se reconoce forastero: Perlov encuadra con la austeridad y la sencillez no del turista, sino del eterno viajero, del desplazado que se detiene a observar —a veces transparentemente, sin ambages ni artilugios; otras opacamente, de modo oblicuo o velado— los caminos transitados del ayer, como si volviera a verlos y a recorrerlos por primera vez.

Si durante el registro, la exploración del sí mismo, del cotidiano, de los trayectos, de la alteridad, del mundo histórico y del propio acto de filmar obedecen a una subjetividad que se proyecta en la cámara como extensión y prótesis que acompaña a Perlov en los itinerarios de su día a día, en el montaje, en tanto, como un nuevo modulador de subjetividad, el cineasta avanza un paso más en evidenciarse como un desplazado en las rutas de la propia vida, lo que se demuestra sobre todo en su itinerario hacia la Sudamérica natal a visitar sus orígenes, lugares y amigos; trayectos y afectos. Recordemos, por ejemplo, la escena (desarrollada, a raíz de la referencia al *Aria* de Bach en el punto 4.2.4. Citas y Referencias a la Música), en la que Perlov vuelve por primera vez a São Paulo tras una ausencia de veinte años. “Vuelvo para reconciliarme con la ciudad en la

¹⁹⁵ Esta narración en *off* enmienda la relativa dificultad del cineasta en primera persona para encarnar un “yo”, en la medida en que a menudo es incapaz de escenificar ese “sí” en la pantalla, toda vez que sus intentos por registrar su cotidiano con la cámara lo relegan a transformarse en un espectador —aunque activo— de su propio acontecer. Esta, una de las principales paradojas del cine del “yo”, es expuesta ya en el primer capítulo de *Diary*, cuando Perlov se encuentra filmando a su hija Yael quien —sentada a la mesa y presta para almorzar— llama a su padre invitándolo a sumarse a aquel acto cotidiano. Es entonces cuando el cineasta sentencia: “La sopa caliente es tentadora, pero sé que de ahora en adelante debo elegir entre tomar la sopa o filmar la sopa” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). En este comentario agregado como *voice over*, como en tantos otros, Perlov no solo reflexiona para sí mismo acerca del acto de filmar(se), sino que nos lo advierte a nosotros, su audiencia, estableciendo así una interlocución entre imágenes y espectador por la vía del comentario subjetivo.

cual crecí y para despedirme. (...) Regreso a São Paulo para despedirme de mi pasado” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

En el quinto capítulo, en tanto, un nuevo desplazamiento hacia Brasil se produce desde París, tras una larga convalecencia de un accidente de tránsito que Perlov sufrió caminando sobre los rieles del tranvía en Amsterdam. Su recuperación transcurrió en el apartamento de su hija Yael en la capital francesa y, una vez encontrándose mejor, David decide regresar nuevamente a Brasil.

Sí, todos lo sabemos: ya es hora de partir. Regresar a casa. Aeropuerto Charles de Gaulle. Llego temprano. Añorando São Paulo; añorando encontrarme en Brasil. (...) ¿Dónde está la puerta de embarque a Sudamérica? ¿A São Paulo? Deseo encontrarme en Brasil. Aquí, París; mañana en la mañana, una breve escala en Río de Janeiro y luego, São Paulo. Estoy en camino. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

La imposibilidad del desarraigado por recobrar la patria perdida y los paisajes afectivos que ésta contiene, lo condenan a la irremediable inquietud melancólica de quien añora una utopía, un lugar imaginado, evocado o recordado que se nutre de la experiencia de lo real, del cotidiano experimentado y sobre todo de las memorias del periodo de la infancia y juventud. En el caso de Perlov, la representación icónica de estas memorias asociadas a los paisajes urbanos y humanos de Brasil — espacio original vinculado a todo un universo geográfico, genealógico y afectivo— dan cuenta de su constante movimiento, de la dificultad de la aprehensión de lo real como conflicto permanente que asiste al nómada. La mirada resultante de esta operación se encarna en la construcción de una imagen fantasmagórica sobre la realidad y los tiempos que confluyen en ella. Parece ser que para Perlov, los territorios —topográficos y emotivos— no pueden transfigurarse en imágenes nítidas, sino en representaciones de naturaleza difusa, que reflejen los espejismos y acentúen la idea de flujo y mutación.

Con respecto a las estrategias de representación del tiempo, la imagen cinematográfica en los diarios de Perlov evidencia un conflicto con el devenir temporal, pugna irresoluble que tan solo puede ser tratada poéticamente. Así es como se generan líneas narrativas complejas, en el sentido de que —pese al

aparente relato cronológico del diario— la voz autorreflexiva modulada por Perlov contiene ecos de otros tiempos, resonancias que provienen desde el pasado y se proyectan hacia el presente y viceversa, haciendo estallar la continuidad temporal y conminando al espectador a comprender que las imágenes actúan como puentes de conexión entre variados universos posibles que coexisten en múltiples tiempos¹⁹⁶. “El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro”, decía Tarkovski en su libro *Esculpir en el tiempo* (2002: 78), y es así como las imágenes de Perlov actúan como puertas de vaivén cuyas bisagras nos refieren, pendularmente, al pasado y al presente. De allí que en los diarios de este cineasta la evocación de la memoria se eclosione hacia distintas direcciones temporales y no haya tal cosa como un tiempo lineal. El cineasta vendría a ser una especie de espectro; un *medium* que transita por los tiempos y las estaciones de la existencia.

El futuro es algo que siempre ha empezado ya en muchos ámbitos de la vida y de la acción, y el pasado a menudo continúa actuando en ellos. (...) Con cada uno de ellos nos encontramos en un entramado de posibilidades próximas y lejanas, realizadas y no realizadas, realizables y no realizables, que en el curso de la naturaleza, así como en el pensamiento y en la acción, han sido unas veces cumplidas y otras han quedado sin cumplimiento. Eso es presente: estar en un flujo fundamentalmente inabarcable e indomeñable de acontecimientos (Maderuelo, 2007: 48, 49).

En su *rewind* temporal, el último capítulo de *Diary* acaba con menciones que recuerdan a sus muertos, a sus ángeles, a aquellos cuya presencia latente está velada en el tiempo/espacio de lo real, pero que coexisten en la memoria y se hacen patentes en la diégesis cinematográfica. “En el transistor escucho un persistente

¹⁹⁶ Esta interpretación puede enriquecerse con el siguiente fragmento del Poema I (corpus *Burnt Norton*), presente en la obra *Cuatro Cuartetos* (1943) de T. S. Elliot (2017):

“El tiempo presente y el tiempo pasado
acaso estén presentes en el tiempo futuro
y tal vez al futuro lo contenga el pasado.
Si todo tiempo es un presente eterno,
todo tiempo es irredimible.
Lo que pudo haber sido, es una abstracción
que sigue siendo perpetua posibilidad
solo en un mundo de especulaciones.
Lo que pudo haber sido y lo que ha sido
tienden a un solo fin, presente siempre.
Eco de pisadas en la memoria,
van por el corredor que no seguimos (...).”

‘Ave María’ con acento portugués, no brasileño. ‘Ave María’, responde el coro. ‘Ave María’, Miguel. ‘Ave María’, Sofía. Anna. Doña Guiomar. La Muda”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6). Perlov acude al acto de nombrar, como quien no solo indica, destaca y evoca, sino también invoca. Los antepasados aparecen en sus diarios vinculados no solo a su condición de parentesco, sino transfigurados en figuras míticas, en ángeles o ánimas cuya presencia perturba. La Muda y Sofía son prostitutas que, en la infancia de Perlov, se apostaban en las calles de “La Zona”, en Bom Retiro, el barrio judío de São Paulo que fascinaba al adolescente David, quien solía ir al sector en su amado tranvía. Doña Guiomar, la madrastra negra de Perlov, nieta de esclavos e hija de esclavos liberados, recalcitrantemente protestante, cuyas advertencias acerca del peligro, la culpa y el castigo, el cineasta recuerda recurrentemente a lo largo de su diario. Miguel, en tanto, un compañero de escuela de Perlov, muerto en la infancia atropellado por el tranvía. Así lo recuerda David, al recorrer los barrios de su niñez en São Paulo:

Sobre todo, es la memoria del pequeño Miguel la que emerge. Miguel murió en los rieles del tranvía regresando de la escuela; tenía doce años. Hijo de inmigrantes italianos, siempre vestido de blanco los domingos. Solíamos mofarnos de él, “¡Miren al ángel”. Aún no sé dónde vivía. No era bueno trepando muros, pero tenía necesidad de ver monjas, vestidas como ángeles. “Si una de ellas atrapa tu mirada, el diablo irá por ti o por ella”, dijo una vez la madre de mi amigo. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Y, por último, Anna, la madre de David Perlov. Figura enigmática, envuelta en un halo de misterio y confusión, Perlov prefiere no hablar ella, o tal vez los recuerdos traumáticos asociados a su figura le impiden hablar de ella. Su presencia sugiere conflicto, depresión, dolor, fatalidad y desgracia. Sin embargo, y pese a que la historia con la madre nos es velada y vedada a lo largo de *Diary*, de algún modo se percibe que la necesidad de reconciliarse con la traumática figura materna es un motor esencial que moviliza los viajes de Perlov a los paisajes de la infancia perdida y que se ritualiza en la visita del cineasta a la sepultura de Anna, en Belo Horizonte. Solo entonces, Perlov es capaz de emprender su retorno a Israel.

Finalmente voy al edificio, mi hogar durante diez años. En el patio, invisible, las ventanas del salón de billar. Demencia mental. Tragedia. Las ratas multiplicándose noche tras noche. Quise partir a la mañana siguiente.

Camino al aeropuerto, Aarão [su hermano] me dijo, “Si vas a Belo Horizonte, debes ir al cementerio”, como diciendo, “Visítala”. Aarão siempre es estricto respecto a las formalidades. Si no visito su tumba, significa que ella no me importa, ni tampoco su memoria; como si nadie la cuidara, desprotegida, que la han abandonado. Dejarla sola podría acarrear desgracia. [Vemos lápida que dice ‘Anna Perlof’]. Su nombre fue mal escrito: “of” en vez de “ov”. Como una cruz. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

La de Perlov es, pues, una estética del intervalo, toda vez que los universos que construye tienen que ver tanto con la vida, como con la muerte¹⁹⁷; la realidad se articula para él en el tránsito entre el lenguaje de los muertos y el lenguaje de los vivos; entre pasado y presente; entre historia y memoria. En ese sentido, los paisajes afectivos de la memoria de estos diarios filmados, se diferencian notoriamente respecto de aquellos discursos que presentan una visión meramente nostálgica o melancólica de un espacio idealizado; por el contrario, como hemos visto, los diarios de Perlov incorporan la problematización que supone apropiarse y explorar un pasado tensionado también por la violencia, el abandono, el sufrimiento y el trauma. La representación del trauma individual reviste un gran desafío para aquellos realizadores conminados a enfrentar tales fracturas vitales y las identidades fragmentadas resultantes, desde la búsqueda de estrategias comunicativas, narrativas y estéticas que articulen relaciones entre las múltiples capas de la experiencia subjetiva, la evidencia de lo real, el acto de crear, las conexiones entre pasado y presente, memoria, historia y olvido. En el caso de Perlov, la voz autorreferencial parece ratificar el potencial liberador de una narrativa de lo real capaz —si no de restituir la integridad de su identidad trizada— al menos de encontrar liberación, alivio o superación al trauma, mediante la confrontación y canalización de aquellas experiencias dolorosas, a través de la creación de dispositivos expresivos que doten de sentido a tales vivencias. Esto es coherente con ciertas perspectivas psicoanalíticas que consideran el enfrentamiento del trauma como piedra angular del proceso terapéutico que, eventualmente, puede conducir a un cierto grado de sanación¹⁹⁸. Mientras los traumas no sean

¹⁹⁷ Según André Bazin, “el cine es el único medio capaz de mostrar el paso de la vida a la muerte”, como nos recuerda el cineasta holandés Johan van der Keuken en su filme ensayo *Las vacaciones del cineasta* (1974), en el que cita las palabras del teórico francés.

¹⁹⁸ Víctor Frankl (1967) elabora un procedimiento llamado “logoterapia” que persigue inscribir significado y encontrar sentido a la experiencia del trauma, convirtiendo este testimonio en una narrativa de la experiencia que contenga al

confrontados, el sujeto estará condenado —consciente o inconscientemente— a repetirlos de manera circular.

Así, muchas veces a lo largo de sus diarios, Perlov se centra en problemáticas identitarias íntimas —pero no por ello menos traumáticas que las que se encuentran determinadas por la historia de los grandes acontecimientos— que contribuyen a visibilizar eventos comúnmente ocultos o negados dentro de los núcleos familiares, como la depresión, el abandono, el suicidio, la demencia, la enfermedad, entre otras experiencias vitales de la privacidad familiar. En sus desplazamientos hacia los territorios del pasado y las memorias emotivas que encierran, Perlov — simbólicamente— (entre)abre puertas y ventanas que permiten ventilar y dejan penetrar halos de luz en los cuartos oscuros y enmohecidos del hogar, donde aún residen (des)arraigos inciertos, sentimientos difusos, imprecisos, fluctuantes, que se resisten a ser nombrados o fijados con nitidez. En palabras del escritor indio-británico Salman Rushdie, “El pasado es el hogar, aunque un hogar perdido en una ciudad perdida en la niebla de un tiempo perdido”. (Rushdie, 1991: 9).

4.3.2. EL ESPACIO EXTERIOR. TRÁNSITOS POR LAS CIUDADES.

Para elaborar las siguientes relaciones en materia de representación del espacio en la obra de Perlov, se han tenido en consideración los aportes fundamentales que —desde diversas aproximaciones teóricas y metodológicas— han elaborado filósofos como Georg Simmel (1986, 2005, 2013), Guy Debord (1955, 1957), Henri Lefebvre (1967, 2013), Gaston Bachelard (2012), y Michel de Certeau (1996, 1999), entre otros autores que se han detenido a estudiar el fenómeno del paisaje y de la ciudad como escenarios propicios para observar y explorar la naturaleza de las relaciones sociales, económicas y políticas que intervienen en la interacción social urbana presente en los espacios públicos. Desde una diversidad de enfoques, estos autores ponen de relieve la problemática del espacio como eje central a partir

individuo y lo ayude a resistir el carácter irracional de ciertos episodios vitales. Así, muchos documentales que refieren al trauma tienden a adscribir un significado a procesos que a menudo no han logrado un cierre o una resolución efectiva, buscando —mediante el testimonio documental— mitigar la aflicción personal.

del cual analizar la complejidad del mundo moderno y la realidad social, situando a la vida urbana como vórtice que hace circular una serie de valiosos procesos, prácticas, conexiones y correspondencias, a la par que múltiples tensiones, distorsiones, contradicciones, resistencias y conflictos. Así, la ciudad es concebida como un campo de movilidades, ritmos y tránsitos, aproximaciones y distanciamientos, asociaciones y negociaciones, como espacio heterogéneo¹⁹⁹ de encuentros, de reunión, de interacciones humanas e intercambios que son tanto concretos como simbólicos. Pero estos autores también desplazan su atención hacia los modos en que los actores de las sociedades modernas habitan subjetivamente la ciudad, a través de sus vínculos afectivos, emocionales, espirituales, mentales, sensoriales y performáticos —entendidos como la puesta en relación entre cuerpo y entorno— en y con los paisajes. Un sujeto, miembro de una sociedad determinada, establece una relación con el espacio mediante su propio cuerpo y viceversa. Así, la práctica social supone el uso sensorial del cuerpo. La riqueza de la vida urbana —la ciudad y dentro de ella, los espacios públicos como la calle y los privados como la casa— ofrecen una serie de estímulos sensibles, anímicos y psíquicos que no solo dotan de sentidos a la experiencia de habitar un paisaje, sino que también son determinantes en la configuración de la subjetividad de los sujetos.

Ya a principios del siglo XX, en su texto *La metrópolis y la vida mental* (1903), el filósofo alemán Georg Simmel, señalaba:

Cualquier investigación acerca del significado interno de la vida moderna y sus productos o, dicho sea en otras palabras, acerca del alma de la cultura, debe buscar resolver la ecuación que estructuras como las metrópolis establecen entre los contenidos individuales y supraindividuales de la vida. (Simmel, 2005: 1).

Una década después, el autor trabajó en torno a la idea de los paisajes —tanto los naturales como los urbanos— considerando la conciencia de quien los ocupa y

¹⁹⁹ Ya en 1967, en su conferencia *Des espaces autres* (*De los espacios otros*, 1967), Michael Foucault planteaba el concepto de “heterotopía” como “un espacio heterogéneo de lugares y relaciones”, término que se ha vuelto insoslayable para comprender la complejidad que plantea la aproximación a las ciudades contemporáneas.

aprehende, y el proceso anímico suscitado por el espacio en el espectador. Es así como en su ensayo *Filosofía del Paisaje* —publicado originalmente en 1913—, Simmel desarrolla el concepto de *Stimmung* o “tonalidad espiritual del paisaje”, basado “en el estado psíquico, en el sentimiento reflexivo, del observador”. En el mismo texto, Simmel agrega:

Pues es con todo nuestro ser como estamos ante un paisaje, ya sea este natural o artístico, y el acto que nos lo crea es simultáneamente un acto que mira y un acto que siente, un acto que solo cabe desgajar en virtud de un ejercicio del pensamiento. (Simmel, 2013: 22, 23).

Así, podemos entender el espacio también como aquel mapa mental donde sucede la vida, a partir de la ocupación de sus territorios tanto mediante nuestra subjetividad —a través de nuestros cuerpos, sentimientos, afectividades; de nuestros estados del alma y del espíritu—, como en la resignificación de tales lugares en la localización íntima de nuestros recuerdos y memorias. Las ideas de Simmel son más tarde resignificadas por la “Psicogeografía”, término acuñado por Guy Debord y los Situacionistas en la década de los cincuenta, que fue definido como:

El estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del ambiente geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos. El adjetivo psicogeográfico (...) puede entonces aplicarse a los hallazgos establecidos por este tipo de investigación, a los resultados de su influencia sobre los sentimientos humanos, e incluso de manera general a toda situación o conducta que parezca revelar el mismo espíritu de descubrimiento. (Debord, 1955).

En su libro *La poética del espacio* (2012), el filósofo francés Gaston Bachelard, en tanto, formula el término “topoanálisis” para referir al “el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima” (Bachelard, 2012: 38), toda vez que el eco de lo exterior resuena en lo íntimo y lo configura. “El espectáculo exterior ayuda a desplegar una grandeza íntima” (2012: 231), en la medida en que el espacio es capaz de desplegar una serie de correspondencias entre el aquí y allá; entre el dentro y el fuera. “El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. (2012: 251). Estos

intersticios también son subrayados por el filósofo francés Henri Lefebvre, para quien “la fusión entre lo interior y lo exterior tiene lugar en la transparencia, en lo indiscernible e intercambiable”. (Lefebvre, 2013: 197).

Para Lefebvre, el concepto de espacio “denota y connota todos los espacios posibles, reales o abstractos, mentales y sociales”. (Lefebvre, 2013: 336). El espacio es a la vez el campo de acción y el resultado de las experiencias y prácticas sociales, de tal suerte que no puede concebirse el espacio sin relaciones sociales, como tampoco estas últimas pueden existir al margen del espacio. Algunos de los principales planteamientos del autor son sintetizados por Ion Martínez Lorea, en su prólogo para la primera edición en lengua castellana del libro *La production de l'espace* (1974) (*La producción del espacio*, 2013), de Henri Lefebvre.

De este modo, [Lefebvre] elabora una “triada conceptual”, compuesta por las *prácticas espaciales*, las *representaciones del espacio* y los *espacios de representación*. A cada una de estas dimensiones le corresponde, respectivamente, un tipo de espacio: el *espacio percibido*, el *espacio concebido* y el *espacio vivido*. El primero debe entenderse como el espacio de la experiencia material, que vincula nuestra realidad cotidiana (uso del tiempo) y nuestra realidad urbana (redes y flujos de personas, mercancías o dinero que se asientan en —y transitan— el espacio), englobando tanto la producción como la reproducción social. El segundo es el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores. El espacio de los signos, de los códigos, de ordenación, fragmentación y restricción. El tercero, es el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material. Es el espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial. (...). El autor propone así captar la experiencia cambiante de lo espacial a través de esta tensión *trialéctica*, reivindicando la potencialidad de los espacios de representación para actuar sobre las representaciones y las prácticas espaciales. (2013: 15, 16).

Para Lefebvre, las relaciones entre lo percibido, lo concebido y lo vivido “no son nunca simples ni estables, ni «positivos» en el sentido en que el término se opone a lo «negativo», a lo indescifrable, a lo no-dicho, a lo prohibido y al inconsciente” (Lefebvre, 2013: 104). Del mismo modo, y puesto que se encuentran atravesados por el imaginario y el simbolismo, Lefebvre afirma que los espacios de representación no pueden ser sometidos a las reglas de la coherencia o de la cohesión. Estos espacios también se encuentran evidentemente modulados por la

historia y, en consecuencia, la historia de cada pueblo y la de cada individuo perteneciente a cada pueblo, generarán sus propias representaciones del espacio y sus propios espacios de representación (Cfr. Lefebvre, 2013: 100).

Desde la perspectiva de Lefebvre, el habitar un espacio se da en la cotidianidad como dimensión privilegiada para un ejercicio verdaderamente genuino que conduce a la creación del espacio y de las relaciones sociales. Es allí donde se despliega la riqueza de los sentidos performativos, imaginativos, afectivos, poéticos y simbólicos del habitar, entendido como una práctica de apropiaciones, usos y adaptaciones que transforman el espacio vivido, en lugar habitado.

El autor ofrece el siguiente esquema descriptivo, “G-M-P”, rico en figuras de tránsito, pasajes y umbrales, que son especialmente coherentes para comprender las relaciones intersticiales que los diarios de Perlov establecen con los espacios en diferentes niveles.

Lo «privado» (P) [el habitar y sus lugares, las casas y apartamentos] comprende (si bien son distintos) una entrada, un umbral, un lugar de recibimiento y un lugar de vida familiar, junto con lugares apartados, las habitaciones. En cada lugar hay una entrada, un punto central, un lugar de retiro y descanso. El nivel M [los itinerarios, los lugares de paso, los centros comerciales, etc.] comprende avenidas y plazas, calles medias, pasajes menores que llevan hasta las residencias. El nivel global (G) [lo “público”, los templos, los edificios políticos y administrativos] puede dividirse en salas abiertas y sedes de instituciones, en itinerarios accesibles, en lugares reservados a los notables, sacerdotes, príncipes y jefes. (...) Cada uno de esos lugares, cada nivel, tiene sus rasgos característicos: abierto o cerrado, bajo o alto, simétrico o asimétrico. (Lefebvre, 2013: 205).

Si, como hemos revisado, durante el siglo XX los autores anteriormente mencionados establecieron claros vínculos entre la percepción subjetiva del espacio, los paisajes y las ciudades, incorporando dimensiones sensibles tales como el afecto y la emoción, las dos primeras décadas del siglo XXI —y en coherencia con el denominado "giro afectivo" que fue enunciado en el ítem 3.2. Autorrepresentación, Subjetividad y Afecto. Breve trayectoria por un cine de la intimidad— han sido prolíficas en la profundización de tales aspectos. Autores como Giuliana Bruno (2002, 2014), Steve Pile (2002), Joyce Davidson, Louis Bondi

y Mick Smith (2005), John Wylie (2005, 2009), Owain Jones (2005) y Jens Andermann (2008), entre otros, han elaborado una serie de aportes alrededor de las relaciones intersticiales entre las cartografías interiores y exteriores, para la elaboración de representaciones simbólicas y estéticas del espacio en torno a la figura del “yo” y su vida íntima, afectiva y emocional. En su ensayo *Memory and the city* (2002), Steve Pile subraya que las narrativas del yo, más que “situadas” —en el sentido de tener un tiempo y un lugar determinados— son inherentemente espaciales; están de suyo constituidas espacialmente y son producidas a partir de esas espacialidades que, en apariencia, solo proporcionan un telón de fondo a las historias del “yo” (Cfr. Pile, 2002: 111, 112). Ese “yo” que percibe los estímulos de su entorno espacial y lo recrea. En ese sentido, como sugiere Andermann en su ensayo *Paisaje: imagen, entorno, ensamble* (2008):

Lo que habría que recuperar es una noción del paisaje que supiera dar cuenta de su posición intersticial y oscilante entre imagen y entorno, como aquello que ensambla la construcción perceptiva con los efectos que ésta produce en la materialidad de lo que abarca, siendo ella misma efecto de la luminiscencia móvil del mundo material (Andermann, 2008: 6).

En su artículo *A Single Day's Walking: Narrating Self and Landscape on the South West Coast Path*, John Wylie, en tanto, señala: “La circulación y el surgimiento de afectos y percepciones es precisamente aquel desde el que estos dos horizontes, el interior y el exterior, el yo y el paisaje, se precipitan y se pliegan” (Wylie, 2005: 236). Joyce Davidson, Louis Bondi y Mick Smith (2005) también se sitúan en los intervalos que se desbordan de un dominio a otro, entre la multiplicidad de espacios que producen y son producidos por la vida emocional. En su libro *Emotional Geographies* (2005), los autores proponen el concepto de “geografía emocional” para intentar “comprender la emoción —experiencial y conceptualmente— en términos de su articulación y mediación socio-espacial, más que como estados mentales subjetivos completamente interiorizados” (2005: 3).

Dirigiendo su atención hacia las representaciones de la arquitectura y el cine como artes privilegiadas para explorar “las prácticas cartográficas del espacio”, sus tránsitos, flujos e inscripciones, así como las porosidades entre interior y exterior,

Giuliana Bruno —en su libro *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (2002)— elabora nociones como “geografía sentimental” y “cartografía sentimental”, a través de los cuales da cuenta de los umbrales entre espacio, narrativa, subjetividad, intersubjetividad, emoción y cuerpo.

Al igual que la "cartografía sentimental", el cine y la arquitectura comparten una dimensión de la vida que en italiano se llama *vissuto*, el espacio de las experiencias vividas. En otras palabras, se trata del espacio vivido y de la narrativa del lugar. Ambos son sitios habitados y espacios para habitar, narrativizados por el movimiento. Este tipo de moradas siempre construyen una subjetividad. Su subjetividad es el yo físico que ocupa el espacio narrativizado, que deja huellas de su historia en la pared y en la pantalla. Cruzando entre el espacio percibido, concebido y vivido, las artes espaciales encarnan así al espectador. (...) [La arquitectura y el cine] Proporcionando espacio para vivir y sitios para la biografía, son constantemente reinventados por historias de la carne; como aparatos *à vivre*, albergan la materialidad erótica de las interacciones táctiles, el terreno mismo de la intersubjetividad. Su geometría es la conexión entre los sitios públicos y los espacios privados: puertas que crean un pasaje entre el interior y el exterior, ventanas que abren este pasaje para la exploración. Como vistas en movimiento, los perímetros espaciales del cine y la arquitectura siempre se extienden por la vía de la incorporación. Apropriados de esta forma, se expanden a través de alojamientos y recorridos emocionales. Fantasías de hábito, hábitat y habitación, mapean la narrativización del espacio liminal. (Bruno, 2002: 64, 65 y 66).

Las geografías emocionales también son constitutivas de pasajes entre espacio, afecto, (auto)biografía y memoria, toda vez que, como se ha visto, la vida es inherentemente espacial e inherentemente emocional y las emociones son articuladas espacialmente. Del mismo modo, la memoria también es espacial, tal como plantea Owain Jones en su ensayo *Ecology of Emotion, Memory, Self and Lanspace* (2005). Para el autor no es posible separar la memoria de las emociones y del espacio, entre otras cosas porque la mayoría de las veces las remembranzas de un sujeto surgen a partir del vínculo afectivo que éste mantuvo o mantiene con un lugar. Así pues, los recuerdos siempre tendrán un marco espacial (incluso si se trata de memorias no visualizadas o latentes, de nuestro “yo” consciente e inconsciente), pues se recuerda en relación con lugares, en y a través de ellos; las memorias nacen a partir de “las espacialidades emocionales del devenir, las transacciones de cuerpo(s), espacio(s), mente(s), sentimiento(s) en el desarrollo de la vida en el ahora” (Jones, 2005: 206). Es en estas interacciones, en estas

asociaciones y procesos de la geografía emocional, que damos sentido al mundo, a las experiencias vividas y recordadas y a nuestros apegos.

En su artículo *Landscape, Absence and the Geographies of Love* (2009), John Wylie plantea el concepto de “geografía espectral”, enfatizando en las cuestiones relativas a la memoria en su inherente capacidad de contener tanto presencias como ausencias. La presencia atraviesa los paisajes de la memoria a través de lugares, objetos y personas y, en consecuencia, interviene en los múltiples sentidos que habitan la subjetividad, la identidad —por ejemplo, las memorias de las identidades diaspóricas, como menciona Wylie— la comunidad y la pertenencia. El autor pone de relieve las conmovedoras formas en que se entretajan paisaje y memoria:

Estas formas de recordar el paisaje, a medida que se precipitan en, se dispersan a través y permanecen dentro de los paisajes y de los objetos. De esta manera, esa escritura funciona de manera creativa y crítica en un umbral de la presencia/ausencia. Las rasgadas y parches de las cosas, sean éstas posesiones preciadas o efímeras manchadas —manipuladas, veneradas o descartadas— todos los rastros de presencia de aquellos ahora ausentes son trabajados de tal manera que muestren, sincrónicamente, la ausencia de la presencia, la presencia de la ausencia, y así, en el análisis final, el umbral asume el estado de una zona engrandecida e inquietante de indiscernibilidad y dislocación, rompiendo todas las distinciones. (Wylie, 2009: 279).

Los conceptos desarrollados en las anteriores páginas aportan un adecuado marco referencial para el análisis de la representación intersticial de los pa(i)sajes urbanos en los diarios de David Perlov, en sus tránsitos e intervalos por las ciudades, calles y barrios de su pasado y de su presente, al momento de concebir sus ensayos cinematográficos. Las cartografías que recorre el cineasta de origen brasileño-israelí corresponden a paisajes urbanos, concebidos como espacios transformados por la mirada estética de este nómada, pasajero y *flâneur*, y por las emociones que estos lugares le provocan, asociadas a los recuerdos de las experiencias que vivió en ellos. Como hemos visto, una ciudad no es solo un territorio geográfico delimitado y representado por fronteras y proporciones exactas ubicadas en un mapa. No es, de modo alguno, un territorio inmóvil o permanente (Cfr. Donald, 1999). Una ciudad es una dimensión existencial compleja, un sitio en el que el

individuo vive procesos, establece relaciones, percibe y performa sus espacios, los observa, los habita, los significa, los somete a su mirada estética, los convierte en imagen para transmitir y expresar sensaciones subjetivas. De allí, pues, que las ciudades de Perlov están determinadas por el modo en que su subjetividad —su cuerpo, sus emociones— ocuparon los territorios y las geografías urbanas, en un encuentro efectivo y afectivo entre el sujeto y el paisaje.

El movimiento —una constante en los diarios documentales de Perlov— es representado por medio del viaje por territorios imprecisos como alegoría de una errancia y de una búsqueda que se plasma en un *filme-fleuve* compuesto por un corpus de obra de cerca de diez horas entre *Diary*, *Updated Diary* y *My Stills*, concebido como proyecto e indagación, más que como resultado o producto acabado²⁰⁰. En la experiencia cotidiana de la que Perlov da cuenta en sus diarios, el movimiento exterior —el viaje desde la geografía que adoptó al desterrado (Tel Aviv) hacia las ciudades de infancia, adolescencia y juventud que algún día habitó y luego abandonó (Río de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, París)— es metáfora del desplazamiento interior hacia aquellos espacios simbólicos de identidad y memoria. Los traslados hacia y también al interior de las ciudades (que recorre en tranvía, en taxi, en coche, o a pie) a menudo representan coreografías de distancias en los acercamientos y alejamientos que Perlov performa en la búsqueda de un lugar que le dé un derrotero a su errancia, un sentido de pertenencia, un hogar. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de hogar? ¿pertenecer a qué? ¿volver a quién? ¿lejos de dónde?. En su libro *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad* (2001), Claudio Magris reseña el siguiente diálogo:

En una pequeña ciudad de Europa del Este, un judío encuentra a otro que va hacia la estación cargado de maletas y le pregunta a dónde se dirige. “A

²⁰⁰ En *David Perlov* (“Mes Entretiens Filmés”. Cap 3. 1998-2010), una entrevista filmada que el cineasta Boris Lehman realiza a Perlov en el año 1998, mientras éste se encontraba trabajando en *Updated Diary*, David se refiere a la duración de su corpus diarístico, a la necesidad de que sea extenso: “[Realizar *Diary*] me tomó diez años. Yo no quería parar. Fue por un contrato con Canal 4, que exigía 6 horas, una cada noche, lo que hacía una semana entera de programación. Así que me detuve. Por el contenido y la longitud del registro, los diarios no pueden ser cortos. Es necesario que den cuenta de la relación que tienen con el tiempo que transcurre, aunque no sea un tiempo que fluye como un río... tiene fisuras, interrupciones y también imperfecciones. Estamos comprometidos con un arte que tiene sus leyes, su gramática, etcétera. Pero no puede ser corto. Debe ser extenso. (...) Han pasado algunas décadas y todavía continúo trabajando en este diario y decidí nombrarlo incluso antes de comenzar a filmarlo —aparte del hecho de que debo enviar documentos a quienes lo financian y todo eso— me dije a mí mismo, ‘voy a hacer un diario actualizado’ y eso es lo que estoy haciendo ahora”. (Perlov en Lehman, 1998. Filmes Consultados).

América del Sur”, responde el otro. “Ah, te vas muy lejos”, replica el primero. A lo que el otro mirándole extrañado responde, “¿Lejos de dónde?”. (Magris, 2001: 67).

Las ciudades se transfiguran en espacios imaginados y sus paisajes —descritos principalmente a través de las imágenes, sonidos y palabras de Perlov— corresponden antes que todo a la representación de mapas mentales de las zonas donde han acontecido las experiencias vitales; lugares amados y evocados ya sea con júbilo o con aflicción. Existe, entonces, una apropiación afectiva de los espacios exteriores por parte del cineasta, que se desplazan ahora hacia su interior, reforzando el carácter íntimo y subjetivo de la poética resultante alrededor de la ciudad, toda vez que no se pretende tanto describir la naturaleza exterior de su arquitectura urbana, como explorar las formas en que ésta modela los recursos elaborados por el ojo afectivo de Perlov. En su libro “El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos” (2004), el sociólogo Michel Maffesoli señala que:

(...) sea éste un país, una ciudad, una aldea, un barrio, una casa, o incluso simplemente un territorio simbólico, siempre conlleva la imagen de un refugio cerrado a partir del cual uno puede soñar su vida. Una vez que este sueño ilimitado se realiza, en su totalidad o en parte, se asienta siempre sobre la nostalgia del terruño. No hay progresión sin regresión (2004: 105).

La ciudad a menudo define un espacio de identidad que se refiere al ser y al estar de una persona, por nombrar un ejemplo: yo misma soy valdiviana; vivo en Barcelona. La ciudad natal marca un hito iniciático en la biografía de un sujeto, toda vez que sella el momento germinal de lo que en adelante será su vida: la persona es “dada a luz”, “alumbrada” en un espacio físico concreto. De allí la importancia de Río de Janeiro para Perlov, ciudad que para él representa la añoranza del Paraíso perdido. En una breve estancia en Río de Janeiro, en su viaje de regreso a Brasil, Perlov señala en el sexto capítulo de *Diary*: “Aún no logro comprender por qué, de bebé, fui arrancado de la ciudad más hermosa del mundo: Río de Janeiro, no la promesa del Paraíso, sino el Paraíso mismo. Como en las postales, te saca una sonrisa. Nací en un mundo de postal; la ciudad más maravillosa del mundo”. Esta exultación del origen coincide con lo que Hamid Naficy, en su libro *An accented*

cinema: Exilic and diasporic filmmaking (2001), denomina los “cronótopos utópicos prelapsarios” de la patria de origen:

Las películas con acento codifican, encarnan e imaginan el hogar, el exilio y los sitios de transición en ciertos cronótopos privilegiados que vinculan el espacio-tiempo heredado del país natal, al espacio-tiempo construido del exilio y la diáspora. Una típica respuesta inicial a la ruptura del destierro es el crear un cronótopo utópico prelapsario del país natal que no esté contaminado por los hechos contemporáneos. Esto se expresa principalmente mediante cronótopos abiertos del país de origen (su naturaleza, paisaje, símbolos, antiguos monumentos) y en una cierta representación privilegiada de la casa y el hogar (Naficy, 2001: 152).

Evidentemente que la adscripción identitaria otorgada por nacimiento puede ser movediza, sobre todo en sujetos nómades como Perlov, sin embargo —como vemos—, parece que la tierra natal reclamara siempre la promesa de un retorno aunque sea fugaz, lo que en efecto recalca —en el caso de Perlov— el carácter inasible e inestable de la ciudad, al no fijar necesariamente un arraigo. David también vuelve a Río de Janeiro en el tercer capítulo de *Updated Diary* (“Retorno a Brasil”), para referirse a los umbrales (los portales), los sitios públicos (las plazas), y los estados de ánimo, tanto los del propio cineasta como los de la ciudad.

Y de vuelta a los portales de Río. Las plazas. Río es tan distinta de las otras ciudades en las que he vivido. La sensualidad flota en el aire. La ilusión de felicidad para todos. El estado de ánimo es cosa de cada día; cambia rápido, dependiendo del lugar, del clima, de la gente, de los pájaros (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

En este viaje, Perlov privilegia el tranvía²⁰¹ para recorrer las calles de su Río de Janeiro natal. Desde el tranvía Perlov observa las calles de Río, sus gentes, la diversidad racial, la ciudad que se prepara para recibir la visita del Papa Juan Pablo II.

El tranvía, mi medio de transporte favorito, incluso más que el avión. Desde la casa hacia el colegio y desde el colegio de vuelta a casa (...) Este es el

²⁰¹ Ya en el sexto capítulo de *Diary*, estando en Río de Janeiro, Perlov ponía de relieve la nostalgia por este medio de transporte que adoraba: “(...) en realidad voy en busca del tranvía; el último tranvía de Brasil. Contemplo Copacabana” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

último tranvía en Brasil. El progreso corre más rápido que el tranvía. (...) El cotidiano aquí, en este tranvía, parece un gran evento. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

Las estructuras de sus diarios están atravesadas por los constantes puntos de partidas, llegadas, despedidas y retornos como recursos cinematográficos de desplazamiento y transitoriedad en el espacio y en el tiempo. Motivos recurrentes en los diarios de Perlov como los tranvías, las estaciones ferroviarias, el interior de los vagones de los trenes, los aeropuertos, los cafés a los que muchas veces acude solo, el centro comercial London Ministore —ubicado en la planta baja del edificio donde vivía el cineasta en Tel Aviv— configuran espacios públicos de movilidad, de tránsito, de itinerancia, que pueden comprenderse bajo el concepto de “no lugar”, acuñado por Marc Augé (1993), para describir aquellos sitios de recorridos impermanentes que generan puntos de encuentro circunstancial entre los sujetos que se cruzan momentáneamente en su paso por ellos, exacerbando así el sentido de individualidad y de “soledad compartida”. En su libro *Sujetos Nómades*, la filósofa feminista Rosi Braidotti, señala que estos lugares de tránsito —menciona las salas de las estaciones y de los aeropuertos, los tranvías, los autobuses, los mostradores de embarque— son “zonas intermedias en las que todos los vínculos quedan suspendidos y el tiempo se extiende a una especie de presente continuo; oasis de no pertenencia, espacios de desapego” (Braidotti, 2000: 52). También Hamid Naficy ha reparado en tales “vehículos de movilidad” tales como “trenes, buses y maletas”, como recursos recurrentes de un tipo de “cine acentuado”, en el que profundizaremos en el próximo apartado de esta tesis (Cfr. Naficy, 2001: 5). Robert Ezra Park, en tanto, en su libro *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana* (1999), recalca que los medios de transporte²⁰² como los tranvías tienden a acentuar al mismo tiempo la concentración y la movilidad de la población urbana y “son los principales factores de la organización ecológica de la ciudad” (Park, 1999: 49).

Oh, Río de Janeiro; la ciudad donde nací. Siempre más allá de las paredes, por fuera de las ventanas (...). ¡Oh, Copacabana! Te prometí que volvería a ti y aquí estoy. No lejos de aquí, justo detrás de mí, está el lugar donde nací.

²⁰² A los medios de transporte, Park agrega otros medios y formas de comunicación como los periódicos y la publicidad, además de tecnologías como el teléfono y los ascensores (Cfr. Park, 1999: 49).

Increíble. Pero no puedo irme sin experimentar una vez más el maravilloso trencito [se refiere al tranvía]; para decir adiós; para decir “te veré nuevamente”. (Voz en off de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

Continuando su recorrido por las calles de Río a bordo del tranvía, Perlov realiza una serie de comentarios que establecen bisagras temporales entre pasado y presente, y que le sirven para elaborar reflexiones que dan cuenta de las transformaciones culturales que han tenido lugar a lo largo del tiempo en que estuvo ausente de Brasil; cambios, por ejemplo, en torno a las diferencias de género o a la discriminación racial aún imperante en el país sudamericano.

Hubo un tiempo en el que las mujeres por ningún motivo se hubiesen parado en el borde del tranvía. Era un espacio solo para hombres y conllevó muchas tragedias. Progreso e igualdad: masculinidad, feminidad. [Una mujer se baja del tranvía] Bye, Chao. No hay viaje sin detenciones en el camino. Y me gustan estas paradas, lo mejor de todo. (...). Me acostumbraron a ello; el hombre negro debía ser el conductor, y el blanco el dueño del carro; pero está comenzando a cambiar. ¿Cuánto tardará esta transformación? (Voz en off de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

En cualquier caso, a partir de la reflexión de Perlov acerca de Río de Janeiro, saltan a la vista aspectos centrales en su representación de la ciudad, que se repiten también en otras urbes que el cineasta transita en sus viajes, en sus recorridos por las calles, por los barrios, por las plazas, parques y lugares públicos.

La figura del barrio como un intervalo entre el hogar y la ciudad, es preponderante a lo largo de los diarios de Perlov. Generalmente el barrio apelará a un sentido de comunidad y de convivencia social entre un grupo de personas próximas a las que llamaremos vecinos y con quienes estableceremos relaciones cotidianas alrededor del territorio donde se emplazan nuestras moradas. Reconoceremos a sus personajes; al cartero, al dueño del almacén de la esquina, al viudo que alimenta palomas en el parque. Tanto los vecindarios de São Paulo a los que Perlov regresa en sus viajes a Brasil (Bom retiro y Vila Mariana, entre otros), como el barrio céntrico de Tel Aviv donde residió hasta su muerte (las cientos de fotografías que podemos apreciar en *My Stills* de sus permanentes recorridos por los alrededores del Centro Comercial London Ministore, en las que registra a dependientes, transeúntes,

mozos de los cafés circundantes a su casa, al conserje de su edificio) y los distritos de Sant Germain-des-Prés y Saint Sulpice, la calle Rue Lafayette en París, son cartografías urbanas a partir de cuyos recorridos Perlov despliega una serie de riquísimas correspondencias entre espacio, afecto y memoria. El barrio remite al hogar, pero también remite a la calle.

“Desde mi temprana juventud, siempre creí que la cultura se encuentra en las calles, en las esquinas”, señala Perlov en la columna *They Changed My Life*, que escribió en 1995 para el periódico israelí “Ma’ariv”. Para Lefebvre, la calle:

Es el lugar (topo) del encuentro, sin el cual no caben otros posibles encuentros en lugares asignados a tal fin (cafés, teatros y salas diversas). Estos lugares privilegiados o bien animan la calle y utilizan asimismo la animación de ésta, o bien no existen. En la escena espontánea de la calle yo soy a la vez espectáculo y espectador, y a veces, también, actor. Es en la calle donde tiene lugar el movimiento, de catálisis, sin el que no se da vida humana sino separación y segregación, estipuladas e inmóviles. (...). La calle cumple una serie de funciones (...): función informativa, función simbólica y función de esparcimiento. (...). En la calle hay desorden, es cierto, pero todos los elementos de la vida humana, inmovilizados en otros lugares por una ordenación fija y redundante, se liberan y confluyen en las calles, y alcanzan el centro a través de ellos; todos se dan cita, alejados de sus hábitáculos fijos. Es un desorden vivo, que informa y sorprende (...). La calle y su espacio es el lugar donde el grupo (la propia ciudad) se manifiesta, se muestra, se apodera de los lugares y realiza un adecuado tiempo-espacio. (...). (Lefebvre, 1976: 25).

En el sexto capítulo de *Diary*, Perlov vuelve a privilegiar —como tantas veces en sus diarios— la representación de un barrio para acercarse a São Paulo, la ciudad de su adolescencia. Por su descripción, puede colegirse que esta ciudad representa para Perlov una poderosa cartografía emocional, no solo porque fue allí donde pasó su infancia tardía —desde los diez años— y su juventud, sino también porque la decisión de dejar ese hogar, ese barrio y esa ciudad, para emprender una nueva vida y probar suerte a Europa, fue libre y consciente. La relación con su destierro de São Paulo es, pues, la que se establece con un espacio de intimidad en el que el universo de los afectos aún se mantiene vivo, por lo que el sentimiento de pertenencia a esa comunidad y a los sentidos que en ella se forjaron, es todavía familiar toda vez que al aludir a un “nosotros”, delimita un espacio de seguridad y

protege al errante de la no pertenencia. Mientras Perlov recorre las avenidas, calles y barrios de su pubertad, recuerda a sus amigos, rememora los ideales revolucionarios de su juventud. Del mismo modo, Perlov no solo describe aquí sus impresiones acerca de la piel de la metrópolis, sus rincones y aromas, sino también contrasta la ciudad recordada del pasado con la ciudad recorrida del presente. En este sentido, se pone de relieve la operación consustancial al cine de obrar como sustituto de la memoria, en este caso, trayendo al presente la imagen de una ausencia por medio de su elaboración a través de la palabra, mientras lo que efectivamente se manifiesta frente a nuestra mirada es la evidencia visible de aquello que ya no está, o que hoy se ha transformado en otra cosa.

Primeros pasos vacilantes en la variante luz de São Paulo. Mi luz. (...). Me llevan allí, me llevan allá. Esté donde esté, encuentro imágenes grabadas en mi ser. En la casa de Richard... uno de mis viejos amigos. Es así como nos llamamos el uno al otro, "amigos". (...) Estamos todos aquí, también Julio. Cuando regreso, tarde por la noche, bajo y contemplo las farmacias con sus tan recordados aromas. Es un mundo completo de cura y de enfermedad, y de todos los sentidos involucrados. (...) Julio está siempre disponible para llevarme a donde quiera. Comenzamos en el Jardín América, donde solía pasearme los domingos para contemplar las elegantes residencias. Jardín América, el Jardín de América, Sudamérica. Luego, la avenida Paulista. Ha dejado de interesarme. Los bancos reemplazaron a las antiguas mansiones. Antaño, se erguían aquí palacetes de los dueños de los cafetales. (...) Pero era aquí donde deseaba llegar: el barrio judío. Bom Retiro: el buen retiro. En ese entonces, había judíos, activismo político, prostitutas, y, tal vez, aquí y allá, un pequeño convento. Todo ello representaba para mí la verdad absoluta. (...) A mis 19 años, me trasladé a vivir aquí. Una elección dictada por la conciencia. (...) Sentía necesidad de una revolución, de un sueño. Miro hacia la próxima calle, el tren pasaba por encima. El Bar de la esquina aún se encuentra allí. Esta calle se llamaba 'La Zona'; el único sitio donde se permitía la prostitución, casi cien metros entre el Bar y la tienda judía. La calle siguiente, atestada de prostitutas enjauladas. Hoy están completamente vestidas; venden ropa, no cuerpos. En aquellos tiempos, aquellas sonrisas eran rígidas, gélidas como témpanos, mercenarias. Sofía, María, La Muda, ¿dónde están ahora? (...) Lo mismo de antaño persiste hoy día. El barrio tenía sus confines, a los que a veces solía venir. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Como alegoría de desplazamiento alrededor de los espacios que se recorren en el presente y se contrastan con los recuerdos del pasado, Perlov emplea el recurso del *travelling* para enfatizar en el carácter doble del movimiento, en su dimensión

física, efectiva, exterior²⁰³, pero también en su dimensión afectiva, interior y transformadora del “yo” y su identidad en crisis. Gran parte de los recorridos exteriores por São Paulo, los realiza en desplazamientos en coche, evidenciando la presencia de las ventanas ya sea por medio de la incorporación del marco, o mostrando abiertamente el limpiaparabrisas que sube y baja frente al lente de la cámara, en días de lluvia. Desde la ventana del coche y en movimiento, registra aleatoriamente lo que se va encontrando en el transcurso de su línea de avance (ya sea perpendicular o frontalmente a la calle). Los itinerarios vistos desde sus imperfectos pero sumamente expresivos *travellings*, se acompañan de las reflexiones acerca de lo que para Perlov evocan tales paisajes.

También en São Paulo y mientras filma desde la ventana del automóvil que baja por una cuesta en una calle, Perlov indica: “Desciendo dentro de mi distante pasado, buscando a Fawzi, un amigo de colegio” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6). Y nuevamente, los tranvías; esta vez los de São Paulo, que para Perlov se relacionan con sus amigos de niñez y con las calles de su barrio²⁰⁴. Fue en los viajes en tranvía de la escuela a la casa, donde David estableció amistad con Fawzi Rahme, hijo de inmigrantes libaneses, a quien visita ahora en su retorno a São Paulo.

Voice Over Perlov: Experimentamos muchas vivencias, en las vías del tranvía de casa a la escuela y de regreso, a mis anchas por todo São Paulo. Le pregunto a Fawzi si recuerda cómo comenzó nuestra amistad.

Perlov (diegético): ¿Cuándo te dirigí la palabra por primera vez?

Fawzi (diegético): No lo recuerdo.

²⁰³ En el transcurso de sus desplazamientos, los *travellings* también ofrecen a Perlov la posibilidad de movilizar memorias y reflexiones no solo íntimas, sino también alrededor de la vida histórica y pública de la ciudad. En el tercer capítulo de *Updated Diary* (“Retorno a Brasil”) e incorporando la ventana del coche con el que se desplaza largamente por las principales arterias de São Paulo, Perlov comenta: “Avenida Paulista. Los pequeños palacios que ahora recuerdo de mi niñez ya no están. Pertenecían a los dueños de las plantaciones de café. Ahora rascacielos, concentración de bancos... Dentro de estos edificios hay escondidas cajas fuertes con mucho más oro dentro. Este es el corazón monetario de Brasil. Las cajas fuertes están repletas de dinero; las cajas fuertes están repletas de oro”. (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

²⁰⁴ Recordemos cuando, en el ítem anterior —4.3.1. Del Presente al Pasado. Tránsitos por los Paisajes Afectivos de la Memoria— Perlov relata la trágica muerte de su amigo Miguel, atropellado a los doce años por un tranvía en el barrio paulista de Vila Mariana, donde ambos vivían.

Perlov (diegético): Te voy a ayudar. Veamos... Solíamos regresar juntos a casa, en tranvía.

Fawzi (diegético): Exactamente.

Perlov (diegético): Cada día nos sentábamos en un asiento diferente del tranvía. Siempre cogíamos el tranvía que viajaba a nuestro vecindario. Creo que nos interesamos el uno en el otro durante estos viajes. Sabíamos que los dos estudiábamos en la escuela estatal; éramos compañeros de clase y los dos vivíamos en el mismo vecindario.

[Luego Voice Over de Perlov]: (...) Fawzi, solía decir “Nosotros, los orientales” y se refería a “Nosotros los árabes, nosotros, los judíos”. “Los orientales creemos en *maktub*, lo que está escrito, predestinado”. No me sentía a gusto con esta filosofía, pero Fawzi insistía en decir “Nosotros, los orientales”. Recuerdo sus amplias manos; siguen iguales. Me despido de Fawzi y digo, “Nos volveremos a ver”.

(*Diary*, Cap. 6).

En las metrópolis sudamericanas, los tranvías —importados desde el primer mundo²⁰⁵— fueron llevados como medio de transporte para las clases acomodadas de la época, pero su uso luego se masificó y fueron mayoritariamente empleados por parte de la población más vulnerable. Son pocas las ciudades latinoamericanas donde hoy subsiste el uso de tranvías; en la mayoría de los casos solo quedan los vestigios, carros que se oxidan a la intemperie en alguna estación abandonada; rieles como cicatrices en calles hoy transitadas por automóviles, testigos de un pasado esplendoroso para la burguesía de principios del siglo XX y de promesas de desarrollo incumplidas.

En su segunda visita a São Paulo, el año 1983, Perlov vuelve a enaltecer figuras de tránsito como el tranvía y pasajes como los túneles de las grandes avenidas, concebidas como mediaciones entre el espacio y la memoria, entre el pasado, el presente y el futuro (la promesa de esperanza, de un mejor porvenir), los paisajes visuales y los paisajes sonoros, entre la historia personal y la historia colectiva, entre geografía urbana y la geografía afectiva.

²⁰⁵ “Filmo solamente los tranvías de Lisboa; como los de São Paulo, importados de San Francisco, pero sin los atestados escalones de allí”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

El pueblo de mi adolescencia. La inmensa ciudad. En los tranvías de esos tiempos, las inscripciones decían: “El centro industrial más grande de Latinoamérica”. En ese entonces no comprendía el significado. São Paulo era la promesa, la certeza de un futuro mejor para Brasil. Llegué a São Paulo por primera vez cuando tenía diez años, arrancando de la oscuridad. Era un niño guiado por mi abuelo; no podía más que observar los edificios gigantes. Una promesa de esperanza para mí también. (...) Aún no me atrevo a mirar a la gente; nuevamente, solo a la cúspide de los edificios. (...) Entro al mismo túnel donde de día o de noche, era siempre de noche. Aquí, de niño, podía venir y gritar durante horas, más alto que las bocinas de los carros. Gritos de alegría, gritos de desesperación. Aquí, era libre. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Parte 6).

Otro motivo que puede destacarse como una constante en la representación de los espacios urbanos de Perlov, es su fascinación por las estaciones de trenes. Perlov vivencia las ciudades como espacios de exilio, localidades siempre en tránsito y, en ese contexto, las estaciones de trenes, representan precisamente bisagras; umbrales que permiten la entrada y salida de las ciudades, entre cuyas distancias Perlov transita mental y físicamente, impulsado por la inquietud de su desasosiego, su errancia y su búsqueda por un sentido de pertenencia que se escapa a todo mapa. Cada vez que retorna a São Paulo, Perlov acude insoslayablemente a su lugar predilecto en la ciudad y uno de sus espacios favoritos en el mundo; Estación de Luz, la estación de trenes de la metrópolis brasileña. En el sexto capítulo de *Diary*, mientras realiza diversos encuadres que contienen el marco propio de las ventanas de los trenes, detenidos esta vez, David reflexiona:

Finalmente, mi catedral: ‘Estación de Luz’. Fue aquí donde llegué desde Belo Horizonte con mi abuelo. En ese tiempo, el humo era denso, intoxicante. Todo este mundo era mi droga. Aquí me gustaba concertar mis citas; tenía un techo seguro sobre mi cabeza. (...). Hallo mi enfoque fácilmente, como en ese entonces. Mis dibujos eran simples, frontales. Solía sentarme aquí, esperando el tren. Mucha gente caminando y subiendo la escalera de la estación de metro. No recuerdo haber visto corbatas en aquellos tiempos; no recuerdo haber visto sonrisas. Solo era consciente del resollar de las locomotoras. Aguardaba el tren que traía refugiados desde la esquina del norte. La hambruna. Consumidos por tuberculosis, anemia, jadeando sin aliento. Hoy, se dice que ellos construyeron la nueva São Paulo. Gente sin rostro, siluetas llegando a granel. (...). ¿Habría sido aquí, contemplando estos encuadres, donde nació mi amor por el cine? (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Perlov recuerda la precaria situación de los inmigrantes que —ya en su juventud— llamaban su atención. Se recuerda a sí mismo ejerciendo una de sus grandes pasiones; el dibujo. Se pregunta si fue en este espacio amado donde comenzó a desarrollarse su mirada y su pasión por el cine, en una declaración acerca de los inicios de su propia trayectoria que bien puede relacionarse con los orígenes del cine y su eterna fascinación por la figura del tren, desde la pionera actualidad documental *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*, 1896) de los hermanos Lumière. Como vemos, en esta cita se concentran estos y otros elementos que son transversales a sus diarios y que devienen en una representación a través de imágenes complejas, veladas, inasibles, de aquello que —de suyo— evoca una memoria conflictuada, difícil y traumática. El sentimiento inefable entre la nostalgia y la fascinación que le provocan los ferrocarriles y sus ventanas —condensado en la pregunta autorreflexiva acerca de si acaso su amor por el cine nace en la Estación de Luz, su catedral²⁰⁶— nos retrotrae al momento de infancia en que Perlov fue separado de su atormentada madre, en la estación de trenes de Belo Horizonte. El doloroso recuerdo de Perlov parece evocar la imagen que un pequeño David observaba desde la ventana de un tren en movimiento.

Me marché desde esta estación a São Paulo a los diez años. Mi madre vino aquí para verme marchar. Corrió tras el tren, sobre los rieles, despidiéndose con la mano pero sin alcanzarlo. Doña Guiomar permaneció inmóvil en el andén. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Los trenes y sus estaciones encarnan, además, la esencia de la modernidad urbana de principios de siglo XX, la efervescencia industrial a través del mito de la máquina, ampliamente alegorizado en las vanguardias documentales europeas²⁰⁷. Para

²⁰⁶ No es menor que Perlov emplee la analogía de la catedral para referirse a Estación de Luz —su lugar predilecto en la ciudad de São Paulo—, pues el modo en que el cineasta percibe y experimenta este sitio es, en efecto, similar al de quien se adentra en el espacio del principal templo episcopal. “El uso de este espacio monumental, la catedral, implica la respuesta a todas las cuestiones que asaltan a quien franquea su umbral. El visitante oye sus propios pasos, escucha los ruidos, los cantos; respira el olor del incienso; experimenta el mundo del pecado o el de la redención; recibe una ideología; contempla y descifra los símbolos; experimenta un ser total en un espacio total a partir de su cuerpo” (Lefebvre, 2013: 263).

²⁰⁷ Desde sus albores en Europa, el cinematógrafo —dispositivo moderno por antonomasia— se apropió del motivo de la ciudad, sus procesos de industrialización y sus dinámicas de transformación, para registros que -al principio- buscaron dar cuenta de la contingencia política, cívica, social e institucional de la de la época. Así, las denominadas Actualidades, Vistas de Actualidad o Panorámicas, ofrecen una verdadera crónica de las prácticas culturales vigentes sobre todo en las principales ciudades europeas y norteamericanas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, con un incalculable valor

América Latina, sin embargo, estos símbolos de modernidad se asocian a la promesa original de un progreso que en esos años apenas alcanzó a impactar sobre el tercer mundo. La llegada de Perlov en su retorno a São Paulo en el tercer capítulo de *Updated Diary*, fue precisamente en tren. Durante el trayecto —entre el allá y el acá, entre el pasado y el presente, entre el sueño y la vigilia—, David se va reencontrando con la ciudad que albergó su juventud.

Hacia São Paulo en tren. El tren de plata. Leopoldina. São Paulo, una hora en avión; nueve horas en tren. Los vagones fueron traídos de Hungría. Vagones plateados. Dormir y dormir. No era así antes. Insomnio y estar despierto, muy alerta. El clic-clac del tren; un viaje de toda la noche; suburbios interminables. No tengo idea cuántas veces hice este viaje, pero fueron muchas. Ida y vuelta. Enviado para allá y arrojado de vuelta. (...) ¡Oh, São Paulo! Primero, los suburbios. Y aquí las casas que no necesitan permiso de construcción. Tres por tres metros para una familia entera. Sin encajar en el paisaje, sin apoyo ni subsidios. (...) Los pequeños pasadizos se han transformado, a pesar de ellos, en calles. Y aquí está Luz, la estación de trenes. Volveremos a filmar aquí más adelante. La estación de ladrillos rojos. (...) Increíble que esta sea la puerta de entrada a São Paulo. Demasiados aviones en el cielo. Los trenes están quedando vacíos. (Voz en off de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

Pese a que Perlov es un sujeto ciudadano por excelencia —un pasajero de espacios urbanos mucho más que de paisajes naturales y bucólicos—, adora los jardines en medio de la ciudad y en sus reflexiones siempre los rodea de un aura mítica. En el sexto capítulo de *Diary*, en São Paulo, Perlov señala:

Jardín de Luz, el parque. Yo lo llamaba “El paraíso cercado”. Este césped y estos árboles eran mi imagen de la Tierra Prometida; la consumación final de las ideas revolucionarias. Pocas personas lo frecuentaban; algunos vagabundos de vez en cuando; de tanto en tanto, soñadores. Cuán ingenuo era en ese entonces, pensando que la política o el arte podían resolver en el

histórico y patrimonial como testimonio de un paisaje urbano, arquitectónico y humano. Las Actualidades condensan eventos principalmente colectivos, de interés público y masivo, tales como actos públicos; actividades de personajes ilustres. autoridades civiles y militares; visitas de personalidades; inauguraciones de obras que exhiben el progreso moderno y el desarrollo industrial; veladas privadas de la pequeña burguesía; actos culturales y deportivos; fiestas; vistas de localidades turísticas, etc. Pero no es sino hasta la segunda mitad de los años veinte, cuando la representación cinematográfica del mundo urbano cobra un cariz decididamente poético y vanguardista, con las denominadas sinfonías de ciudad, entre las que destacan documentales como *Rien que les Heures* (1926, Alberto Cavalcanti), *Berlin, Sinfonía de una Gran Ciudad* (1927, Walter Ruttmann), *El Hombre y la Cámara* (1929, Dziga Vertov), *Lluvia* (1929, Joris Ivens), *A Propósito de Niza* (1930, Jean Vigo), o una de las pocas obras de esta naturaleza que tuvo lugar en Latinoamérica —precisamente en el Brasil de Perlov— *São Paulo, A Sinfonía da Metrópole* (1929, Rudolf Rex & Adalberto Kemeny).

curso de una vida, los problemas de todos. (...) . (...) Sentía necesidad de una revolución, de un sueño. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

En este sentido, la visión del parque como parte de la ciudad en Perlov, concebido no solo como un oasis, sino como una utopía realizada, es perfectamente compatible con las ideas de Foucault sobre los jardines.

El Jardín es un tapiz en donde el mundo entero culmina su perfección simbólica y el tapiz es una especie de jardín móvil a través del espacio. El jardín es la más pequeña parcela del mundo y después es la totalidad del mundo. El jardín es, desde lo más profundo de la Antigüedad, una especie de heterotopía, una especie de heterotopía feliz y universalizante. (Foucault, 1999: 438).

Siguiendo con sus recorridos por las urbes brasileñas, Perlov arriba a Belo Horizonte, la ciudad de la infancia temprana, el lugar que para el cineasta latinoamericano de origen judío representa el origen de su desarraigo, de su errancia como eterno forastero, de su paratopía existencial y su transitar en medio de una línea de fuga de un punto a otro, deseando —por una parte— encontrar un sentido de pertenencia, un hogar, al mismo tiempo que huyendo de él y desestabilizando cualquier tentativa que amenace con obstruir el devenir del flujo vital y sus posibilidades de tránsito y de movimiento. Belo Horizonte revive el primer exilio en la infancia, es la localidad asociada a la separación forzosa del lado de la madre, es la representación del tránsito entre dos puntos, el dejado atrás (Belo Horizonte) y el de llegada (São Paulo), sin que necesariamente ninguno de los dos constituya la morada identitaria, pues básicamente se produce la conciencia de que, como sugiere Gilda Waldman en su ensayo *¿Dónde está el hogar? Apuntes para una reflexión* (2009), la pertenencia no reside necesariamente en un “hogar” y el “hogar” no significa necesariamente pertenencia. Por el contrario, Belo Horizonte —como vimos en el citado episodio en el que la madre de Perlov corre intentando alcanzar el tren donde su pequeño hijo se marcha a São Paulo— representa el hogar desmembrado, la orfandad marcada por la pérdida simbólica de la madre. En Belo Horizonte, Perlov vuelve a recurrir a la fragmentaridad y a la insinuación como estrategias discursivas que sugieran solo destellos de aquel momento traumático en el que el cineasta es incapaz de ahondar demasiado. Estos

elementos permiten intuir que en ese trauma se encuentra la matriz —incluso en un sentido de lo maternal, de lo uterino²⁰⁸— de su desarraigo trascendental: “Demencia mental. Tragedia. Las ratas multiplicándose noche tras noche”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

Los diarios de David Perlov, se mueven en los paisajes del desarraigo, del destierro, de la pregunta por el hogar, por Brasil, por Israel, pero también por los lugares que vivió y atravesó entre su partida y su destino, como, por ejemplo, durante los seis años que vivió en París durante su adultez temprana, antes de arribar a Tel Aviv. Camino a la capital francesa, en el primer capítulo de *Diary*, David elabora una serie de reflexiones alrededor de la figura de los trenes europeos, estableciendo umbrales entre éstos y los ferrocarriles de su niñez en Brasil. Lo hace recurriendo a otro componente relevante para la construcción de la visualidad y la narrativa cinematográfica en sus diarios: las ventanas de los diversos medios de transporte en los que el cineasta se desplaza cartográficamente entre un punto urbano y otro, ventanas que unen y contraponen distintos espacios y tiempos.

La Cinemateca Francesa me invita a presentar una retrospectiva de cine israelí. Viajo vía Bruselas. Vuelvo nuevamente a París luego de una ausencia de veinte años. En los espacios de Bruselas evoco mi decisión de aquellos días: dejar Europa para siempre. Todo es predecible. No cabe lugar a la imaginación. Trenes de Europa, con todo aquello que simbolizan y los distantes e inolvidables trenes de mi infancia en Brasil. En camino a París, junto con Yael. (...). Intento ver Europa a través de sus ojos como por primera vez”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap 1).

Como ya hemos visto, siempre que Perlov se encuentra recorriendo las ciudades, fija su punto de vista al interior del taxi, automóvil, tren o tranvía que lo transporta, filmando a través de la perspectiva de sus ventanas y a menudo incorporando el

²⁰⁸ La relación entre el espacio/tiempo —en este caso, Belo Horizonte, la ciudad y el tiempo de la infancia— y ciertas figuras afectivas que lo simbolizan —como hemos visto, para representar la relación con su madre, Perlov recurre a lugares como el andén de la estación de trenes, la casa, el cementerio— es explicada en los siguientes términos por Henri Lefebvre: “(...) recuerdos de infancia, sueños, imágenes y símbolos uterinos (agujeros, pasillos, laberintos). El espacio de representación se vive, se habla; tiene un núcleo o centro afectivo: el Ego, el lecho, el dormitorio, la vivienda o la casa; o la plaza, la iglesia, el cementerio. Contiene los lugares de la pasión y de la acción, los de las situaciones vividas y, por consiguiente, implica inmediatamente al tiempo. De ese modo es posible asignarle diferentes calificaciones: puede ser direccional, situacional o relacional en la medida en que es esencialmente cualitativo, fluido y dinámico”. (Lefebvre, 2013: 100).

marco de éstas en el encuadre. Rodando en el tren que los lleva a él, a su hija Naomi y a Jean Marc —el novio de Naomi— desde París hacia los acomodados suburbios de Etiolles, donde viven los padres del joven, Perlov asocia dos regímenes de visualidad que apelan a un sentido de transparencia y de cierta fragmentación (por el flujo visual fragmentado por los marcos y los párpados, respectivamente): el de las ventanas de los trenes en movimiento y el de la visión. Dice Perlov: “Etiolles. El mágico ritmo de las ventanas, como el ritmo de las miradas”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

Salvo para transportarse de una localidad a otra, los tránsitos que Perlov realiza en sus recorridos por las calles de París, a diferencia de São Paulo, por ejemplo, suelen ser a pie, como un *flâneur*. Caminando, Perlov genera una serie de relaciones entre los espacios de la ciudad, sus barrios y esquinas, y las emociones que le suscitan. En el primer capítulo de *Diary*, Perlov llega hasta el barrio de Saint Germain des Pres, a la que fue su primera dirección en París y la menciona: 56 Rue Bonaparte, Hotel de Nancy. Cuenta que llegó allí a la edad de 20 años y recuerda una vez más las palabras de Doña Guiomar, su madrastra negra, que solía advertirle: “Nunca vuelvas a desandar tus propias huellas... tus pies podrían quemarse, y jamás podrás volver a caminar”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Perlov recorre fascinado las calles de París que (re)conoce, porque esta ciudad también fue un hogar para el cineasta, como queda de manifiesto en otros de sus viajes a París, en el quinto capítulo de *Diary*:

Marzo, 1983. Comienza el año sabático. Comenzamos en París, la ciudad que fue una vez mi hogar. (...) Somos huéspedes de Yael, nuestra hija. Yael vive en una intersección de calles. “La calle mas hermosa del mundo”, me dice, “sé que te agradará”. Es en verdaderamente una intersección de calles: Rue de Paradis, Rue de Papillon, Rue Blue; Calle del Paraíso, Calle de la Mariposa, Calle Azul. “Aquí entiendo”, me dice, “por qué París fue un hogar para ti”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

Transitando a pie por la ciudad, nuevamente figuran las estaciones de trenes que obsesionan a Perlov y que esta vez le permiten ofrecer una serie de reflexiones no

solo alrededor de su deambular por el paisaje urbano, sino también cómo éste es explorado cinematográficamente. Así, Perlov arroja diversas consideraciones sobre la construcción de su mirada, tanto la fotográfica (condensadas, dicho sea de paso, en las múltiples imágenes que de diversos espacios de la capital francesa se despliegan en *My Stills*), como la cinematográfica. El espacio es explorado mediante una serie de correspondencias visuales, sonoras, cartográficas y afectivas.

Rue Lafayette me conduce al escenario de París que me hechizó durante los años que viví en esta ciudad. (...) Las dos terminales. De acá para allá entre las dos. Gare de l'Est y Gare du Nord; el este y el norte. Aquí, Gare du Nord, junto al café. Prefiero el espacio abierto de Gare de l'Est. Hallo los acogedores cafés, los avisos murmurados que parecen dirigirse solo a ti. Las cálidas alas de esta estación van despertando recuerdos. Y a la izquierda, los tramos de escaleras hoy me retan a subirlas. ¿Cuál debo elegir? ¿las de la derecha? Siento que me estoy aproximando a un punto preciso. Fue aquí donde usé por primera vez una cámara fotográfica. Aquí es. Ahora, sé exactamente dónde estoy parado; sé lo que hay detrás de mí, pero no me doy vuelta. Al día siguiente regreso a la estación, por la otra ruta, la de la derecha; aquella que conozco del pasado. (...) De aquí en adelante, todo me es familiar. Este es el punto. Rue de l'Aqueduc. Aquí es donde ayer no me di vuelta. El hotel desde el cual tomé mis fotos. He pasado aquí semanas que han marcado mi vida. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

David vuelve una y otra vez a Gare de l'Est, observa los pasajeros que arriban a la terminal, a quienes los aguardan, reparando en los clásicos ritos de bienvenidas y despedidas que se dan en las estaciones, puertos y aeropuertos, como espacios de tránsito privilegiados por las miradas del cineasta nómada, puesto que le recuerdan sus propias experiencias migratorias. Allí, Perlov ensaya sus tiros de cámara, explora sus distancias, revela las operaciones que le agradan y que le desagradan al encontrarse filmando con la cámara.

Nuevamente, en Gare de l'Est, veo el tren que llega desde Frankfurt, Alemania. ¿Quiénes son los alemanes en el París de hoy? ¿quiénes vienen a darle la bienvenida? Mi cámara apenas si distingue quién es alemán y quién no. A la izquierda, a la derecha... Me es suficiente. La sucia tarea de selección no es de mi agrado. Mi cámara se acerca más y más a la gente; siento como si estuviera buscando a alguien. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

Pese a su desarraigo existencial, Perlov recorre los espacios de París como un residente más. Se decanta hacia la observación y registro de espacios públicos tales como calles, cafés y bares, jamás de los monumentos o de los sitios turísticos de interés en una ciudad de postal tan desgastada por el ojo de los visitantes como París. Nunca veremos en sus diarios la Torre Eiffel, ni recorreremos Montmartre, ni acudiremos al Arc du Triomphe o a la Basílica del Sacré Cœur. De hecho, como veremos a continuación, es en su regreso a París en el quinto capítulo de *Diary*, que Perlov sube por primera vez a las torres de la Catedral de Notre Dame. La mirada de Perlov no es la del turista, sino la del nómada que se ha apropiado de los lugares que ha habitado y que, voluntaria o forzosamente, ha debido abandonar. Pero David no desprecia a los turistas; por el contrario, éstos atraen su mirada por la diversidad de orígenes, identidades y lenguas que entrañan.

Entro al bar local con una sensación de alivio, contento de ver gente. El sitio está lleno de espejos pero quiero filmar sencillamente, directamente, no izquierda no derecha. No blanco, no negro. Sé que hallaré lo que estoy buscando. Un rostro, como éste. Nuevamente a Rue Lafayette, y a la calle de Yael. En un tiempo sentía que la calle era mi verdadero hogar. Ahora, ya no; sin embargo, disfruto de estos momentos. (...). Durante los seis años que viví en esta ciudad, jamás he subido los peldaños de Notre Dame para ver la gárgola en sus dimensiones reales. Desde arriba, contemplando la ciudad a mis pies. En mis seis veranos aquí, en París, siempre he amado la ciudad cuando está capturada por turistas. Nuevamente, me gustaría hacer un filme con una cámara de video, solo con negros, aquí en Europa. Siluetas. Cuando los parisinos partían de vacaciones, sentía de pronto que la ciudad era solo mía. Entonces me agradaba explicar el camino a los turistas. Cuanto menos comprendo las lenguas a mi alrededor, más me siento en casa. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

Perlov observa a los turistas como a unos otros, extraños, ajenos; no se siente uno de ellos y sin embargo se siente cómodo entre ellos y sus idiomas, muchos de los cuales no comprende y, por lo mismo, según dice, más se siente en casa. Este ejemplo es interesante pues representa, como en tantos otros momentos de sus diarios, la escenificación de una coreografía de distancias que —con respecto a los espacios, los tiempos y las alteridades— Perlov ensaya en una dinámica de acercamiento/alejamiento propias de su identidad como sujeto dislocado; la eterna búsqueda del nómada, del errante, del exiliado por encontrar una distancia justa, una distancia correcta, en relación con lo que nos es más íntimo y personal, pero

también con lo que nos es más extraño y más distante. Este extrañamiento puede pensarse en una triple acepción; por una parte, concebido como el estado emocional de quien extraña, añora; por otra, la condición de quien se extraña, se asombra o se conmueve y, por último, asociado a su sentido como destierro. Extrañar lo propio; apropiarse de lo ajeno. Así, como en este ejemplo de los turistas, Perlov muchas veces se aproxima a lo que le es extremadamente distante y se distancia de lo que le es extremadamente próximo (por ejemplo, el hogar). La última frase de esta escena es, de este modo, reveladora: “Cuanto menos comprendo las lenguas a mi alrededor, más me siento en casa”. La bisagra opera nuevamente; a la luz del ejemplo de Perlov, podría pensarse también que toda lengua materna es también es extranjera, del mismo modo en que toda lengua extranjera es también una lengua materna. En su ensayo *Recuerdo del Invierno* (1984), Edward Said cita las palabras de Adorno para decir que “es parte de la moralidad no sentirse en casa en la propia casa”, a lo que agrega que “el exiliado sabe que en un mundo secular y contingente, los hogares son siempre provisionales” (Said, 1984: 7).

Los turistas también son para David metáfora de una otredad que experimenta la ciudad de un modo distinto a quien la habita y, desde aquel “otro” punto de vista, resignifica unas determinadas cartografías urbanas. En una escena de *My Stills* (1952-2002), Perlov revisa sus propias fotografías tomadas a turistas en las calles de París, durante alguna de sus visitas. “Turistas asiáticos. Turistas. ¿De dónde? ¿y sus cámaras? ¿y su precisión? La cámara es objetiva. Los lentes se llaman ‘objetivos’, en francés”. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*). Perlov observa a los turistas que a su vez observan la ciudad, fotografiando, en otros, el acto de fotografiar.

Otro ejemplo de cómo el regreso a París es un catalizador de memorias y de reflexiones sobre la propia práctica cinematográfica atravesada por el deseo de movimiento, de deambular, se da también en la siguiente escena del quinto capítulo de *Diary*. En ella, Perlov reflexiona acerca de cómo el azar propio del tránsito y las sorpresas que la realidad concede a la mirada en el transcurso de un trayecto indeterminado, le dictan a menudo el método de filmación a seguir.

Deseo una cámara de video con la cual deambular por las ciudades, de ser posible, en un taxi; permitiendo que el ritmo casual de los semáforos defina el marco. Los llamados “puntos muertos”, momentos vacíos, ¿estarán realmente muertos? El taxista se impacienta con los embotellamientos de tráfico. Yo no. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

A partir de transitar la ciudad como pasajero de un taxi que, esta vez, lo transporta al aeropuerto para emprender un nuevo retorno a Brasil, el cineasta genera nuevas bisagras espaciotemporales. Pasado y presente confluyen en un recuerdo que se gatilla en David que, estando en París a bordo de un taxi, recuerda un episodio sucedido en esta misma ciudad, también en un taxi, pero en años pretéritos. En la escena se revelan, además, ciertas definiciones identitarias y de pertenencia que dan luces acerca de los arraigos de Perlov, que se autopercibe como sudamericano y que sitúa en São Paulo el espacio del hogar.

Aeropuerto Charles de Gaulle. Llego temprano. Añorando São Paulo; añorando encontrarme en Brasil. (...) Pido al taxista que dé otra vuelta alrededor del aeropuerto. Pregunta si tengo suficiente dinero local, si soy americano. Le digo que lo soy; del sur. (...). Recuerdo una vez, durante mis días de estudiante en París cuando con todos mis ahorros tomé un taxi, diciéndole al taxista, “lléveme donde quiera, pero no me diga dónde estamos”. Tuve efectivo suficiente para cuatro horas. Esta vez nos lleva veinte minutos regresar al punto de partida. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

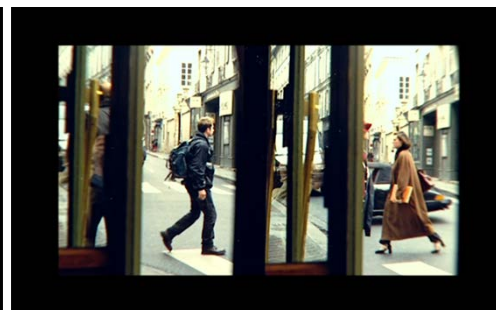
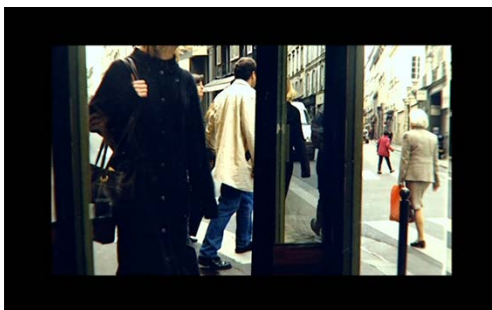
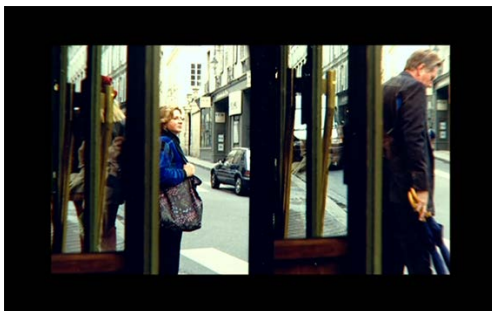
París es también el lugar al que Perlov regresa para visitar a sus amigos, aquellos afectos que marcaron su estadía de seis años en la ciudad —intervalo entre su vida anterior en Brasil y su posterior asentamiento en Israel—, cuando era un joven veinteañero y la capital francesa le ofrecía una serie de estímulos culturales y artísticos que fueron determinantes para su devenir creativo y cinematográfico. Como se desarrolló exhaustivamente en los fragmentos analizados en el punto 4.2. Filias artísticas: Referencias que Modularon la Mirada de Perlov, estando en París, David visita a su amiga Marguerite Bonnevey-Jungerman —quien le proporcionó los dibujos que fueron la base material para la realización de *Tante Chinoise et les autres* (1956)—, a su mentor, el cineasta holandés Joris Ivens —con quién colaboró en el montaje de una película inacabada sobre el pintor Marc Chagall—, al escritor francés André Schwartz-Bart y a su admirado amigo, el intelectual y etnógrafo

Abrasza Zehms. Las escenas dedicadas a este último ofrecen interesantes correspondencias entre la dimensión afectiva y la dimensión espacial. En 1977, en la primera visita que Perlov realiza a Zehms en su pequeño apartamento en París (*Diary*, Cap. 1), Abrasza se encuentra enfermo, en cama, ocupando —como puntualiza Perlov— una posición horizontal desde la que mira hacia el cielo de su habitación, un punto de vista que entrelaza el abajo y el arriba. “Me pregunto por qué está señalando al techo. Comprendo; quiere que filme lo que ha estado contemplando desde hace años, desde su posición horizontal” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). Zehms sufrió de tuberculosis y luego contrajo otras enfermedades que fueron debilitándolo progresivamente. La escena, en blanco y negro, transcurre casi en penumbras y la cámara de Perlov filma austera y delicadamente al interior del pequeño y oscuro cuarto. Espacio y emoción vuelven a entrelazarse: la luz de la habitación es lúgubre y se corresponde con el estado anímico de Abrasza quien, cansado de su larga afección, desliza vagamente a Perlov que no podrá soportar su padecimiento por mucho más tiempo. David entiende que su amigo ha tomado la decisión de suicidarse. Es así como en un nuevo retorno a París, esta vez en 1981, en el tercer capítulo de *Diary*, Perlov acude a la calle Gay Lussac, al hotel en el que Abrasza se quitó la vida arrojándose al vacío desde la habitación que ocupó en el séptimo piso de ese espacio de tránsito, de ese “no lugar”, en palabras de Augé (1993). David filma el exterior y el interior del hotel. Primero su fachada, atravesada por los coches y peatones que transitaban por la calle. Filma la calle en honor a su amigo, toda vez que, como recuerda Perlov, “no fue en las academias, sino sobre los pavimentos, caminando de día, de noche, donde su intelecto encendió a los demás”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3). Desde el exterior filma las ventanas del Hotel, bisagras entre el adentro y el afuera, entre la vida y la muerte, toda vez que éstas simbolizan, por una parte, el último umbral que atravesó Zehms en su tránsito hacia el más allá y, por otra, son metáfora de los nuevos horizontes que, en vida, Abrasza descubrió e iluminó para David: “Cuando arribé por vez primera a París de Brasil, siendo joven, fue él quien me abrió las ventanas a paisajes inesperados”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3). Perlov realiza repentinos movimientos de cámara verticales (*tilt down*), como emulando el descenso del cuerpo de Abrasza en caída libre hacia su encuentro con la muerte. Continúa explorando los espacios con su cámara para, a continuación, registrar la

acera en la que se estrelló el cuerpo de su amigo. Acto seguido, ingresa al hotel para recorrer con su cámara el interior de la habitación en que se hospedó Abrasza antes de morir. Observa el panorama desde la ventana del cuarto en la posada, el balcón desde el que Abrasza se lanzó, se autorretrata filmando frente al espejo.

Acto seguido, David baja hasta la recepción del hotel y allí, frente a la puerta de entrada, recoge los testimonios del dueño del hotel y la portera. Ellos presenciaron el suicidio de Abrasza y narran, mediante la palabra y los gestos espaciales (indican, mueven los brazos para graficar la caída), el doloroso episodio ocurrido hace un par de años atrás. Los lugares atravesados por las acciones en ellos transcurridos, vuelven a entretorse con la memoria afectiva y espacial.

Como se ha visto y se seguirá demostrando en varios los ejemplos de éste y el próximo apartado de la tesis, las puertas, ventanas y espejos que fotografía Perlov, le permiten establecer una serie de bisagras entre marcos (dentro de marcos) y reflejos, multiplicidades de efectos de reflexión y refracción que conforman imágenes de gran complejidad. Por ejemplo, encuadrando a través de los cristales y espejos al interior de un café de París, Perlov realiza una serie de fotografías a quienes deambulan por la acera de afuera. En la primera de ellas, Perlov se autorretrata frente al espejo y, aparentemente por la ventana que se encuentra a su lado, pasará caminando una mujer con un ramo de flores por la calle. “Pasará” y no “está pasando” porque, a pesar de que la vemos, es en realidad su reflejo en tránsito el que anticipa su llegada a atravesar el campo visual “real” de Perlov, pero —por la información visual que nos brinda su imagen en el espejo— aún no está transitando por su costado. “París, una gran ciudad; la ciudad múltiple. Puedes ver a través de sus espejos o sin ellos”. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*). A continuación, veremos personas que pasan por cada encuadre contenido, a su vez, al interior del encuadre general de la foto, lo que genera una serie de juegos entre bisagras, puertas y ventanas, marcos dentro de marcos, espejismos, correlaciones y distancias.



Conjunto de imágenes N°110. Montaje de fotos fijas a partir de las ventanas y espejos desde dentro de un café de París hacia los peatones que transitan afuera, por la calle, ofrecen una serie de complejas relaciones entre encuadres y reflejos, tiempo y espacio.

De París, nos trasladamos ahora hacia otras geografías afectivas representadas por Perlov. ¿Qué hay del lugar donde el nómada ha resuelto detener su andar errático y ha decidido establecer, si no un hogar, una residencia? ¿Y si esa tierra no es cualquier destino sino un lar que se lleva en la pertenencia y en la sangre y que, en el caso de Perlov, parte constitutiva de su identidad diaspórica? Israel, el país de los ancestros que adopta a David Perlov a sus casi 30 años, pasa a ser una tierra de nadie que atomiza las contradicciones identitarias y dificulta cerrar las heridas del nómada, porque lo sitúa en un escenario de constante añoranza por los territorios que ha dejado atrás.

La incertidumbre, el tiempo libre en demasía, me privan de la capacidad de amar este país. Carezco de energía para conducir y visitar de nuevo Safed, el pueblo de mis antecesores. (...) Un día un amigo me preguntó: “¿Por qué no te largas, por qué no haces tus filmes en otra parte?” Le respondí: “No, no lo haré. He plantado dos árboles aquí; esta tierra es mía”. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap 1).

Tel Aviv vendría a ser, en palabras de Waldman (2009: 43), “un permanente fuera de lugar’, en un allá/entonces, en contraposición a un acá/ahora. Pero ni siquiera apropiándose del acá/ahora las heridas del desarraigo logran sanar” (2009: 43), o, como enfatiza Adorno: “Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir [en el caso de Perlov, en el filmar] su lugar de residencia” (1987: 85).

La dimensión nomádica de Perlov —representada como hemos visto en una serie de desplazamientos por las ciudades del pasado— se repliega mayoritariamente hacia el interior de las paredes de su residencia y hacia el ensimismamiento como estado de ánimo, cuando se trata de construir una imagen compleja que logre dar cuenta de lo que significa Tel Aviv para el cineasta. Además de registrarse desde una estética de lo estático que, como veremos en el próximo ítem, privilegia la ventana como mirador desde donde se despliega un punto de vista sobre el mundo urbano —el viaje continúa, pero en un desplazamiento interior relacionado más con la intensidad del devenir psíquico que con el movimiento físico—, Perlov incorpora constantemente matices autorreflexivos que dan cuenta de las operaciones y estrategias estéticas y formales para elaborar una poética alrededor de la ciudad de Tel Aviv desde las alturas de su apartamento.

Lo filmo en color. Arriba, en el decimocuarto piso. Cerca de los pájaros. Cerca del cielo. Regocijarse con la ciudad a tus pies. El canto brasileño de los pobres que habitan la colina. Los así llamados “israelíes bellos”, no quieren vivir en el centro de la ciudad; prefieren los suburbios. Probablemente no les guste la mezcla racial. Tal vez por eso el departamento salió barato. Cerca de la luna, una cálida luna oriental. Miro el paisaje como un campesino desde la cima de su colina. Es igual a la bahía en Río de Janeiro, sin las montañas, pero con el aeropuerto. Nuevas oportunidades para el lente, para el ojo. Un descanso para la vista. Solo a cuatrocientos metros de aquí y de los recuerdos. No es una torre de marfil. Como un rico terrateniente, como en aquellos felices momentos en el kibbutz donde por primera vez en mi vida percibí la naturaleza. (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap 1).

Filmar Tel Aviv desde la cúspide de un edificio le permite a Perlov elaborar péndulos espaciales entre Israel y Brasil, sus geografías y culturas. Además, la escena moviliza la reflexión de Perlov en torno a dimensiones espaciales (centro/suburbio) entrelazadas con aspectos de clase (los “israelíes bellos”) y de etnia (“mezcla racial”). Al distanciarse de la figura de la torre de marfil —metáfora que refiere al aislamiento del mundo de alguien, sobre todo de intelectuales y artistas, a favor del desarrollo exclusivo de sus vidas y obras— Perlov se sitúa desde el lugar de la gente corriente; como un “campesino” ante la vastedad del paisaje como cuando, a su arribo a Israel en el kibbutz Bror Hayil (los kibbutz son comunidades autogestionadas eminentemente agrarias), se enfrentó fascinado a la inmensidad de la naturaleza.

También en otras ocasiones en las que David registra desde las alturas de su apartamento (cinematográfica o fotográficamente, como veremos a continuación en el análisis de *My Stills*), se ponen en juego intersticios entre lo alto y lo bajo, a partir de las relaciones entre las características panorámicas que Perlov realiza a diferentes horas del día sobre Tel Aviv, sus atardeceres y amaneceres —que abarcan la vastedad del paisaje urbano, con sus edificios, avenidas y vistas en las que, a lo lejos, se alcanza a percibir el mar mediterráneo al fondo— y lo que simultáneamente ocurre en esas mismas coordenadas pero a ras del suelo, en el portal de su edificio, en el centro comercial London Ministore, sus tiendas y cafés, en el deambular de los transeúntes, etc. De hecho, la recurrente figura del ascensor del edificio y sus espejos, en los que a veces vemos reflejada la imagen de Perlov

filmándose a sí mismo mientras asciende o desciende desde su departamento hacia la calle, o viceversa, es una suerte de médium entre estos dos universos, entre el arriba y el abajo.

Como ya se ha visto en el capítulo 4.2. Filias artísticas: Referencias que Modularon la Mirada de Perlov, *My Stills* (1952-2002), el último de los diarios de David Perlov, es un ensayo autorreflexivo que explora en las relaciones entre la fotografía y el cine como regímenes de representación visual, a partir de la inspección subjetiva sobre las propias imágenes fijas realizadas por el cineasta a lo largo de su vida, especialmente durante sus últimos años. El documental está claramente configurado como un tríptico²⁰⁹ y es en su tercera y última parte donde se concentran una serie de operaciones narrativas, visuales y sonoras que dan cuenta de la inmensa riqueza estética con que Perlov despliega sus representaciones de la vida urbana al retratar, preferentemente, el centro de la ciudad de Tel Aviv, donde se ubica el hogar del cineasta y su familia, en la 14ª planta de un edificio ubicado en la esquina de las calles Ibn Gvirol y King Shaul Ha-Melech Boulevard, justo sobre el centro comercial London Ministore. “Encuentra lo que quieras, lo que estés buscando, pero solo a la vuelta de la esquina; encontrarás todo” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*), palabras que concentran toda una declaración de principios alrededor de su mirada espacial como fotógrafo y cineasta y que, en el caso de *My Stills*, refuerzan el carácter independiente de la fotografía como arte, como un

²⁰⁹ En su primera parte, y a partir de imágenes registradas en video, *My Stills* se concentra precisamente en relaciones entre imagen fija e imagen en movimiento, a partir de la exploración de un espacio: el taller del artista. Hacia los últimos años de su vida, Perlov —hasta ese momento acostumbrado a desarrollar sus proyectos creativos en casa (cuando sus hijas mellizas se independizaron, el cineasta habitó una de las habitaciones del apartamento para ocuparlo como estudio, archivo y sala de montaje)— logra tener un taller por primera vez en su vida. Esta primera parte es eminentemente exploratoria (diríamos, a ratos, observacional): Perlov explora su propio proceso de descubrimiento y aprendizaje de la nueva herramienta tecnológica que descubre, la cámara de video, y con ella explora a su vez su nuevo espacio, sus ventanas, umbrales, rincones. En el proceso de instalación en el taller, Perlov se encuentra con toda su obra fotográfica; abre sus cajas y revisa sus archivos, ordena y comenta estas imágenes fijas que ha tomado a lo largo de toda su vida. El proceso da cabida a una serie de reflexiones en torno a la naturaleza misma de la imagen, la presencia/ausencia de luz, el encuadre, los dispositivos tecnológicos, la fotografía fija y la fotografía en movimiento. La segunda parte, en tanto, se decanta hacia las filias de Perlov, y se detiene puntualmente en los tres fotógrafos a quienes el cineasta tuvo en mente para la realización de *My Stills*: David Seymour “Chim”, Henri Lartigue y Henryk Ross. Cada uno de estos fotógrafos —a quienes Perlov admiró y por quienes sintió una profunda afinidad estética o política— encarna una potencia para la imagen fija, que siempre se encuentra en el intersticio, ya sea entre lo íntimo y lo histórico; entre el arte y la literatura; entre lo personal y lo político, etcétera. La segunda parte de *My Stills* y las relaciones que Perlov establece con los aportes de estos tres fotógrafos, fueron ampliamente desarrolladas en el punto 4.2.2. Citas y Referencias a la Fotografía. Por último, la tercera parte de *My Stills* está basada exclusivamente en imágenes fijas; las fotografías tomadas por Perlov durante los últimos años de su vida, en las que retrata a personas, calles, esquinas y otros motivos visuales recurrentes tanto en su fotografía como en su cinematografía, capturadas en las inmediaciones de su apartamento en el centro de Tel Aviv. Esta tercera y última parte de la película es la que será desarrollada en las próximas páginas.

ejercicio exploratorio de un punto de vista sobre el habitar el cotidiano que lo acompañó a lo largo de toda su vida, paralelamente al cine²¹⁰.

El uso de la fotografía fija en *My Stills* es un recurso estético que crea una temporalidad única que imbrica simultáneamente pasado y presente, así como una serie de otras dimensiones espaciotemporales y regímenes visuales y sonoros. Cuando la imagen fija es encuadrada en el filme suscita una conciencia del medio en el que la cinematografía remitiría a estrategias del presente, mientras la fotografía aludiría al pasado y, en esta operación, ambas temporalidades coexisten simultáneamente. Así pues, la integración de la fotografía estática como imagen filmada —en movimiento— crea un dispositivo bisagra, un híbrido que trasvasa las características de un medio a las de otro, difuminando las distinciones y similitudes entre ambos. En su ensayo *The Event and the Picture: David Perlov's My Stills and Memories of the Eichmann Trial* (2013: 78), Anat Zanger identifica este procedimiento como el rostro del dios Jano en el cine, refiriéndose a la deidad de dos caras de la mitología romana, que simboliza las puertas, los portales, las transiciones, los comienzos²¹¹ y los finales.

“Una película sobre imágenes fijas. Sobre mis fotos fijas. Una película en movimiento. En el cine, la gente se mueve. Estas son fijas. Los sonidos que oigo no están fijos; ellos le pertenecen al filmar desde que el cine se convirtió en película sonora, hablada” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*). Este comentario autorreflexivo es fundamental: en la tercera parte de *My Stills*, Perlov piensa el cine a partir de sus fotos. Piensa el sonido a partir de sus fotos. Piensa los espacios a través de sus fotos. Piensa a las personas a partir de sus fotos. Las fotografías callejeras que captura en las proximidades de su casa en el centro de Tel Aviv, son la materia prima del montaje, un montaje visual basado exclusivamente en la yuxtaposición de sus fotos fijas. A lo largo de todo este fragmento del filme, se configuran construcciones espaciales de sitios tales como el café de la esquina donde Perlov

²¹⁰ Recordemos que Perlov fue dibujante y fotógrafo antes de ser cineasta, y ambas prácticas persistieron a lo largo de su vida. Fotografía y pintura no fueron para él ejercicios subsidiarios al cine, como podría pensarse, entrenamientos para mantener la mirada activa cuando, por ejemplo, por razones económicas, se veía imposibilitado de filmar. Por el contrario, ambas disciplinas tuvieron cabida en Perlov a la par y en correlación con el cine.

²¹¹ De allí que a Jano le fuese consagrado el primer mes del año, cuyo nombre —que pasó del latín Ianuarius a Janeiro y Janero— derivó a “enero”, en español. Jano es visualmente representado con dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil, en el umbral entre el año que se deja atrás y el que se comienza.

desayunaba casi a diario y a través de cuyas ventanas solía retatar a los peatones que transitaban por la calle. “La calle Bialik, hay juventud, ¿dónde está la mía?, como si cantara: ay amor, dónde está el mío”, evoca en *off* mientras observa unas fotografías de jóvenes conversando animadamente en la terraza del café. En los intervalos espaciales entre el adentro y el afuera, entre la portería de su edificio y el café, entre las terrazas de éste y la acera, entre los retratos de conocidos/as y desconocidos/as y los autorretratos del propio Perlov en espejos y reflejos, se va configurando una progresión narrativa en la que se relatan las historias del céntrico barrio de Tel Aviv, entre otras cosas por medio del desarrollo de personajes retratados que comienzan a resultarle familiares al espectador. Cigal, la dependienta descendiente de polacos del estanco en el centro comercial London Ministore; el dueño de un pequeño quiosco, Mordechai; los mozos de los cafés circundantes a su casa —el café de Batia, el café de Yossi—; el peluquero y sus clientes; Abraham²¹², “el centinela”, como llamaba Perlov al conserje de su edificio; el cartero; el hombre de la limpieza “que viene de Bagdad”; los trabajadores de plazas y jardines públicos. La progresión dramática y la participación de estos personajes no obedecen en lo absoluto a los códigos narrativos del relato clásico; las cientos de personas fotografiadas no ofrecen testimonios, no se les concede la palabra ni nos narran unas memorias alrededor del espacio urbano representado, sino que todo ocurre a partir del montaje caleidoscópico y fragmentario de estas fotografías fijas, que se articulan a partir del comentario subjetivo de Perlov, quien —también de forma atomizada— nos da a conocer su propia percepción sobre las gentes, situaciones y lugares que atraviesan los espacios de su cotidiano. Al igual que su cine, la fotografía de Perlov es también documental, es también diarística, es también autobiográfica. Él es quien observa y es, a la vez, protagonista, pues es su mirada y sus reflexiones las que ordenan y dan sentido a los instantes y acciones que hilvanan la historia. “Cuando tomo fotografías del cotidiano frente a mí, lo hago con una especie de sentido de necesidad, siempre desde el mismo ángulo, lo que corresponde a la forma en que vivo mi vida, no como un reportero corriendo detrás

²¹² Guardián del umbral, siempre entre el afuera y el adentro, custodiando a quienes entraban y salían por el portal del edificio, Abraham personifica, en efecto, la bisagra. Como un dato anecdótico pero no menos revelador, podemos consignar que el propio Perlov también trabajó como conserje. A su llegada a París a principios de la década del 50’ e intentando encontrar todos los medios posibles para acercarse al cine, un joven David consiguió trabajo como ayudante en un estudio de animación donde, además, realizaba labores de portero (Cfr. Glotman, 2003).

de los eventos. Me quedo en mi lugar, y son las personas en mis fotografías son las que se están moviendo”²¹³ (Perlov en Glotman, 2003).

Para construir estas geografías espaciales alrededor de Tel Aviv en *My Stills*, Perlov recurre a representar aquellos motivos que más le fascinan y que son los mismos que recurrentemente ha escenificado a lo largo de sus otros diarios: sus espacios, ventanas, puertas, umbrales, portales, espejos, las imágenes del televisor, la calle, los cafés, las tiendas, las vitrinas —sus maniqués desnudos o con ropa, tras los vidrios que reflejan luces y espejismos—, escaparates, y sobre todo sus próximos, sus prójimos, los inmigrantes, cuerpos, gestos, manos, dedos, rostros que le fascinan. A lo largo de sus diarios y muy particularmente en *My Stills*, Perlov confiesa su verdadera obsesión por los rostros, los que le son familiares y los que le son extraños. Observando sus fotografías y retratos a desconocidos capturados en su deambular por las calles de Tel Aviv, Perlov exclama:

¡Oh, rostros! ¡Más y más! Con lentes o sin ellos. Mi sed por los rostros es infinita. (...) ¡Oh, rostros! ¡Más y más! ¡Estoy esclavizado por ellos! ¡No quiero ver otros! Viejos o jóvenes; no conozco edades (...) Rostros, rostros y más rostros. Jóvenes, prometedores, risas, sonrisas, atención, atentos, ¿expresan los rostros lo que sentimos acerca de lo que vemos?”. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Perlov continúa fotografiando el cotidiano de su barrio a diversas horas del día, bajo diferentes condiciones climáticas y con sus diversos protagonistas. Gente anónima, común y corriente, de las más diversas edades, fenotipos, orígenes, etnias y culturas. La mayoría de ellos, transeúntes en diversos puntos de la ciudad: personas esperando el autobús, caminando por la acera en el atardecer (David fotografía la proyección de sus sombras sobre el pavimento); vecinos, judíos ortodoxos con sus particulares atuendos, extranjeros, migrantes. *My Stills* es una

²¹³ Esta idea ya había sido enunciada por Perlov en el folleto de la exposición colectiva *An Homage to the Family Album*, exhibida en 1988 en el Departamento de Fotografía del Bezalel Academy of Art and Design y curada por Shuka Glotman. Perlov señalaba entonces: “Tomo muchas fotografías de la misma situación, no para seleccionar la mejor entre ellas. Estos son los hábitos del documentalista: no interrumpir el flujo natural de cada evento humano ... Para nosotros estos eventos, lo he notado desde hace mucho tiempo, tienen una especial urgencia; no es el fotógrafo el que busca sus objetos, sino que son éstos los que buscan la cámara, te imploran, a veces te lo exigen”. (Perlov en Glotman, 1988).

verdadera apología a la diversidad²¹⁴. Una declaración de amor. En una fotografía de Abraham, el conserje, conversando con una joven en el portal del edificio, Perlov declara: “¿Quién podría no amarlo? ¿quién no podría amarla a ella? ¿quién no podría amarlos? ¡Oh, bellezas del Oriente!” ¡Oh, Abraham! ¿Dónde están tus pensamientos, qué fue del pasado, qué es lo que viene? Lo amo... Los amo a todos”. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Y entre la alteridad fotografiada, hay momentos que concentran varios autorretratos de Perlov frente a espejos (del ascensor, del cuarto de un hotel) y espejismos (su reflejo en las ventanas de su departamento, de un hotel, de las vitrinas de tiendas y cafés). La bisagra entre el yo y la otredad queda plasmada en la *voice over* de Perlov, precisamente en una escena compuesta de autorretratos, a la que preceden y suceden secuencias de retratos a otros: “Fotografía. Fotografía a los otros como a ti mismo, como a toda la naturaleza”. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Perlov especula sobre la vida de aquellos que fotografía, les inventa historias, afirma que dos mujeres a quienes fotografía desde el café, son madre e hija. Al observar a otros, se pregunta si son inmigrantes, e intenta adivinar cuáles son sus orígenes a partir de sus rostros, de sus rasgos, de sus apariencias, de sus modos y sus acentos. También se detiene a fotografiar las manos de la gente y los gestos esas manos: “Las manos, los dedos, su longitud, proporciones y el rico y sorprendente ritmo, más rico que el ritmo perfecto de una buena orquesta”. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Su mirada también se decanta hacia la observación de intersecciones y esquinas. “Cruzando la calle, cruzando la esquina”, redonda Perlov en *off* al fotografiar al interior de la peluquería “Chez Charlie”, ubicada en la esquina opuesta a la de su edificio. También desde la ventana de su departamento, David suele registrar lo que acontece abajo, en las esquinas que se pueden apreciar desde la altura. En una de esas ocasiones, fotografía una marcha que atraviesa las avenidas: “Las manifestaciones que atraviesan las esquinas, a veces de noche, con velas, a veces

²¹⁴ Este argumento será desarrollado con mayor profundidad en el ítem 4.5 de la tesis: Bisagras Nómades. Intersticios para representar el desarraigo. La modulación del Sí, la Historia y la Alteridad.

con antorchas, a veces durante el día”. Registrar la ciudad en diferentes horarios, bajo variadas luces y distintos climas, es otra de las constantes que caracterizan la representación espacial de Tel Aviv. Amplias panorámicas capturadas desde las ventanas de su hogar, la ciudad de día, “la ciudad de noche, desde la altura de la esquina, desde mi edificio. Las horas, el Mediterráneo y muy nueva, desde la distancia, la Torre de Babilonia”. Se refiere a un alto edificio que sobresale por encima del resto de construcciones blancas que caracterizan Tel Aviv. Al realizar esta mención a la leyenda bíblica de la Torre de Babel²¹⁵, Perlov —un apasionado de las lenguas— una vez más atribuye importancia a la diversidad cultural, vinculada en este caso a la dispersión de los seres humanos en grupos o tribus sobre la Tierra, así como al origen de los diferentes idiomas y su diseminación alrededor del mundo.

Perlov registra fotográficamente otros fenómenos de la ciudad vinculados también al espacio; las personas caminando por la calle bajo la lluvia, con sus paraguas, que fascinan a David: “¡Benditos paraguas míos! A veces siento que la lluvia fue inventada para ellos” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*). Desde sus ventanas, registra panorámicas de la ciudad bajo la lluvia, amaneceres, atardeceres, noche y día, la ciudad con sol, la ciudad con neblina. En un momento, muestra una secuencia de fotos desde su edificio hacia un edificio vecino, donde hay humo. Humo y niebla se confunden: “El humo sospechoso era solo un pequeño incendio, en una pequeña panadería al lado de mi edificio. ¿Niebla en el Mediterráneo o smog? Solo observa y observa y todas las nuevas respuestas aparecerán” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Muchas de las fotografías registradas por Perlov en Tel Aviv a lo largo de la tercera parte de dicho ensayo, son hechas con su Olympus-Pen²¹⁶. La cámara permite

²¹⁵ Babel es el nombre hebreo bíblico de la ciudad mesopotámica de Babilonia. Probablemente, el nombre deriva del acadio “Bab-il” (“Puerta de Dios”) y/o del verbo hebreo “balbál” (“confundir”), pues Babel habría sido el lugar en donde Yahvé —al crear los diferentes idiomas— se propuso confundir a los hombres para que no lograran comunicarse entre ellos y así tuvieran que organizarse en diversas tribus, como comunidades de habla.

²¹⁶ En el filme *Perlov's Room* (1999) de Liran Atzmor, Perlov reflexiona sobre su Olympus Pen: “Es, por decirlo así, como escribir una carta o un diario. Es una pieza de coleccionista. En vez de hacer una foto, hace dos, pero tienes que disparar dos veces. (...) Dos mitades; es como una suerte de montaje. Esto llama a realizar asociaciones y eso me gusta. No captura realmente en horizontal, sino más bien verticalmente, así que es bueno para fotografiar a la gente, un árbol, cualquier cosa

ajustar a 72 fotografías un rollo normal de película en 35 mm. de 36 exposiciones, con lo que se obtienen pares de imágenes verticales separadas por un borde negro, en una misma fotografía. Así, el marco negro entre las dos tomas funciona como un corte, un montaje en sí mismo²¹⁷. También realiza fotografías en el clásico formato horizontal y, de vez en cuando, alguna Polaroid. En *My Stills*, Perlov reflexiona sobre estos diversos formatos fotográficos, sus tecnologías y sus posibilidades creativas:

Las fotos tienen diferentes formatos. Su forma es un rectángulo horizontal. Aquí una cámara que permite revelar dos fotos, tomadas una después de la otra. Tienes dos verticales, formando juntas un rectángulo horizontal, que crean un diálogo de pensamientos y posibilidades de asociación, si el fotógrafo las halla tanto por casualidad como a propósito. Casualmente, aquí hay una fotografía polaroid rectangular, diferente de las anteriores. Esta fue introducida más tarde; no sé hace cuántos años. La de antes se acercaba a la forma de un perfecto cuadrado, en una Polaroid larga. Supongo que cada una tenía un objetivo, una intención, que es la consecuencia de la ingeniería, de la óptica, etcétera. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

En *My Stills*, el componente sonoro es determinante para construir el pa(i)saje cinematográfico de la ciudad a partir del montaje de imágenes fijas. El sonido ambiente, en este caso, es un factor esencial que coadyuva a dotar de movimiento a planos estáticos. Perlov incorpora sonidos de la calle, el tráfico, los coches, sirenas de ambulancias, motos, bocinas, ruidos de pasos y tacones, murmullos de las conversaciones de la gente a lo lejos, risas, pajaritos. Para Chion (1999), el sonido es también tiempo y movimiento; toda vez que su intensidad, frecuencias, y cualidades espaciales, se encuentran constantemente en transformación. “Muchos acontecimientos sonoros se encadenan, se enmascaran o se superponen, en el tiempo y en el espacio” (Chion, 1999: 70). Es así como la composición sonora de Perlov en *My Stills* añade una dimensión temporal a la espacialidad de la calle retratada en la imagen fija otorgándole, así, un sentido de movimiento; una

vertical, un rascacielos, y así sucesivamente. Con respecto a las otras cámaras ésta es diferente; las otras son normales, son horizontales, como la mayoría de las cosas en nuestras vidas” (Perlov en Atzmor, 1999. Ver Filmes Consultados).

²¹⁷ En el folleto para la exhibición *David Perlov: Diary Photographs (Selection)* realizada en marzo de 2001 en la Cinemateca de Tel-Aviv-Jaffa, el propio Perlov señala: “A veces, el otro lado de la fotografía se encuentra en asociación con su primer lado. A veces, un momento al lado izquierdo de la fotografía es otro momento al lado derecho, en una extensión, por así decirlo, del tiempo o del espacio”.

dimensión eminentemente cinematográfica. De este modo, el sonido opera en el intersticio entre fotografía y cine. A través del sonido, las fotos fijas devienen en un movimiento que fluye en el tiempo, generando una bisagra entre los regímenes de representación (audio)visuales de la fotografía y el cine, a partir de los desplazamientos por las cartografías urbanas del *flâneur*. Estos procedimientos operan como una potente herramienta para pensar las posibilidades de representar el movimiento en el tiempo y en el espacio del cine, así como los intersticios, afluencias, confluencias y diferencias entre las artes fotográficas y las cinematográficas. Se trata de operaciones que actúan no solo a un nivel estético, sino también político, de acuerdo a las consideraciones que podemos trazar en consonancia con las ideas de Rancière:

Pero esas historias de espacios y trayectos, caminantes y viajes, también pueden ayudarnos a invertir la perspectiva e imaginar ya no las formas de un arte adecuadamente puesto al servicio de fines políticos, sino formas políticas reinventadas sobre la base de múltiples maneras que tienen las artes de lo visible de inventar miradas, disponer cuerpos en lugares y hacerlos transformar los espacios que recorren (Rancière, 2012: 126).

Siguiendo al filósofo francés, el modo en que Perlov performa sus recorridos entre un punto y otro, sus pasajes a través de paisajes urbanos, la forma en que retrata la piel de la ciudad y la piel de sus gentes, posibilitarán la exploración de intersticios cinematográficos entre espacios y tiempos; intervalos que permiten y problematizan ética y estéticamente el flujo entre los umbrales de lo real y su representación.

4.3.3. EL ESPACIO INTERIOR. EL HOGAR, SUS VENTANAS, PUERTAS Y UMBRALES.

Desde los tránsitos por los espacios exteriores que acabamos de analizar como elemento central en la poética intersticial de Perlov, nos trasladamos ahora hacia el interior de su hogar, para examinar los principales motivos visuales que el cineasta brasileño-israelí convoca a la hora de representar tanto su espacio íntimo y familiar, como los vasos comunicantes que éste ofrece con el exterior, con la

otredad y con la historia. La casa es un espacio privilegiado para un estudio de los valores de la intimidad, siempre y cuando, tal como advierte Bachelard en *La poética del espacio* (2012), se la considere a la vez en su unidad y en su complejidad, procurando integrar todos sus valores particulares en un único valor fundamental, en una virtud primaria capaz de revelar “una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar” (2012: 34). El autor señala que la casa nos brindará imágenes dispersas a la vez que un cuerpo de imágenes, sin embargo, de cara a alcanzar dicha función primigenia, habrá que trascender la mera descripción, ya sea objetiva o subjetiva, de los hechos o impresiones asociados a la casa y a los relatos de nuestra historia que surgen a su alero, para comprenderla como un dominio esencial, espiritual. “Toda gran imagen simple es reveladora de un estado de alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad” (Bachelard, 2012: 104). Para el filósofo francés, la morada es uno de los mayores poderes de integración para el flujo de los pensamientos, las memorias y los proyectos del ser humano, además de operar como una bisagra entre tiempos en los que “el pasado, el presente y el porvenir, dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente” (2012: 36, 37).

La intimidad de nuestro cotidiano se cristaliza en los espacios del hogar. Nuestras principales relaciones afectivas se desarrollan en sus habitaciones: fuimos hijos/as en un hogar, somos pareja en un hogar, quienes son padres, también lo son en un hogar. Nuestros objetos más preciados se encuentran en el interior de nuestra casa. Las imágenes que amamos penden en sus paredes (fotografías familiares, el arte que nos emociona), los libros y las películas que han amoblado nuestras cabezas se posan en sus estantes, las ropas que a diario nos abrigan cuelgan en sus armarios, la cama —pasión, descanso, enfermedad— protagoniza el espacio del cuarto, el costurero heredado de la abuela, la mesa donde no solo comemos sino también conversamos y reímos, las plantas que día a día regamos, los animales que son parte de nuestra tribu. La música que nos conmueve resuena en sus rincones. La casa es un espacio vivo; un lugar de tránsito en el que circula el caos cotidiano. En ella crecemos y envejecemos y vemos a los nuestros crecer y

envejecer. Nuestro pasado y nuestro presente, sus memorias, sus presencias y ausencias, se cristalizan en el cotidiano del hogar y sus dinteles.

En el caso de David Perlov la casa no fue solo retratada como uno de los espacios privilegiados en el que filmó su cotidiano, sino que fue además su lugar de trabajo como cineasta; el lugar donde editó sus diarios. No fue sino hasta finales de la década del 90 que Perlov pudo acceder a tener un taller fuera del hogar²¹⁸ (su instalación en el nuevo estudio, como hemos visto, se retrata en *My Stills*). Hasta ese momento, David desarrolló su quehacer cinematográfico en una de las habitaciones de su apartamento en Tel Aviv, que habilitó como sala de montaje.

Entré a vivir aquí pensando que iba a filmar un diario. Pensé que iba a abandonar completamente el cine. Así que tuvimos que hacer espacio para poder filmar, proyectar, editar, etc. Ayudó mucho cuando mis hijas Yael y Naomi, las gemelas, se fueron de casa; entonces tenía dos habitaciones vacías. Allí tenemos la pantalla, el proyector esta ahí mismo y esta lámpara se puede elevar como aquellas en los barcos. Se sube hasta el techo, así que esta área queda despejada para las proyecciones; cierro las persianas y puedo proyectar películas. Proyecto películas para mí mismo y para las personas que vienen. Ahí está el proyector. Esta es la sala de edición; conoces a Yael, aquí está, editando. Por cierto, esta era su habitación. La mesa de edición está donde estaba su cama, ahora ahí está su moviola (Perlov en Telalim, 1984. Filmes Consultados).

²¹⁸ En el documental *Perlov's Room (La habitación de Perlov, 1999)* de Liran Atzmor, David reflexiona sobre lo que significó tener su taller montado en su hogar: “Estas casas no pueden compararse en sus espacios a las casas de los artistas. Lo que tenemos es una mini-casa. No puede contener a una familia y un taller. Todo es en miniatura. Si fuésemos los maestros del siglo XVII, el sótano sería la cocina, en la planta baja el comedor, el segundo piso sería para dormir y el último piso sería para el artista, donde él pudiera tener más luz (...). Me pongo nervioso cuando veo todo este gran desorden, aún cuando sé perfectamente dónde está todo de acuerdo a capas arqueológicas. Mira; estos tres cajones están en un caos total. Estos son cuadernos de bosquejos, impresiones de viajes; no están todos, tengo muchos más, pero éstos están aquí [coge un cuaderno]... Veamos... espero encontrar algo que valga la pena, ¿quieres mirar? Es con un bolígrafo como éste ¿ves? [se pone a dibujar]. Dibuja de un modo en que parcialmente puedes borrar. Ya no los hacen más, porque son demasiado buenos. A veces es el lápiz el que te lleva a dibujar. Este es de hace más de diez años atrás. Ahora estoy comenzando a recolectarlos todos. Estos son todos bosquejos de un Café. (...) Filmas las paredes a tu alrededor, y durante el montaje le das ritmo a la película y alcanzas algún tipo de armonía. Y cuando finalizas la edición, te quedas con esos mismos corredores, las mismas baldosas, esas mismas paredes que sin tu control viven de acuerdo a ellas mismas. Pierde un poco de su *glamour*... por *glamour* quiero decir el *glamour* y la armonía de la música. La vida es caótica, las cosas suceden por azar y no de acuerdo a las necesidades de la moviola de montaje, o la necesidad de la edición... y allí es cuando todo se vuelve muy triste”. Atzomr, quien fue exalumno de Perlov en la Escuela de Cine de la Universidad de Tel Aviv, y uno de los productores de *My Stills*, le pregunta a Perlov —que ya a esas alturas trabajaba en su nuevo taller, donde filmó *My Stills*— si echa de menos editar en esa habitación, en su casa. Perlov, que está probando la cámara de Liran Atzmor y filma su propio ex estudio, responde: “No, no... este cuarto me volvía loco, porque no podía salir. Es un trabajo que requiere mucha concentración, tanto si es un documental como una ficción, requiere concentración. No entiendo por qué, al final de los rodajes, hay este ritual de hacer una fiesta, antes de siquiera saber qué tipo de película tienes, algo que solo emergerá en el montaje. Lo que tú escoges en la edición y llega a la pantalla, es la memoria de todo lo que has desechado” (Perlov en Atzmor, 1999. Ver Filmes Consultados).

En la moviola Steenbeck de 16 mm. dispuesta en el cuarto y junto a su hija Yael, Perlov editó los seis primeros capítulos de *Diary*. En la mesa de edición el cineasta está en control de su vida, de sus crisis, de sus alegrías y de sus dolores; puede recrear la vida, ordenarla, fragmentarla. Cuando se filma un diario, la película de algún modo reemplaza la vida. En una entrevista filmada que Boris Lehman realiza a David en 1998, éste se refiere a la experiencia de ejercer su oficio al interior de las paredes del hogar, entre la vida cotidiana y la vida cinematográfica:

Pero fue cuando volví a casa —como este departamento había sido el centro de la filmación— que yo esperaba que todo lo que había sucedido en esta casa obedeciera a mis deseos, como el filme en la Steenbeck, en la editora, donde uno consigue una armonía. Lo quieras o no, se logra una armonía... Y esta armonía no existía más. Básicamente, es la armonía del filme, enfrentada a la desarmonía de la vida y su caos. Muy rica, pero caótica; nada de armónica. Lo que le ocurre a alguien que hace una película en su casa, cara a cara con sus muros, es que la vida aparece y tú comienzas a intentar armonizar, a darle ritmo a todo y arribar a un ideal. Y cuando eso acaba, esa armonía no retorna más. Llegué a pensar en abandonar el departamento en el que vivíamos, porque se me hizo muy, muy difícil. Y no era melancolía; era una suerte de depresión, una ausencia. (Perlov en Lehman, 1998. Filmes Consultados).



Imagen N°111. David y Yael editando *Diary* en una habitación del hogar de los Perlov, habilitada como sala de montaje.

Entre el cine y la vida, entre estas presencias y ausencias, los diarios documentales de David Perlov están visualmente estructurados por una estética del intervalo que, al interior de la casa, descansa, entre otros elementos, en el uso de puertas y ventanas como bisagras que moderan el flujo entre los distintos universos de representación que componen de la experiencia vital del cineasta brasileño-israelí recogida en sus diarios. Umbrales entre los espacios de lo privado (el adentro, lo interior, donde hay protección, amparo y control) y lo público (el afuera, lo exterior, donde está el azar y eventualmente también el riesgo), las ventanas y puertas simbolizan el límite que separa el “yo”, del mundo; la intimidad, de la alteridad; la soledad, de lo gregario; lo doméstico, de lo político. Pero estos “objetos transicionales”, en palabras de Lefebvre (2013)— no solo dividen sino también enlazan estas dimensiones:

He aquí una ventana. ¿Simple vacío por donde pasa la mirada? No. ¿Y qué mirada, la mirada de quién? La ventana, no-objeto, no puede convertirse en objeto. Objeto transicional que tiene dos sentidos: de dentro afuera y de fuera adentro. Los dos se marcan y remarcan. La ventana se enmarca de otra manera por fuera (para el adentro) y por dentro (para el afuera). Consideremos una puerta. ¿Es tan sólo un agujero en el muro? Se enmarca. Sin marco la puerta cumpliría una sola función, la de permitir el paso; pero la cumpliría mal. Le faltaría algo. La función requiere algo diferente, algo más y mejor que lo funcional. El encuadre hace de la puerta un objeto. Con sus marcos, las puertas devienen obras, no tan alejadas como las del cuadro y el espejo. Transicional, simbólico y funcional, el objeto «puerta» viene a terminar un espacio, el de una «pieza» o el de la calle; prepara la acogida en la «pieza» vecina, anuncia la casa entera (o el apartamento). En la puerta de entrada, el umbral —otro objeto transicional— ha tenido tradicionalmente su importancia casi ritual (franquear el umbral, una antesala o un paso) (Lefebvre, 2013: 253).

Indiscutiblemente, la figura que más abunda a lo largo de todos los diarios de Perlov, es la ventana²¹⁹. Debido a su capacidad de establecer una frontera

²¹⁹ En su artículo *On the Threshold of the Home. The Cinematic Gaze and the Constituting of a Civil Domain in David Perlov's Films* (2014), Liat Savin Ben Shoshan identifica un recorrido de transiciones entre interior y exterior que ya comenzaba a gestarse en las primeras películas de Perlov, puntualmente desde su cortometraje *Fishermen in Jaffa* (1960). Una de las secuencias del documental, que describe un día en la vida de los pescadores en el puerto de Jaffa, comienza con el plano desde el interior de una de las casas de los pescadores hacia la puerta que se abre al mar y a partir de allí comienza una bellísima secuencia en que la cámara se desplaza al interior de la casa, encontrando y encuadrando puertas y ventanas y revelando las escenas exteriores con sus gentes y espacios. Más tarde, en el mediodocumental *En Jerusalén* (1963), la ventana vuelve a ser recurrente. La película —filmada en la ciudad dividida anterior a 1967— se estructura en fragmentos de pocos minutos de duración, que registran distintos aspectos de la ciudad. La escena titulada “Frontera” comienza con planos de una calle de Jerusalén que se proyectan sobre una pared oscura en una habitación, “con la película por así decirlo abriendo

traslúcida, la ventana puede ser atravesada por la luz y la mirada. Incluso cerrada, esta abertura en los muros de una casa permite el paso de imágenes y sonidos²²⁰ que se hacen visibles y audibles desde adentro hacia afuera y desde afuera hacia adentro, creando fértiles conexiones entre interior y exterior. La ventana no solo posibilita la observación desde interior hacia el exterior y hacia el otro observado, sino que también conlleva la posibilidad de exposición/exhibición del interior hacia el exterior y a ese otro que, entonces, pasa de ser observado a ser observador, así como también nosotros pasamos de ser observadores a ser sujetos de observación, en un juego circular de miradas a través de la ventana.

La ventana representa además la apropiación de un punto de vista por parte de Perlov, por lo que se traduce en un excelente recurso para reforzar la subjetividad de este cine en primera persona. Filmar “desde la ventana” supone, pues, asumir un emplazamiento que dotará de una perspectiva específica al cineasta y, en consecuencia, también al espectador quien a menudo a lo largo de los diarios de Perlov se verá enfrentado a un juego de —al menos— una triple delimitación espacial al encontrarse, por ejemplo, frente a la ventana de la pantalla (cinematográfica, televisiva, del ordenador), para acceder a una segunda ventana (aquella contenida en el encuadre que da cuenta —literal y metafóricamente— del punto de vista del cineasta), que a su vez está dirigida a filmar una tercera ventana (la del balcón del edificio de enfrente, para recurrir a una de las muchas imágenes de esa naturaleza que nos ofrecen las composiciones de Perlov).

una ventana en la pared real, como una actualización directa de las ideas de Bazin”, señala Savin Ben Shoshan (2014: 206). Después, un lento *travelling* lateral al muro fronterizo va mostrando agujeros sobre la muralla. La cámara se detiene junto a un agujero y enmarca la vista del otro lado. Luego primeros planos de niños que juegan en y con la pared, lanzan la pelota de un lado a otro de la frontera, disolviendo la división que ésta encarna, dejando pasar y atravesar. Los niños miran a la cámara a un costado de las ventanas que se han abierto en sus muros. A continuación, la cámara filma desde los espacios interiores de una casa y de una sinagoga que tienen vista al muro fronterizo, “mezclando la cotidianidad doméstica y religiosa con la vista de la rutina militar. En la secuencia final de planos, el borde es objeto de una mirada turística, y los huecos de la pared enmarcan cuadros que otros —fotógrafos de prensa y turistas— están filmando o fotografiando, como para decir que una situación que para algunos es difícil y dolorosa, se convierte en una fuente de placer voyerista para otros” (2014: 206, 205). Para Savin Ben Shoshan, *En Jerusalén* esboza una percepción única de la frontera político-militar como dominio físico y como idea; un dominio intermedio, un sitio entre lugares y tiempos. (Cfr. 2014: 205).

²²⁰ Para Michel Chion (1999), el sonido suele ser una cuestión de balanceo entre el afuera y el adentro. (Cfr. Chion, 1999: 26).

Estos juegos de encuadres, del cuadro dentro del cuadro, recuerdan la tradición pictórica²²¹ desde la que, desde la perspectiva del realismo cinematográfico, surge la concepción de la imagen cinematográfica como una “ventana abierta al mundo” (Andrè Bazin, 2000), una ventana transparente, abierta de par en par hacia la realidad. Bazin concibe la ontología de la imagen cinematográfica como una huella visual de lo real, capaz de devaluar la ambigüedad propia de la realidad. En consonancia con las ideas de Bazin, Jean Mitry (1991) señala que:

La imagen está entonces fundamentalmente vinculada a su marco. Todas las significaciones plásticas dependen de él. Y, por tanto, la pantalla aparece como una ventana abierta al mundo. La frontera que limita lo real representado solo pertenece a esta ventana. El mundo continúa de un lado y del otro (Mitry, 1991: 62).

Sin embargo, como veremos a lo largo de este apartado, la cinematografía de Perlov alrededor de la figura de la ventana da una vuelta de tuerca a los conceptos elaborados por el realismo cinematográfico, dotándola de una complejidad que desdobra sus cualidades, en la riqueza de sus múltiples posibilidades de aperturas, clausuras, vaivenes, pasajes, reflejos y espejismos. La riqueza de las cualidades que Perlov atribuye a las operaciones estéticas y políticas elaboradas en torno al motivo de la ventana, pueden explicarse también por una concepción cultural — transcultural, en el caso de Perlov, dada su identidad híbrida, mitad sudamericana y mitad judía— frente a este objeto transicional que el cineasta brasileño-israelí parece asociar preferentemente a los flujos intersticiales de lo mundanal en el cotidiano. En su ensayo para el libro *David Perlov. Drawings, Photographs, Films* (2014), editado por Galia Bar Or, Liat Savin Ben Shoshan explica que:

Mientras que la cultura occidental/cristiana ve a la ventana tanto como un medio de acceso y paso así como un ojo observador, en la cultura árabe el propósito de la ventana es complicar el paso y evitar la mirada bidireccional,

²²¹ El símbolo de la ventana y las posibilidades que ofrece a las estrategias de composición visual tales como la perspectiva y la profundidad, entre otros, cobra una presencia decidida en las artes, sobre todo a partir del Renacimiento. Los principios establecidos por el arquitecto, humanista y teórico renacentista italiano Leon Battista Alberti (1404-1472) fueron pioneros en los estudios de la perspectiva. En su *Tratado de Pintura* (1435) Alberti se refiere al cuadro como “una ventana abierta a la historia”, entendida la historia no como un relato narrativo sobre acontecimientos determinados, sino como el objeto de la pintura, aquello que se desea pintar. La ventana es, para Alberti, un principio de intelegibilidad del mundo. (Cfr. Alberti, L. B., 1998).

y en hebreo la palabra 'ventana' es adyacente a la desacralización y la secularización (Savin Ben Shoshan, 2014: 208, 207).

Todos los capítulos tanto de *Diary*, como de *Updated Diary* y *My Stills* están repletos, de principio a fin, de estos umbrales que simbolizan la posibilidad del tránsito, del espacio como intervalo²²². Ventanas, puertas, galerías, pasillos, arcos y pórticos son accesos privilegiados desde y hacia los que Perlov se sitúa y dirige la cámara, a partir de los primeros planos que abren el capítulo inicial de *Diary*. En efecto, ya en la primera imagen de *Diary* que se nos presenta, vemos encuadrada una ventana que genera un alto contraste entre la oscuridad de la pared interior que la delinea, y el exterior luminoso donde se reconocen las edificaciones exteriores vecinas, bajo una luz natural siempre fluctuante. A dicho plano le siguen una serie de otras imágenes desde similar emplazamiento interior, hacia fuera, en las que vemos los departamentos próximos, las esquinas de las calles de abajo — que, como las ventanas y puertas, también constituyen vértices—, la sinagoga muy cercana al edificio de Perlov, los balcones contiguos, en definitiva, todo lo que rodea su exterior inmediato y lo que desde esos “miradores” puede abarcar la visión de la cámara cinematográfica, cuyo encuadre, como se ha dicho, desde ya puede concebirse como una nueva ventana. El surgimiento de la imagen —fruto del aparato/ventana que es también el dispositivo fílmico— se posibilita solo en la medida en que la luz penetre la ventana del cristal (el lente) de la cámara y, al interior de su hermética oscuridad, se proyecte e imprima recortada en un encuadre plasmado en la película fotosensible. Así, y tal como la ventana, la cámara no es simplemente el objeto a través del cual ver, sino también el objeto que ve. Mientras registra los panoramas que se presentan frente a las ventanas de su departamento, Perlov comienza su diario superponiendo a tales imágenes la siguiente narración autorreflexiva:

Mayo de 1973. Compro una cámara. Quiero comenzar a filmar por mí mismo y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo diferente, quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente. Lleva su tiempo aprender a hacerlo. (...). Mi primera toma. La segunda. Vivo en el

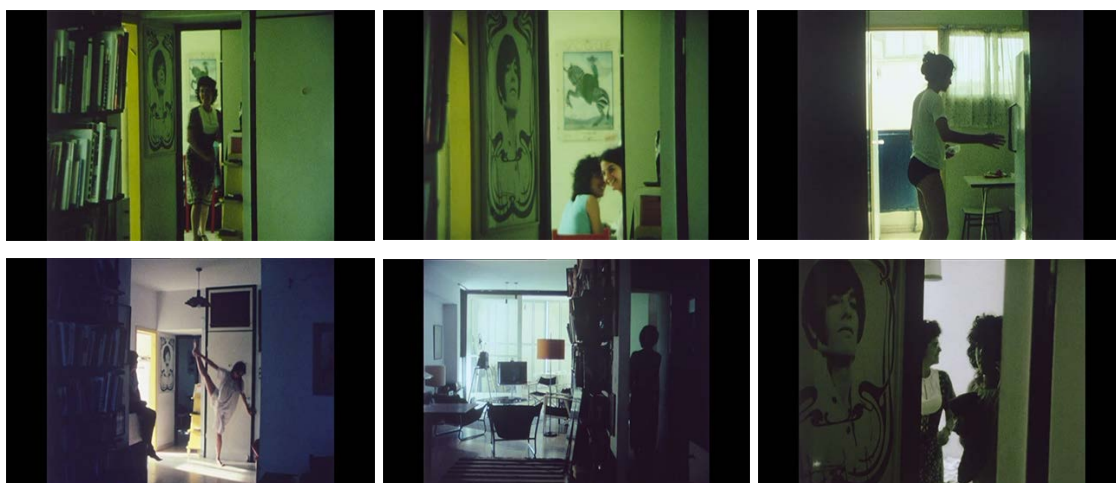
²²² *Spatium* (lat.) define tanto el lugar intermedio, como su intervalo (el tiempo que se tarda en recorrer ese determinado espacio).

tercer piso; una buena altura. Añado sonidos. A mi derecha, la sinagoga. Al frente, los balcones. Tengo la necesidad de voltearme; enfocar mi cámara hacia adentro, hacia mi propia casa. Aún no logro comprender cómo Mira, en una sola toma, logra cambiarse de vestido y regresar tan rápidamente. Yael y Naomi. Filmo los ángulos activos de mi casa (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

En esta primera parte del primer capítulo de *Diary*, las vistas desde las ventanas — ver imágenes 1-6, en el Prefacio de esta tesis— son registradas desde el hogar en el que por años vivieron los Perlov; un sencillo y funcional apartamento de tres habitaciones en el tercer piso de un edificio modernista de cuatro plantas, ubicado en el número 13 de la calle Mane Street, en la esquina de Ibn Gvirol Street, en pleno centro de Tel-Aviv. Además de la documentación del paisaje urbano visible desde las ventanas del apartamento como vimos en el recién citado ejemplo —las personas en los balcones de los edificios de enfrente, la sinagoga del otro lado de la calle, el tránsito de los viandantes por las aceras de abajo, los vehículos por la avenida Ibn Gvirol—, la cámara también se voltea a registrar los espacios interiores del apartamento, sus dinteles, pasillos, puertas y rincones activos en los que, realizando diversas actividades propias de la vida doméstica, aparecen y desaparecen las mujeres de la familia; su esposa Mira y unas adolescentes Yael y Naomi. Mira y las mellizas se visten, atraviesan los umbrales del hogar, desayunan, conversan recostadas sobre la cama, hacen deberes en el escritorio, improvisan bailes al interior de la casa.

La ventana de la casa y la ventana de la cámara se unen, y juntas encuadran la mirada de la persona que está dentro de la casa y mira hacia afuera. La siguiente etapa ya es una minuciosa filmación de miradas a la calle a través de las distintas aberturas de la casa. La ventana encuadra el paisaje urbano alrededor de la casa, y la cámara —como una precisa máquina de visualización— sitúa la casa en el ámbito urbano. Esta relación unidireccional se transgrede cuando la cámara se gira hacia adentro, y Perlov dice: “Siento la necesidad de girar la cámara hacia adentro, a los ángulos dinámicos de la casa”. En *Diary*, entonces, la ventana adquiere una doble función: ver el mundo exterior, la ciudad y su gente, desde el interior de la casa, pero también revelar al hombre detrás de la cámara, detrás de la ventana de su casa, su propia casa, aunque él no aparezca corporalmente en ella (Savin Ben Shoshan, 2014: 205).

Los pasillos del hogar en los que se posiciona la cámara de Perlov para filmar a sus habitantes, también son importantes motivos visuales asociados a la bisagra. El pasillo es, valga la redundancia, un espacio de paso entre las habitaciones, un lugar de tránsito desde el que Perlov suele filmar todos los demás espacios de su apartamento. La cámara posicionada en el pasillo a menudo incorpora el propio corredor y los dinteles que conducen hacia los cuartos, a los que generalmente Perlov no ingresa, sino que filma desde afuera, integrando a la imagen los marcos de las puertas abiertas o entreabiertas que a su vez dejan entrever lo que ocurre en el interior de las habitaciones, a través de los rectángulos verticales que encuadran los umbrales.



Conjunto de Imágenes N°112. El pasillo es otro de los umbrales de tránsito que Perlov emplea para filmar al interior de su hogar.

El pasillo como espacio intermedio y lugar de tránsito, también pone en tensión las relaciones entre ausencia y presencia relativas a la comparecencia del propio cineasta en la diégesis, toda vez que él se encuentra allí, filmando a su mujer e hijas y éstas a menudo dan cuenta de la presencia de Perlov, que está presente pero en el fuera de campo, como una suerte de espectador fuera de la escena. Esta dicotomía entre presencia y ausencia queda de manifiesto a través del comentario en *off* del cineasta, en una escena de la primera parte de *Diary*, en la que Yael mira directamente a la cámara, invitando a su padre a sentarse a tomar una sopa: “La sopa caliente es tentadora, pero sé que de ahora en adelante debo elegir entre tomar la sopa o filmar la sopa” (*Voz en off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). Su presencia se evidencia, además, precisamente en los encuentros entre el cineasta y su

esposa e hijas, que se hacen patentes en el juego de miradas que se dan a través del lente, cuando las mujeres miran a los “ojos” de David, directamente a la cámara.

Más arriba hemos mencionado los balcones de los edificios vecinos que Perlov filma desde las ventanas de su apartamento, ubicado en la tercera planta de la finca en la que vivió junto a su familia durante los cuatro primeros años en que filmó *Diary*. Los balcones también son espacios intersticiales, dominios liminales de exposición que, suspendidos entre el interior y el exterior de la casa, separan, conectan, relacionan, dialogan, permiten o deniegan el acceso a unas determinadas imágenes.

Como otros elementos arquitectónicos en este entorno urbano, los balcones ayudan a dar forma a la composición cinematográfica: como escenarios y como pantallas, son enmarcados con los paneles de los cristales de ventanas y puertas o con mamparas de cortinas que simultáneamente revelan y ocultan. Cuando la pantalla se abre, exponen públicamente la actividad privada —una familia sentada a almorzar—; cuando cierra, el interior vuelve a ser privado (Savin Ben Shoshan, 2014: 204, 203).



Conjunto de Imágenes N°113. Otros dominios liminales como espacios de tránsito entre el interior y el exterior en los diarios de Perlov, son los balcones de los edificios vecinos que filma desde las ventanas de su hogar.

A través de las ventanas entreabiertas de la casa de los Perlov, los ruidos de la calle penetran en el hogar. También en términos sonoros, es la radio que escuchan las personas congregadas fuera de la sinagoga de enfrente, la que, por ejemplo, transmite en primera instancia la información de lo que está sucediendo en la contingencia histórica de Israel, en paralelo a la vida íntima registrada al interior del hogar de los Perlov: es 1973 —el año en que el cineasta comienza a registrar su *Diary*— y ha estallado la guerra del Yom Kippur.

(...) Decido cambiar mi modo de hacer filmes. Filmar a través de la ventana de mi casa, como si filmara a través de la mirilla de un tanque. Aparece la repentina luz del sol de diciembre. Siento que mi punto de vista se torna más preciso. Documentar lo cotidiano, lo trivial. No más cuentos, no más tramas, nada artificial, tampoco los trucos profesionales que tanto me agradaban (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

Cuando en la escena recién citada Perlov declara “Filmar a través de la ventana de mi casa, como si filmara a través de la mirilla de un tanque”, establece una clara analogía con lo que está sucediendo afuera del hogar con la guerra del Yom Kippur, el enfrentamiento militar entre Israel, Egipto y Siria. En una entrevista que Yael Perlov otorgó en 2011 para la revista francesa *Jeu de Paume*, comenta:

La narración me ayudó a comprender su enfoque. Hacia el comienzo de la película, escuchamos una frase que expresa la esencia misma de su trabajo: “Filmar a través de la ventana de mi casa, como si filmara a través de la mirilla de un tanque”. ¡Es una verdadera declaración! Obviamente existe una connotación militar que lo sitúa en el contexto de la Guerra de Yom Kippur. Pero, en cierto modo, también fue una declaración política en sí misma por parte de mi padre, la voluntad de un cineasta de dejar el cine profesional para seguir su propio camino (Perlov, Y., 2011).

Para aproximarse a este conflicto bélico, la cámara de Perlov filmará los acontecimientos desde la pantalla de la televisión en el salón de su casa, mecanismo que —como veremos más adelante— le permite generar un juego de distancias mediante el que acercarse, informar y reflexionar acerca de la guerra, a la vez que distanciarse de ella y mantenerse, él y su familia, a resguardo de las hostilidades. Como una ventana, la televisión, en cualquier caso, también se abre para dejar entrar simbólicamente la guerra al interior de la casa.

El hogar en el que David comenzó a filmar sus diarios en 1973, albergó por más de quince años a la familia Perlov, específicamente hasta mayo de 1977, cuando se trasladan a vivir al nuevo apartamento ubicado en la 14ª planta de un rascacielos ubicado en la esquina de las calles Ibn Gvirol y King Shaul Ha-Melech Boulevard, sobre las galerías comerciales London Ministore, en pleno centro de Tel Aviv. El nuevo edificio queda muy cerca del antiguo hogar de los Perlov; tanto, que su proceso de construcción podía apreciarse desde una de las ventanas de la casa. En el primer capítulo de *Diary*, son varias las ocasiones en las que, desde dicha ventana, el cineasta filma cómo —a tan solo algunas manzanas de distancia— va progresando la edificación del que sería su nuevo hogar, donde viviría más de un cuarto de siglo (desde 1977, hasta su muerte en 2003) y donde Mira, su viuda, continúa viviendo en la actualidad. Fue allí donde Perlov continuó registrando sus ensayos cinematográficos, tanto el resto de los capítulos de *Diary*, como *Updated Diary* y *My Stills*.

En la primera parte de *Diary*, Perlov no solo registra el progreso de la nueva construcción desde las ventanas de su antiguo edificio, sino que también en ocasiones acude a filmar el proceso de alzamiento del inmueble, cuyo “work in progress” avanzaba en paralelo al de la propia factura de su diario. En una de esas oportunidades, Perlov ensaya un ejercicio cinematográfico en el que sus protagonistas son tanto las aperturas de los muros en el que más tarde se colocarían las ventanas, como el propio cuerpo del cineasta. “Usando el ascensor de los trabajadores subo a nuestro piso en el edificio nuevo. Estoy empezando a dominar la cámara. Desempeño una prueba técnica: giro mi cuerpo hasta marearme” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). Mientras la cámara de Perlov gira cada vez más rápido sobre sí misma —cuerpo y cámara se han fusionado en el movimiento, la experiencia del cuerpo que siente parece desplazar al cuerpo que mira— la oscuridad interior del piso en bruto, inacabado, contrasta con la luz exterior que penetra por las cavidades rectangulares de diverso tamaño abiertas en las paredes.

En mayo de 1977, el diario de Perlov registra la mudanza desde el antiguo al nuevo departamento. “Los años en esta casa, las cicatrices por doquier”, señala el

cineasta mientras filma la entrada, las escaleras, los pasillos, las puertas y ventanas de la casa ya deshabitada que la familia abandonaba.

Llega el día de la mudanza. Mira y las niñas parten temprano con los libros. Repentinamente, no deseo irme. Hoy no, tal vez mañana. (...). Hacia la hora del crepúsculo me siento cansado. Me preparo para dejar este vacío y las memorias que alberga. Los puntos de vista de Naomi y Yael ¿Habrán percibido este tenue juego de luz mientras crecían? ¿O las habrán distraído cosas más arduas? (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

David filma las ventanas de los cuartos de sus hijas mellizas y los haces luz de atardecer que se dibujan sobre sus paredes. Yael y Naomi pasaron su infancia y crecieron en este hogar cuyas imágenes las acompañarán por siempre, tal como a David los recuerdos de sus casas de niñez en Belo Horizonte y São Paulo, como hemos podido apreciar a lo largo de esta investigación, en los múltiples intervalos entre pasado y presente que el cineasta elabora a partir de las memorias de los hogares que habitó. “Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetrán y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial” (Bachelard, 2012: 35, 36).

Preparando el traslado y estando solo en casa, Perlov registra los espacios vacíos, los pasillos, puertas y ventanas desde las que solía filmar; los juegos de luz que los rayos de sol²²³ proyectan al penetrar los cristales y posarse sobre las paredes ahora desnudas del hogar. Los muros y sus texturas están cargados de recuerdos, felices y dolorosos, pues todo espacio se transmuta en memoria del acto de habitar.

De otro lado, el espacio es mediador (intermediario): a través de cada plano, más allá de cada contorno opaco, «cada uno» busca otra cosa. Esto tiende a establecer el espacio social como transparencia solamente ocupada por luces, por «presencias» e influencias. De un lado, pues, el espacio contiene opacidades, cuerpos y objetos, centros de acciones eferentes y de energías efervescentes, lugares ocultos o incluso impenetrables, áreas de viscosidad y agujeros negros. Por otro lado, ofrece series, conjuntos de objetos,

²²³ Recordemos la siguiente reflexión de Cézanne: “Ese sol... fijese... el azar de los rayos, la marcha de la infiltración, la encarnación del sol en el mundo, ¿quién pintará jamás eso?, ¿quién lo contará?. (...). Todos más o menos, personas y cosas, somos simplemente un poco de calor solar almacenado, organizado, un recuerdo de sol, un poco de fósforo que arde en las meninges del mundo (...). Yo quisiera desprender esa esencia. (...). La delicadeza de nuestra atmósfera se debe a la delicadeza de nuestro espíritu. Están una en el otro. El color es el lugar en el que nuestro cerebro y el universo se encuentran” (Cézanne en Gasquet, 2006:161).

concatenaciones de cuerpos, de suerte que cada cual puede descubrir a otros, que resbalan sin cesar desde lo no-visible a lo visible, desde la opacidad a la transparencia. Los objetos se tocan, se palpan, se aprecian por el olfato y el oído; después son contemplados por el ojo y la mirada. Uno tiene la impresión de cada contorno, cada plano del espacio ofrece su espejo y su efecto de espejismo: reflejando en cada cuerpo el resto del mundo, reenviado ahí, y recíprocamente, en un vaivén siempre renovado: juego de reflejos, colores, luces y figuras (Lefebvre, 2013: 229, 230).

Como tantas otras imágenes en *Diary*, la fugacidad de la luz sobre una pared o un objeto, da cuenta de uno de los rasgos que define los tramos más contemplativos de los diarios de Perlov. Una poética que pone de relieve precisamente que todo está en constante movimiento pese a su quietud aparente; que todo cuanto puede abrazarse es la mutabilidad en un flujo continuo que oscila entre las imágenes y su sentido incierto; la mutación de una composición lumínica en la pared que se diluye y se fuga ante nuestra mirada, en el tránsito sutil y casi imperceptible del tiempo.





Conjunto de Imágenes N°114. En el primer capítulo de *Diary* (Cap. 1), en plena mudanza, Perlov filma los juegos de luces en las habitaciones vacías en las que él y su familia pasaron tantas horas de sus vidas, así como espacios liminales entre el interior y el exterior como ventanas, puertas, pasillos y dinteles.

Transitando el exterior y el interior que separa la ventana; entre la luz que ésta deja entrar y la penumbra; entre el movimiento y la quietud; Perlov intenta representar lo dramáticamente frágil y efímero del tiempo de la vida, pero a la vez el modo en que los efectos atmosféricos —como los matices cromáticos del mismo panorama urbano desde su ventana bajo los efectos de los rayos del sol en el estío, o de una lluvia de primavera, o de una espesa neblina en el invierno, o simplemente a diferentes horas de un mismo día (la luz del amanecer, del atardecer, del anochecer)— permiten percibir sensiblemente momentos únicos y preci(o)sos en la levedad circunstancial que provocan los simples cambios transcurridos a merced del tiempo. Las paredes del departamento de Perlov albergan un espacio que aconteció y que fue acompañado en su proceso por las propias experiencias de intimidad del realizador y su familia, acoplados al devenir del tiempo. Perlov contempla esa luz que conoce sobre la pared cuyas porosidades también conoce, y dota por medio de su mirada de un sentido de infinitud al instante fugitivo, “la imagen móvil de la eternidad” (como Platón define el concepto de tiempo, en su diálogo el *Timeo*). Luz y su revés, la sombra, las cuales —como la memoria

disgregada, como la identidad fragmentada— se fugan y se transmutan constantemente en el tiempo y en el espacio, volviéndose inaprensibles, en un constante flujo que se resiste a ser fijado.

Sus encuadres sobre los mismos espacios que antes vimos cargados de objetos y de personalidad, ahora deshabitados, recuerdan el cuadro *Sol en una habitación vacía* (*Sun in an empty room*, 1963) del pintor norteamericano Edward Hopper (1882-1967). Maestro de la pintura realista que a lo largo de prácticamente toda su obra incorpora reflexivamente la figura de la ventana, Perlov —al igual que Hopper— explora las posibilidades de representación que ésta faculta para los cursos a través de los cuales se proyecta el espacio externo en el interno y viceversa. Hay momentos, como el que hemos descrito sobre el departamento vacío, en los que tanto la pintura de Hopper como los diarios cinematográficos de Perlov, emplean la ventana como alternativa que permite el encierro en la soledad física o espiritual, en la (auto)reclusión tras las paredes del hogar como posibilidad de aislamiento, de incomunicación con el mundo exterior y, en consecuencia, de introspección.



Imagen N°115. *Sol en una habitación vacía* (*Sun in an empty room*, 1963) del pintor norteamericano Edward Hopper.

Del mismo modo, ambos creadores a veces adoptan la perspectiva del espía o el *voyeur* de los paisajes urbanos, dirigiéndose desde el exterior hacia aquellos fragmentos velados que las ventanas de las fachadas de edificios, hogares, vitrinas de cafés, etc., logran exhibir de la cotidianidad que sucede en los espacios interiores. A menudo, desde la calle, la mirada de la cámara de Perlov nos muestra a personas asomándose por las ventanas o por el balcón de sus residencias, mujeres limpiando los cristales, siluetas tras una cortina, porciones de realidades ajenas que desconocemos. De hecho, David se siente desconcertado al encontrarse con ventanas selladas. En algún momento, registrando desde su atalaya los edificios cercanos, repara, “¿Por qué cubrió el vecino su ventana?” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). Incluso, transitando por Belo Horizonte, su pueblo de infancia, Perlov comenta, “Veo que las ventanas vacías carecen de figuras humanas. ¿A dónde se habrán ido?, ¿Por qué se esconden?” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

El nuevo departamento se le presenta a Perlov como un desafío para ejercitar el ojo y adoptar nuevas perspectivas y puntos de vista, ahora desde ventanas que se encuentran a gran altura y poseen un panorama privilegiado del paisaje urbano de Tel Aviv, que alcanza a vislumbrar hasta el mar. El cumpleaños de sus hijas mellizas en el año 1982 coincide con la partida de Yael a vivir a París (el año anterior, ya Naomi se había mudado a la capital francesa). El regalo que Perlov ofrece a su hija es una serie de imágenes registradas desde la ventana del departamento, en diferentes momentos, encuadres y tonalidades del atardecer sobre la ciudad, mientras le dedica las siguientes palabras:

Querida Yael: Tú existes. Quisiera obsequiarte hoy un regalo de cumpleaños, pero todo lo que puedo hacer, es dedicarte estas imágenes. Existes, como este lejano sol y su brillante blancura; a veces escurridiza, como una pelota de tenis, rebotando (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

Sin duda Perlov ha traspasado a sus hijas su pasión por las ventanas. Esto se ratifica cuando —también en el cuarto capítulo de *Diary*— Naomi vuelve de París a Tel Aviv a visitar a sus padres por tres semanas y conoce por primera vez el nuevo departamento. Perlov la filma desde el momento en que entra por el umbral de la

puerta del hogar. Antes de saludarlo, Naomi exclama: “¡Esas ventanas!, ¡Qué hermoso! Quiero contemplar el mar. ¿Puedo ir a contemplar el mar, papá? ¡Fantástico!” Naomi mira el paisaje nocturno desde la ventana. Luego se acerca a Perlov —quien se encuentra con la cámara— y lo abraza dulcemente. “¡Papá!, ¡Cómo has venido corriendo hacia mí!”. El reflejo difuso del abrazo de ambos proyectado en la ventana en la oscuridad de la noche, provoca un momento de gran ternura y empatía.

También en *Updated Diary* Perlov recurre insistentemente a la figura de la ventana, por ejemplo, en una escena del tercer capítulo de estos diarios, “Retorno a Brasil”, cuando David recorre su barrio de niñez y adolescencia en São Paulo y filma las ventanas de las casas de sus amigos y la de su propio hogar, que compartía junto a su abuelo y su hermano. Las ventanas operan nuevamente como una bisagra entre presente y pasado.

Vila Mariana. Afortunadamente mi antiguo vecindario no ha cambiado con el tiempo, ¡un milagro! (...). El segundo piso del tío de Fawzi, el poeta libanés, está aún allí. Él podía mirar hacia toda la cuadra desde su ventana. (...) La calle Gregorio Serrão 430, mi casa. El mismo número. Han curvado las ventanas para hacerlas más *chic*. Así es como va... Pueblo español [lo dice en español]. ¡Oh, ventana!

Y aquí vivía Pamela, el personaje misterioso. Las persianas siempre abajo; no sabíamos quién era ella y por qué había una muralla²²⁴ escondiendo el primer piso.

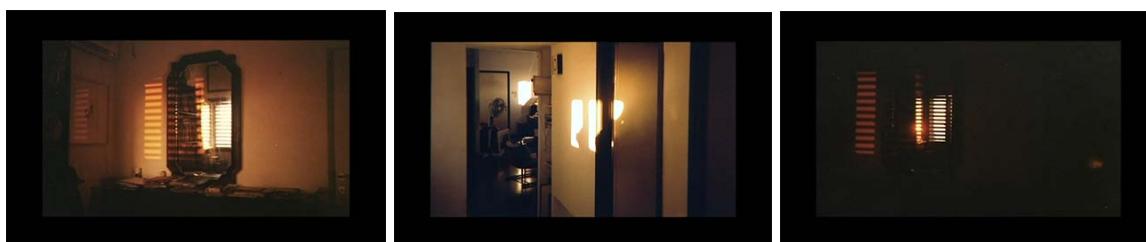
Al final, la casa del escritor, trabajando toda la noche, un oficio del que yo no sabía absolutamente nada. La luz siempre encendida en la ventana (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

My Stills, en tanto, el último de los diarios de Perlov, comienza con una escena en la que, desde el interior de su nuevo taller, David filma hacia el patio exterior a través de las ventanas con barrotes celestes que caracterizan el espacio. Con la cámara en mano, planos movedizos registran las ventanas abiertas que dejan ver

²²⁴ La relación entre los muros y los espacios sociales, es explicada en los siguientes términos por Henri Lefebvre en su libro *La producción del espacio* (2013): “Los espacios sociales se interpenetran y/o se yuxtaponen. No son cosas que limitan entre sí, colindantes, o que colisionan como resultado de la inercia. (...) Las fronteras visibles (por ejemplo, los muros, las cercas en general) hacen surgir la apariencia de una separación entre esos espacios tanto en ambigüedad como en continuidad. El espacio de una «pieza», de una habitación, de una casa, de un jardín, separado del espacio social por barreras y muros, por todos los signos de la propiedad privada, no es menos espacio social” (Lefebvre, 2013: 143).

los árboles y sus ramas con frutos mecidos por el viento (Ver Conjunto de Imágenes N°91, en el punto 4.2.4. Citas y Referencias a la Música). Luego Perlov sale al jardín y filma el suelo, la tierra, las plantas y nuevamente las ventanas y puertas de su taller, ahora desde afuera hacia adentro. Sus planos incorporan sistemáticamente los marcos de estos umbrales que fascinan a Perlov: “Qué promesas estarán esperando allí afuera... Hasta ahora, naturaleza, ventanas, hojas, viento, y música”. Más tarde David vuelve a exclamar, pletórico: “Es un sótano. Un sótano con ventanas, con árboles, ¡felicidad!” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Más tarde, en la última parte del tríptico que compone *My Stills*, articulado exclusivamente a partir del montaje de sus fotografías fijas (como se analizó en el anterior punto 4.3.2. El espacio Exterior. Tránsitos por las Ciudades), los cientos de fotografías de ventanas, puertas y umbrales son —tal como en el resto de sus diarios— preponderantes. Imágenes de los umbrales de su edificio, panorámicas de Tel Aviv vista desde las ventanas —en las alturas de su apartamento— hacia las calles de la ciudad y también fotografías de los reflejos de luz solar proveniente del exterior que, enmarcadas por las ventanas y a veces filtradas por sus persianas, se proyectan sobre las paredes del hogar (incluso sobre otros objetos intersticiales como espejos y puertas) o viceversa; reflejos de la luces interiores del hogar sobre los cristales del departamento que miran hacia afuera, entre otros espejismos, reflexiones y refracciones. “En todas partes, el objeto y su reflejo”, nos dice Perlov en *My Stills* y puede establecerse una correspondencia entre sus palabras y las de André Bazin, cuando señala que “la pantalla, por su relación con el hecho representado, no es más que una suerte de espejo con reflejo diferido” (Bazin, 1953: 12).





Conjunto de Imágenes N°116. En las fotografías que articulan la tercera parte de *My Stills*, Perlov continúa explorando nuevos juegos de luces, reflejos y espejismos.

En *My Stills* se agrega una nueva capa de complejidad a las imágenes de objetos liminales, ofreciendo una serie de juegos de reflejos sobre todo a partir de considerar el espejo como una nueva ventana que tensiona el concepto mimético de (auto)representación. La capacidad de reflexión inherente a los espejos — láminas de cristal que si bien, y a diferencia de las ventanas, no son transparentes—, permite a Perlov dialogar con otros regímenes de visualidad como, por ejemplo, el autorretrato. Y es que tal vez el único tipo de imagen que el cineasta esté impedido de plasmar directamente sea el propio rostro, el propio cuerpo; entre otras cosas porque su apariencia no puede ser contemplada de forma frontal y completa, solo de modo fragmentario. Ha de mediar, entonces, un espejo en el que ver reflejada la propia imagen para, a partir de ese espectro, revelar la imagen de esa imagen, eminentemente intersticial. En *My Stills*, Perlov construye una imagen de sí mismo a través del autorretrato —cinematográfico y sobre todo fotográfico— de forma mucho más frecuente en comparación con sus anteriores diarios. La mayoría de sus autorretratos están realizados frente a los espejos de su hogar o en el reflejo de sus cristales y, casi invariablemente, éstos incorporan los marcos de las ventanas y de los otros umbrales presentes en el espacio de su apartamento (puertas, ascensores) entre los que se posa Perlov.

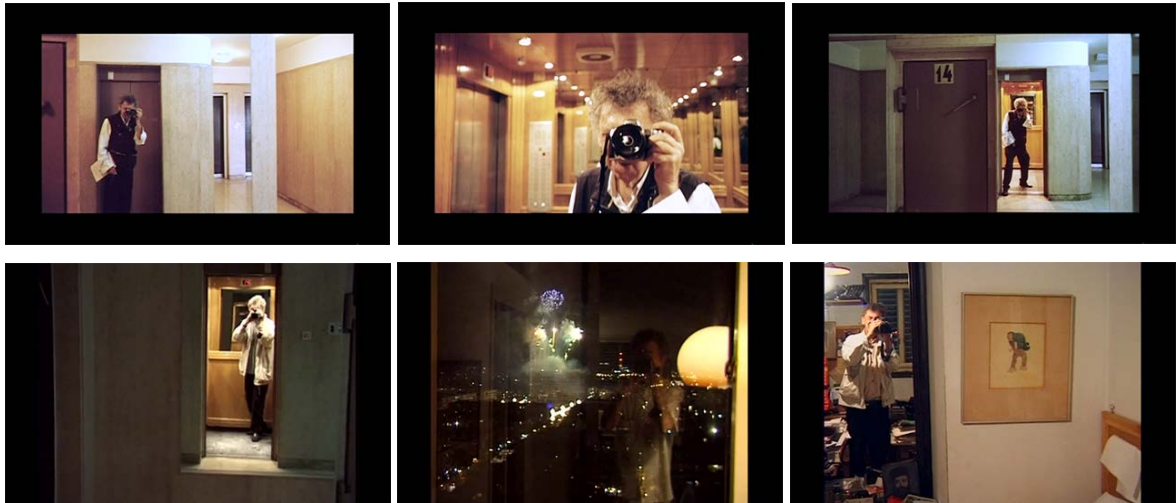
El espejo, pues, es un objeto entre los objetos, pero diferente de cualquiera de ellos: evanescente y fascinante. En y por él se reúnen los rasgos de otros objetos en relación a su medio espacial: objeto en el espacio, el espejo también informa sobre el espacio y nos habla de él. Algo así como un «cuadro», el espejo posee un marco que lo especifica, susceptible del juego de lo vacío y de lo lleno (Lefebvre, 2013: 232, 233).

Según Lefebvre, la importancia del espejo no radica tanto en que éste proyecte la imagen del sujeto sobre sí, sino en el hecho de que sea capaz de extender la

repetición (la “simetría”) de un cuerpo hacia el espacio. En el espejo el sujeto percibe a su doble: él mismo y el otro —su imagen—, frente a frente, se revelan prácticamente idénticos en su semejanza, sin embargo completamente distintos, toda vez que la imagen, recalca Lefebvre, carece tanto de peso y espesor, como de la experiencia vivida, “opaca y ciega”. Aunque en apariencia pueda ser perfectamente nítida, en un sentido simbólico la imagen del sí mismo frente al espejo parece ser, pues, siempre difusa, velada, lo que Lefebvre ilustra con las palabras de Georges Bataille: “Yo, espejo empañado”. Para Lefebvre, entonces, el espejo revela una correspondencia intersticial que expone la relación entre un yo y sí mismo, entre un cuerpo y la conciencia de éste, porque en el reflejo opera una transmutación de lo que el sujeto es en un signo de quien es. (Cfr. Lefebvre, 2013: 229-232).

Esta superficie pura e impura —el espejo—, casi material, virtualmente irreal, hace aparecer ante Ego su propia presencia material, invocando su inversa, su ausencia y su “inherencia” en ese “otro” espacio. Al proyectar allí su simetría, descubre y puede llegar a creer que Ego coincide con este “otro”; sin embargo, este “otro” es sólo la representación de Ego, la imagen inversa, donde la izquierda se convierte en derecha, como reflexión que produce una diferencia extrema, como repetición que transforma el cuerpo de Ego en una ilusión obsesiva. De este modo, pues, lo idéntico es a la vez lo absolutamente otro, lo radicalmente diferente, y la transparencia viene a ser equivalente a la opacidad (Lefebvre, 2013: 231).





Conjunto de Imágenes N°117. Autorretratos en los que vemos a Perlov (o su silueta) reflejado en espejos o cristales, a menudo incorporando los marcos de los umbrales junto a los que se fotografía. Las nueve primeras imágenes de este conjunto pertenecen a fotografías fijas en *My Stills* (1952-2002), mientras las tres últimas son capturas de imágenes en movimiento en *Updated Diary* (1990-1999).

Los autorretratos de Perlov, como vemos en el Conjunto de Imágenes N°117, constituyen complejas bisagras visuales; por ejemplo, en la tercera de las fotografías (de izquierda a derecha), mientras aparece reflejado en un espejo con marcos —a cuya izquierda se percibe la ventana y a cuya derecha el vidrio del cuadro que está colgado en la pared también ofrece difusamente el reflejo del conjunto de esa propia escena—, el cineasta acota: “Mi hogar, mi edificio, el pueblo. El Mediterráneo; el espejo refleja el Mediterráneo” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*). En la cuarta imagen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, en tanto, Perlov sostiene su cámara y detrás suyo, en el reflejo frente al espejo, vemos una ventana entreabierta, agudizando de este modo la cualidad intersticial propia de los umbrales junto a los que suele fotografiarse. En esta, como en la mayoría de las fotos fijas y tomas cinematográficas y de video que lo autorretratan a lo largo de sus diarios, Perlov oculta parte significativa de su rostro. Los reflejos ofrecen sistemáticamente la proyección de su imagen recortada y en ellos la cámara opera como una máscara, como un antifaz que impide acceder a esa mirada que observa y que filma. Como una suerte de escudo de protección, tal vez un mecanismo de defensa o de distancia, la cámara le sirve a Perlov para mostrarse y esconderse, simultáneamente.

En la penúltima imagen, el recurso que emplea Perlov para retratarse es a través del reflejo de su silueta en la ventana; es de noche y pueden percibirse las luces de Tel Aviv con fuegos artificiales al fondo. La iluminación al interior del hogar, dominada por una luz cálida proveniente de una lámpara esférica que también se refleja en el cristal, permite definir difusamente la figura del cineasta filmando, produciéndose así una imagen que funde el plano exterior de la ciudad tras la ventana, con el reflejo del espacio interior sobre el vidrio de la misma.

En la sexta, séptima, octava, novena y décima imagen del Conjunto N°117, es posible ver a Perlov retratándose frente a los espejos dentro, fuera o en las puertas de acceso de los ascensores que conducen a su piso. De hecho, en la novena imagen, puede verse un cartel con el número 14, la planta del edificio del hogar de los Perlov. La exploración del ascensor como figura intersticial —de tránsito entre lo bajo y lo alto y viceversa; entre el movimiento de la ciudad vista a ras del edificio desde sus pórticos y las tiendas al interior del centro comercial London Ministore y las alturas de su hogar— se hace recurrente a partir del cambio de casa de los Perlov, tanto en *Diary* como en *Updated Diary* y sobre todo en *My Stills*. En este último ensayo, son muchas las fotografías —no solo autorretratos— que Perlov registra hacia las puertas interiores y exteriores del umbral de los ascensores. En una de ellas, frente a la entrada del ascensor, David comenta: “El ascensor te lleva hacia arriba; te eleva... Pero también te lleva hacia abajo” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

El paseo diario en el ascensor, enfrentando los espejos en su interior, era para Perlov una especie de viaje forzado en el que se encontraba atrapado en el tiempo. Se fotografiaba a sí mismo dentro del ascensor cuando se encontraba solo en él, generalmente escondiendo su rostro detrás de la cámara. La “cámara de los espejos” se convirtió en la celda del confesionario en la que debía estar consigo mismo y con sus sentimientos, pendiendo entre el cielo y la tierra. El limitado habitáculo demarcado por los espejos crea una sensación ilusoria de espacio. La figura del fotógrafo que levita en su interior entre los espejos genera una gran cantidad de reflejos simultáneos, enfatizando en la dificultad de distinguir entre una figura y su reflejo, entre la realidad y su representación. (...) Viajar en el ascensor conlleva el potencial de cambio y transición de un estado de conciencia a otro. En la propuesta para *My Stills* (1952-2002), Perlov escribe: “Otro momento sorprendente es cuando la gente entra en el ascensor. Aquí también hay una especie de nueva oportunidad, otra puerta que se abre ante

ellos, otra posibilidad en la vida”. (...) El reflejo de su figura en los espejos del ascensor, como fotógrafo y fotografiado en un fugaz momento en el tiempo, está definido por la puerta del ascensor que se abre y se cierra automáticamente (Glotman, 2005).

La puerta es otro de los motivos visuales persistentes en los diarios de Perlov. Las puertas de los ascensores, las puertas interiores y exteriores del hogar, las puertas de vidrio y las mamparas de la entrada en la planta baja del edificio donde vive David y su familia. Fotografiando estas últimas, Perlov reflexiona en *My Stills*: “Abrir una puerta, incluso si se trata de una puerta de vidrio [“see through door”] a través de la que se puede ver, ¿qué revelará para ti? ¿Hacia dónde lleva la puerta de vidrio?” (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*). Las palabras de Perlov recuerdan la cita del ensayista y teórico francés, uno de los principales exponentes del movimiento surrealista, André Breton: “Me resulta imposible considerar a la pintura de algún otro modo que una ventana y mi primera preocupación es ver hacia dónde se abre” (Breton, A. 1973: 60).

Abrir y atravesar una puerta. La acción es distinta a la de abrir y atravesar una ventana: la ventana se atraviesa con la mirada; la puerta, en cambio, se atraviesa con el cuerpo en movimiento, accediendo a un espacio de la realidad al que la ventana, en principio, solo permite contemplar.

Para el filósofo Gaston Bachelard “el hombre es el ser entreabierto” y “la puerta es todo un cosmos de lo entreabierto” (Cfr. Bachelard, 2012: 261).

¿Por qué no sentir que se encarna en la puerta un pequeño dios del umbral? (...) Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir” (Bachelard, 2012: 262, 263).

Al igual que la ventana, la puerta también es bisagra que se (entre)abre o se (entre)cierra para regular el tránsito entre espacios de sentido que tienen relación con el afuera y el adentro, el “aquí” y el “allá”. Muchas veces la puerta conmina al individuo a definir un emplazamiento; a posicionarse de éste o del otro lado del

umbral. De algún modo, pues, hay una mayor radicalidad atribuible a la puerta, respecto de la ventana.

La puerta se sitúa en la sección comprendida entre una habitación y otra, entre un exterior y un interior: paso entre las paredes y las murallas, de la casa y de la ciudad. Pero no pertenece tanto al espacio cuanto al tiempo: solo el movimiento, la acción, el gesto, la ponen en acción, la actualizan. Enigma disyuntivo, la puerta no une: inexorablemente distingue, separa, contradice (Francalanci, 2010:176).

En el hogar, la puerta resguarda un espacio familiar de uno a menudo extraño y ajeno. Dado su carácter macizo y cegado, la mediación de su estructura está más vinculada con aquello que nos es desconocido, puesto que en general —y salvo que contenga, a su vez, una ventana, o que sea íntegramente transparente como las puertas de vidrio recién mencionadas, en cuyo caso pasa a ser una suerte de ventana corrediza o batiente— la puerta impide ver lo que hay al otro lado de su dintel, a menos que se encuentre momentáneamente abierta o entreabierta. De allí que muchas veces Perlov explore el acto de atravesar su pórtico a partir de operaciones guiadas por la casualidad, los avatares cotidianos y el azar. Es así como, en el quinto capítulo de *Diary*, estando en el departamento de su hija Yael en París recuperándose de las consecuencias de un accidente sufrido en Amsterdam, Perlov ocupa gran parte del día mirando por la ventana y observando el patio interior que separa el recinto del edificio de la calle. Un portal de acceso, a veces cerrado y a veces abierto, y un porche en el que suelen jugar niños que él ya considera sus amigos, entre ellos la pequeña hija del portero portugués.

Cuando cierran el portón cada anochecer, acepto alegremente mi confinamiento. Contemplando este patio, sus agradables dimensiones, me siento muy pronto a gusto. (...). Me permito un juego de azar; el único juego de mi agrado: ¿atraparé algo con mi pequeño marco, o no? Mi pequeña vecina, ensayando la maternidad, sabe perfectamente cuando la estoy observando. Observar se ha transformado en la esencia de mi vida. No en busca de una trama, de una historia; es la imagen del hombre corriendo lo que me fascina, no la razón por la cual corre o hacia dónde. El drama, la intriga, los prefiero fuera de mi vista. Aquí, la acción parece escenificada, ¿quién la dirige?, ¿será la invisible madre detrás de la ventana? (...). De vuelta en mi juego. Comienza a divertirme. ¿Pasará alguien? [el portón está abierto, y desde la altura de la ventana de Perlov, pueden verse las piernas de los paseantes cuando atraviesan por la calle, afuera del portón. A

continuación, ensaya diferentes movimientos de cámara —en diagonal, en tilt up y down— a la espera de que pase algún peatón]. Para mí, un movimiento diagonal generalmente tiene éxito [Personas atraviesan el portón de entrada]. Afortunado, nuevamente. Líneas rectas jamás me han llevado a nada [nadie pasa por el umbral]. Persisto. Cuando llega la suerte, la doy por sentada. Doctor Kustow, estoy de acuerdo con usted; soy un hombre muy afortunado (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 5).

El azar²²⁵ asociado a la puerta como estrategia creativa a partir de lo lúdico, del ensayo-error, del espacio del ocio y del goce. Confluencias, intercepciones aleatorias, encuentros con aquello que escapa a nuestro control por medio de la suerte o, mejor dicho, de la serendipia, toda vez que Perlov parece saber muy bien que quien busca algo, encuentra siempre otra cosa. Por fortuna o por accidente, Perlov logra descubrir aquello que desea, cuando lo visto es fruto más bien de lo imprevisto. “Observar se ha convertido en la esencia de mi vida”, declara el cineasta; la observación, pues, no es solo el procedimiento y la sustancia de su cinematografía, sino además define el mecanismo a través del cual Perlov sitúa su propio emplazamiento para experimentar la realidad. El locus de la mirada y del cuerpo de Perlov —equipados siempre con la cámara— es invariablemente un lugar de pasaje, entreabierto, una bisagra, como en el caso que acabamos de analizar, donde el enclave de observación del cineasta se sitúa desde una ventana que contempla una puerta.

Otro de los momentos significativos que ofrece *Diary* en torno a las posibilidades expresivas de la puerta, ocurre durante el segundo capítulo de la pieza documental. En ella, Perlov elabora una escena cuyo montaje está articulado por medio de los persistentes sonidos del timbre que llama a la puerta de su hogar para abrirse y recibir las visitas de los amigos y amigas que acuden a él. “Si tan sólo abres tu puerta, vendrán aquellos que deseas ver”, le habría dicho su amigo, el poeta Nathan Zach, y la profecía se cumple. La secuencia fue analizada en profundidad en el ítem 4.2.5. Citas y Referencias a la Dramaturgia, el Teatro y la Literatura.

²²⁵ Como vemos, incluso cuando Perlov se “abandona” al azar, lo hace a través de la exploración de un método intencionalmente preconcebido. El azar también puede constituir un procedimiento, que es en definitiva lo que se propone ensayar Perlov al enfrentarse a una siempre fortuita realidad. En otras palabras, puede filmarse “el azar”, pero no puede filmarse “al” azar. “Siempre he pensado que uno necesita de máxima disciplina. Como no filmas al azar, nada sucede al azar. No puedes ubicar una cámara y dejar que ruede por sí misma. Todo es deliberado y así debe ser” (Perlov en Azmor, 1999).

Además de la imagen de la puerta y la ventana concebidas como intervalos de acceso articulados por el mecanismo de la bisagra y su potencial vaivén entre diferentes dimensiones de lo real, Perlov recurre a otras modalidades de obturación que también actúan tanto como senda de paso entre el adentro y el afuera, como para reforzar la estrategia visual intertextual del “cuadro dentro del cuadro”. Por ejemplo, la figura del televisor, otro de los recursos que elabora el cineasta a modo de umbral de tránsito, esta vez ya no solo entre el adentro/interior y el afuera/exterior, sino entre lo íntimo/doméstico y lo público/histórico.

La televisión se introdujo en Israel durante la segunda mitad de la década de los 60' del siglo XX, pero se masificó en el ámbito doméstico a lo largo de los 70', precisamente durante los años en que Perlov comenzaba a desarrollar sus diarios cinematográficos. La penetración de la televisión en el salón de las casas contribuyó claramente a disolver las fronteras entre interior y exterior y David canalizó a través de este medio una posibilidad de representar las relaciones recíprocas entre el hogar particular y el hogar nacional. “Una casa también tiene una ventana que es mágica, y esa ventana es la televisión, una ventana que te oculta la vida real”, dijo alguna vez el cineasta (Perlov en Bar Or, 2014: 219). En *Diary*, gran parte del correlato de los grandes acontecimientos que están sucediendo en Israel, tales como la guerra de Yom Kippur (1973, entre Egipto, Siria e Israel), o la masacre de Sabra y Chatila (Beirut, en el contexto de la guerra del Líbano, en 1982), son registrados por Perlov mediante la estrategia de filmar las imágenes televisadas como “único modo doméstico de captar ese acontecimiento histórico” (Cuevas, 2008:109). El aparato televisivo reafirma la determinación del documentalista por representar la vida a través de la perspectiva del recuadro como umbral, toda vez que el televisor pasa a ser una nueva ventana que duplica (triplica o cuatricula) las condiciones de acceso a la realidad. Así, el primer límite a flanquear es el de pantalla/ventana de la TV dentro del marco que a su vez impone el propio aparato; el segundo, la imagen del televisor encuadrado por Perlov dentro del margen que le impone el objetivo/ventana de su cámara; exhibida al espectador mediante una tercera frontera que ha de traspasar: la de la pantalla de cine, un nuevo televisor, o el ordenador, en que se proyectan sus diarios.

En una panorámica cinematográfica en la que la ventana de la cámara se encuentra con la ventana de la casa y se refleja en un espejo o se mezcla con la pantalla del televisor, la ventana es un principio visual/estructural constitutivo, un principio dual de separación y reclusión, de enfoque subjetivo y de creación de dominios liminales en el espacio entre el espectador y lo visto (Savin Ben Shoshan, 2014: 210).

Estas operaciones refuerzan el dilema que para Perlov supone aprehender la realidad a través de las imágenes, sobre todo cuando los hechos a registrar le remiten a espacios de dolor y sinsentido, como la muerte de civiles o el sufrimiento de los pueblos afectados por la guerra.

Yom Kippur, pero no el habitual, no como el del año pasado. No parecen estar rezando. Aquí y allá, incluso se oyen transistores. La falta de información es opresiva. Quiero saber exactamente qué está sucediendo. (...). Qué sensación extraña, como si ahora en más, las palabras: “filmes”, “hacer filmes” carecieran de sentido. Me siento frente al equipo de televisión y filmo la TV como si fuera a través de una ventana. Filmo por las noches. La información se torna distinta. (...). Estalló la guerra. No una acción militar. No una batalla, ni siquiera una operación, sino una guerra. Invasión masiva, combate duro e inesperado (Voz en *off* de Perlov *Diary*, Cap. 1).

Perlov construye una imagen compleja a través de la ventana del televisor que, a la par que permear la devastadora realidad exterior dentro de la privacidad del hogar, eleva una distancia que resguarda la intimidad familiar de los influjos de las hostilidades. Lo privado es atravesado por lo público y lo político a través del aparato de TV, como un *medium* capaz de traer la presencia de ese afuera histórico —la guerra y sus crueles consecuencias— al que Perlov solo es capaz de enfrentarse añadiendo una nueva cubierta protectora a los umbrales de la imagen. La televisión como recurso liminal posibilita un encuentro en el umbral entre el interior y el exterior, con una permeabilidad cuyo grado de porosidad u opacidad fluctúa constantemente. Y es que la elección de Perlov de recluirse en su hogar para filmar la guerra desde la televisión, no da cuenta necesariamente de una alienación respecto de los eventos que transcurrían en la sociedad israelí de la época, sino que esta nueva ventana que supone el aparato televisivo, establece una barrera, una frontera que regula los flujos de la implicación del cineasta respecto de los acontecimientos del entorno exterior. A pesar del deseo explícito

de David por permanecer dentro de su casa y desde allí observar con cautela hacia el exterior, es evidente que los límites de lo privado y de lo doméstico se ven frecuentemente socavados por el dominio público, histórico, colectivo, a partir de las propias imágenes bisagra que construye Perlov.

El aparato televisivo es también preponderante en las fotografías que componen varias de las secuencias de *My Stills*, particularmente aquellas que —al igual que en *Diary*— dan cuenta de masacres asociadas a guerras, atentados y el sufrimiento de los civiles, los desplazados, los migrantes. “La TV, la televisión, se encuentra en todas partes”, nos dice Perlov en *My Stills*. En la primera parte de dicho diario, David se encuentra instalándose en su nuevo taller y en el suelo reposan algunas de sus fotografías enmarcadas. De pronto su mirada recae sobre una de ellas; se trata de un afiche, un díptico compuesto por dos de sus fotografías que fueron escogidas para promover la exposición *Por la casa, por el hotel*, dedicada a la obra fotográfica de Perlov, que se exhibió en la Escuela de Cine de Jerusalén a fines del 2001. La fotografía de la izquierda es un plano de la televisión, en la que vemos el rostro de una niña afgana; la segunda, a la derecha, un autorretrato de Perlov tendido en la cama de un hotel, en cuyos lentes se refleja la imagen televisiva. Ha comenzado la guerra de Afganistán (2001-2014).

A través de una transmisión en la televisión, la niña es una niña de Afganistán, una fugitiva, justo al comienzo de la gran crisis y el gran peligro que comenzó el once de septiembre. Inocente, como lo son los niños. (...) La chica, el evento, se reflejaban en mis lentes frente al espejo, debajo de la pequeña pantalla de la televisión. (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).



Conjunto de Imágenes N°118. En *My Stills*, Perlov registra el díptico promocional para una exhibición de sus fotografías. Una de las imágenes, la de la niña afgana, fue registrada por Perlov desde la televisión. La otra, aunque no puede percibirse con claridad, se trata de la reflexión de esa misma imagen televisiva en los lentes de David, autorretratado.

Recordemos que la guerra de Afganistán fue el conflicto que surgió como respuesta a los atentados del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas de Nueva York —que cobraron la vida de más de tres mil personas— y al Pentágono, la sede del Departamento de Defensa de los EE.UU, en Washington D.C. Estados Unidos culpó del ataque a Osama bin Laden, yihadista de origen saudí fundador de la organización terrorista Al Qaeda. Con el supuesto objetivo de encontrar a bin Laden y al resto de los líderes de Al Qaeda para llevarlos a juicio, el enfrentamiento comenzó con la invasión por parte de los ejércitos norteamericano y británico al Emirato Islámico de Afganistán —gobernado por los talibanes, con el emir mulá Omar a la cabeza—, para derrocarlo y tomar control del territorio afgano pues, a juicio de las potencias occidentales, los talibanes apoyaban y daban refugio y apoyo a los miembros de Al Qaeda. Los atentados a las torres gemelas fueron cubiertos en directo por todos los informativos televisivos alrededor del mundo. La cobertura de la guerra de Afganistán no fue distinta, con todas las implicancias morales que ello representaba; en efecto, desde la invasión de Estados Unidos para la guerra de Irak a principios de los años 90', ya se comenzó a cuestionar el rol de los medios de comunicación (y especialmente de la televisión) en su participación y responsabilidad de transformar el horror en un espectáculo. No es de extrañarse, pues, que Perlov adopte nuevamente una perspectiva distante respecto de las guerras: éstas atraviesan sus diarios pero de un modo remoto, mediadas por las imágenes cinematográficas y fotográficas que, a partir de las imágenes televisivas, él busca representar expresiva y críticamente en su rol como documentalista respecto a la realidad. De ahí que más tarde, en la tercera parte del tríptico que constituye *My Stills*, Perlov vuelve una vez más sobre la fotografía de la niña afgana capturada desde la televisión, ahora en un plano más cerrado, y declara:

Aquí está cerca. Parece el cuadro de la pantalla en una sala de cine. Esta foto fue tomada en París, el once de septiembre o tal vez el doce. El once no filmé. Estaba preocupado acerca de lo que estaba pasando y de mi casa en Tel Aviv. O de lo que podría suceder en el mundo. No soy un reportero. No soy un agente (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

Su comentario es una verdadera declaración de principios acerca de su relación con la realidad: Perlov no es un periodista; es un artista, un cineasta, pero —ante todo— un ser humano. A continuación David presenta una serie de fotografías tomadas al televisor en el contexto de este y otros conflictos bélicos, sobre todo de Oriente Medio. Se suceden imágenes en su mayoría extraídas de noticiarios (como los del canal estadounidense CNN o de la televisión pública israelí), que sugieren la presencia de los conflictos, pero sobre las que Perlov no ejerce un comentario informativo, sino que reflexivo sobre la contingencia mundial. Mientras en *My Stills* se proyectan en la pantalla las fotografías que a continuación agruparemos en el Conjunto de Imágenes N°119, oímos las palabras austeras de Perlov:

El Sumo Pontífice, el Papa.
 Cuota de pena y dolor.
 Y aquellos que esperan... y esperan...
 Y esperan...
 Extremismo, como una lepra en el mundo.
 El oscurantismo también puede encontrarse todavía, aquí.
 Terror, vandalismo, “Viva la muerte” [lo dice en español y luego lo traduce al inglés]; dejen que la muerte viva. El paraíso está prometido; ¡mátate a ti mismo y mata a los demás junto a ti! [ironiza]
 Por un segundo, pensé que eran instrumentos musicales, celos, violines.
 Más y más terror...
 Cada uno de los partidos convoca desde sus deudas, desde sus pasados, desde sus canciones, palabras, sentimientos, optimismo, victorias, lutos.
 (Voz en off de Perlov en *My Stills*).





Conjunto de Imágenes N°119. En *My Stills*, la guerra de Afganistán y otros conflictos humanitarios, son representados por medio de la “ventana” de la televisión. Perlov fotografía la pantalla del aparato principalmente durante los noticieros, pero su comentario sobre las imágenes dista mucho de ser informativo y se decanta hacia la reflexión.

El cineasta establece un péndulo entre la actualidad —a través de fotografías de la televisión que muestran a personajes como el Papa Juan Pablo II; Osama Bin Laden; al líder palestino y Premio Nobel de la Paz, Yasir Arafat; del Primer Ministro

de Zimbabue, Morgan Tsvangirai, entre otros— y el devenir de la historia pública y política en su eterno retorno a la guerra por intereses políticos y económicos, a las guerras santas, a la masacre, al terrorismo (vemos insurrectos armados, encapuchados y hombres bomba), a la muerte y el sufrimiento de civiles, de mujeres y niños, de los desplazados, de los refugiados, de los marginados. A estos sujetos anónimos de la historia también los fotografía desde la televisión, pero sobre todo se detiene a reflexionar sobre ellos través de su *voice over*, que no pormenoriza en el dato periodístico, sino en las secuelas humanitarias de las hostilidades.

4.4. BISAGRAS SONORAS.

La de Perlov es una estética del intervalo; intervalos tanto visuales como sonoros que tienden puentes, relaciones y tensiones entre la vida y la muerte; el pasado y el presente; la historia y la memoria; lo privado y lo público; la intimidad y la alteridad; lo doméstico y lo político. Su poética intersticial es reconocible no solo a partir de las estrategias creativas que despliega en los niveles visuales y narrativos, sino también en la dimensión sonora de su corpus diarístico. Prestar oído al espacio/tiempo acústico, supone pensar e imaginar el universo cinematográfico desde la escucha, entendiendo que el sonido no solo es capaz de crear imágenes sonoras, sino de aportar una verdadera tridimensionalidad al lenguaje cinematográfico.

Josep Maria Català señala que, si bien las relaciones entre la imagen y la realidad han suscitado gran cantidad de reflexiones para el cine documental, claramente no ha sucedido lo mismo con el sonido y su correspondiente relación con la realidad y con la propia imagen. En su libro *Estética del ensayo* (2014), el autor señala que “cada vez se hace más difícil hablar de fenomenología visual al margen de lo oral-auditivo: estamos ante fenómenos claramente audiovisuales, de cuyas características somos aún menos conscientes que de las puramente visuales” (Català, 2014: 227). En la Conferencia *¿Cómo suena la realidad?*, dictada junto a Eva Valiño en noviembre de 2016 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Català subraya que “la imagen es sonido y el sonido es imagen, porque, desde una perspectiva estética, un plano de la realidad no existe sin el otro”. (Català, 2016).

Los planteamientos de Català reafirman la vocación de un estudio interrelacional de la dimensión sonora. En *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (2010), el autor señala que “la interfaz no sólo relaciona imágenes, ni mucho menos, sino que también pone en funcionamiento textos o voces, si bien los coloca en el ámbito de la imagen, de lo visual”. (Català, 2010: 276).

El creciente interés teórico por los fenómenos del sonido y de la escucha, configura un campo reflexivo relativamente reciente en las artes y las humanidades, denominado “Giro auditivo” o “Giro acústico” (*auditory turn, acoustic turn, aural turn*). La revisión de los aportes de algunos de los principales cultores de los *Sound Studies*²²⁶, entregará enfoques y herramientas de análisis para el estudio del papel del sonido —en tanto música, palabra, voz, ruido, silencio, entre otras expresiones de lo audible y de lo oral— en interrelación con los otros elementos que conforman la enunciación y la estética de la obra diarística de Perlov.

Estas estrategias tensionan la concepción tradicional de imágenes y sonidos, innovando en métodos que complejizan la dimensión comunicativa del lenguaje audiovisual. De allí que se plantee una aproximación interrelacional hacia la dimensión sonora en la que imágenes, sonidos y paralenguaje oral sean considerados como elementos audiovisuales de valor equivalente, en la convicción de que no puede concebirse la comunicación audiovisual, el lenguaje cinematográfico y, al fin, las imágenes en su complejidad, sin pensar en su dimensión sonora. Así lo concebía el propio Perlov:

Yo digo: la película quiere que la música sea oída, debiera ser oída, debiera notarse. Cierto, la música no es mediada, es emocional, pero yo quiero que sea oída, tal como la actuación debe ser oída, tal como la cinematografía debe ser vista, y así con todos los componentes del filme (Perlov citado en Bar Or, 2014: 254).

Para reforzar la importancia de la música²²⁷, en reiteradas ocasiones tanto Perlov mediante su *voice over* como los sujetos que filma, citan y recitan fragmentos de canciones. En otras oportunidades, como hemos visto/oído, el cineasta menciona los títulos de la música o la referencia de aquello que está —y estamos— escuchando. Pero sobre todo, tanto cuando emplea música diegética como

²²⁶ Para profundizar en este campo, puede recurrirse a autores como Pascal Bonitzer (1976), Michel Chion (1993, 2004), Maurice Merleau-Ponty (1999), Jean Luc Nancy (2008, 2015), Peter Szendy (2008, 2015), Adriana Cavarero (2009), David Le Breton (2009), Brandon LaBelle (2010, 2014), Casey O’Callaghan (2010) y Raymond Murray Schafer (2013), entre otros.

²²⁷ Los múltiples recursos que el cineasta despliega en materia musical, fueron explorados en profundidad en el punto 4.2.4. Citas y Referencias a la Música, de esta tesis.

extradiegetica, Perlov la utiliza como una bisagra entre dimensiones, temporalidades, espacialidades y espectralidades, como por ejemplo cuando desde la ventana de su apartamento asistimos a las panorámicas de Tel Aviv al ritmo de la samba de un carnaval brasileño, o cuando es el *Aria* de Bach de su infancia la que emplea para visitar las calles del Brasil natal, filmando en *travelling* desde un coche en movimiento. Estas estrategias liminales contribuyen a generar relaciones entre presencias y ausencias; sugieren, evocan e invocan espectralidades, en el sentido que Irene Depetris plantea en su libro *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*:

El poder del sonido, como la imagen, reside en su capacidad de tocarnos a pesar de su ausencia, distancia o muerte y conecta, entonces, los cuerpos a la pérdida a través de una estructura de espectralidad. La música también opera dentro de una pluralidad de tiempo y espacio: no es sólo un significado que surge de referencias y signos, sino un sentido que se crea a través de la resonancia de sonidos e imágenes que son simultáneamente un eco del pasado mientras se acercan a sus iteraciones y reverberaciones futuras (Depetris, 2019: 100).

En los diarios de Perlov, la música moviliza afectos, emociones, estados de ánimo. En ese sentido, operaría como un “punto de convergencia, puesto que ella parece ser el ejemplo más preciso de una acción invisible capaz de producir sensaciones antes que ideas” (Català, 2014: 52).

Las ideas, por cierto, también son aportadas sonoramente a partir de los comentarios autorreflexivos en la *voice over* de Perlov, cuyo sentido, como veremos en las próximas páginas, están en relación constante con la sonoridad de las palabras expresadas a través de la materialidad de la voz, tanto del propio cineasta, como de aquellos a quienes filma.

(...) La presencia constante de la narración en *off*, no como la voz del conocimiento omnisciente y teleológico, sino como la voz subjetiva del autor-narrador expresada en primera persona. La voz de Perlov que todo lo narra, no para reiterar imágenes o totalizar el sentido de las experiencias, sino para buscarlo incesantemente. Perlov desarrolla un proyecto estético en el cual la narración no está comprometida con una verdad de “quien se es”, sino con

la propia materialidad sonora de las palabras, materialidad que contempla la entonación, la estructura de las oraciones y una rítmica oral en sintonía con el movimiento de los planos y, sobre todo, con el movimiento al “interior” de los planos. De esta forma, su narración deja de contextualizar los momentos del rodaje para ver en esos momentos puentes con sentimientos y sensaciones que habitan en su pasado (Feldman y Cleber, 2006).

Para dar cuenta de cómo opera la voz (auto)reflexiva del cineasta, en tanto sonido y texto, nos hacemos eco de las palabras Rancière²²⁸, citadas por Catalá en *Estética del ensayo* (2014):

La oración no es lo decible y la imagen no es lo visible, sino que se trata de la combinación de dos funciones que han de ser definidas estéticamente — es decir, mediante la forma en que ambas descomponen la relación de carácter representativo que existe entre el texto y la imagen—. (Rancière en Català, 2014: 178).

Más tarde, Català refuerza esta idea resaltando el valor sonoro de la *voice over* para el filme ensayo, concibiéndola como una parte intrínseca de la imagen, a la vez que “un elemento del ámbito cognitivo creado por el sonido (no solo por la voz) (...) donde sonido e imagen se funden en campos híbridos, compuestos por elementos sonoros y visuales”. (Català, 2014: 179).

“La voz en *off* es el canto de sirena del cine”, escribía Serge Daney para referirse al poder de seducción de la palabra encarnada en la *voice over* (Cfr. Daney, 1983: 24). Otros autores, como Gonzalo de Lucas, también han reflexionado en torno a los alcances de la palabra como recurso expresivo fundamental para el desarrollo del documental autobiográfico en general y del cine ensayo en particular.

La palabra se entiende como una materia cinematográfica —por mucho que persista el tópico de su carácter menos cinematográfico respecto a la imagen—, una herramienta apropiada para el ensayo o la reflexión en primera persona sobre la propia práctica y las dudas creativas —para compartir el proceso—, y a la vez una forma poetizada de hacer recuento de la experiencia (...). Esta aproximación temporal a la propia experiencia adquiere para los cineastas un sentido íntimo en la sala de montaje, cuando se enfrentan a todo lo que ignoraban en el momento de rodarlo, a aquello que se les escapa y desborda; y no para colmar ese saber, o hacerlo pleno,

²²⁸ *The future of the image* (Rancière, 2007: 47).

sino para indagar en esa zona de incertidumbre. (...) La voz del propio cineasta (en los filmes de Cocteau, Godard, Mekas, Van der Keuken, Pasolini, Welles, Rouch, Robert Frank, Farocki, Perlov, etc.) aparece de este modo ligada a la búsqueda de la imagen poética —la imagen por ver, por pensar—, al gesto de creación y la incertidumbre del proceso, al ensayo cercano al esbozo o borrador o bien la meditación retrospectiva y las escrituras en primera persona, como la carta o el diario. (De Lucas, 2013: 53, 54).

La identidad de la “voz-yo” no radica exclusivamente en el empleo de la primera persona singular; “se trata sobre todo de un cierto modo de resonar y de ocupar el espacio, de una determinada proximidad con respecto al oído del espectador, de una determinada manera de rodearlo y de provocar su identificación” (Chion, 2004: 57). Si, tras ver/oír los diarios de Perlov nos sentimos tan cercanos a su intimidad; si frecuentamos su hogar, vemos crecer sus hijas y nietas/os, accedemos a conocer su pensamiento, su ética, su forma de concebir el cine y el mundo, sin apenas ver al cineasta más que en un par de imágenes de su rostro y su cuerpo fragmentados frente al espejo en fugaces autorretratos, ¿cómo es que sentimos llegar a conocerlo tanto? Precisamente por su voz. A través de esa reposada y característica voz²²⁹ que —ya sea narrada en hebreo, en portugués o en inglés— posee un marcado timbre, tono y cadencia como extranjero y que se encuentra al mismo tiempo fuera de campo pero en la imagen, simultáneamente dentro y fuera de ella.

En las siguientes páginas nos proponemos reflexionar en torno a las búsquedas estéticas y las poéticas de representación y autorepresentación orales desplegadas por David Perlov en las casi diez horas que suman *Diary*, *Updated Diary* y *My Stills*. El análisis se centrará principalmente en el dispositivo de la voz²³⁰, en especial en

²²⁹ En su texto “The Diary of David Perlov” —para el libro *David Perlov's Diary* (2006), editado por Mira Perlov y Pip Chodorov—, Talya Halkin evoca: “Su voz al teléfono es pausada, hipnotizante, convincente. Si la escuchas una vez, estás condenado a reconocerla en cualquier lugar. Es claramente una voz que ha nacido y ha sido criada en otro lugar, aunque es difícil saber exactamente dónde. Como las películas con las que se ha llegado a identificar, ha sido moldeada por fronteras y cruces fronterizos, por ciudades y lenguajes que forman un calidoscopio entre sí” (Halkin en Perlov, M., y Chodorov, P., 2006: 23).

²³⁰ En su libro *La voz y el fenómeno* (1985), el filósofo francés Jacques Derrida, señala: “La voz se oye. Los signos fónicos (las «imágenes acústicas» en el sentido de Saussure, la voz fenomenológica) son «oídos» por el sujeto que los profiere en la proximidad absoluta de su presente. El sujeto no tiene que pasar fuera de sí para estar inmediatamente afectado por su actividad de expresión. Mis palabras están «vivas» porque parecen no abandonarme: no caer fuera de mí, fuera de mi soplo, en un alejamiento visible; no dejar [sic] de pertenecerme, de estar a mi disposición, «sin accesorio». Así, en todo caso, se da el fenómeno de la voz, la voz fenomenológica” (Derrida, 1985: 134). Para Derrida, el lazo esencial entre la expresión y la *phoné* (vocablo de origen griego que significa “voz”), entre la expresividad y el elemento fónico —el sonido, la voz— hacen que el fonema sea el más ideal de los signos, precisamente pues hablar supone oírse en el tiempo en que se habla,

lo que se refiere a la materialidad de lo oral y lo micro-oral en tanto proyección sonora que revela la inscripción sensible del cuerpo tanto en la imagen como en la diégesis cinematográfica. “El sonido merodea alrededor de la imagen como la voz alrededor del cuerpo”, señala Michel Chion en su libro *La voz en el cine*. (Chion, 2004: 155). La voz no existe sin el cuerpo en que habita. Incluso como presencia invisible, una voz siempre sugerirá un cuerpo, una fisicidad, una identidad, una imagen.

4.4.1. LA DIMENSIÓN SONORA COMO INSCRIPCIÓN DEL CUERPO EN LA IMAGEN: VOZ Y MICRO-ORALIDADES.

Las estrategias orales que Perlov explora en sus diarios provocan una serie de desplazamientos, plegamientos y desbordes no solo entre sonido e imagen, sino también en los espacios intersticiales entre sonido, voz y palabra, intervalos que operan como bisagra entre pensamiento, experiencia, cuerpo y realidad. Si la relación entre la realidad y el cuerpo a partir del ojo dará como resultante una mirada, y la relación entre la realidad y el cuerpo a partir del oído devendrá en escucha, podría decirse que de la relación entre la realidad y el cuerpo a partir de la boca sobrevendrá una voz. La voz es cuerpo presente en la imagen, solo que no es cuerpo visible, sino audible.

“¿Por qué incomprensible descuido, en el sistema de un cine que sin embargo se ha bautizado como *hablado*, se «olvida» la voz?”, se pregunta Michel Chion; a lo que acto seguido, responde: “Porque se la confunde con la palabra. Y del acto de la palabra no se suelen retener más que los significados que éste transmite” (Chion,

operación esencialmente fenomenológica a la que Michel Chion denomina “ergoaudición” (Chion, 1999: 114). “El significante animado por mi soplo y por la intención de significación (...) está absolutamente próximo a mí. El acto viviente, el acto que da vida, la *Lebendigkeit* que anima el cuerpo del significante y lo transforma en expresión que quiere-decir, el alma del lenguaje parece no separarse de ella misma, de su presencia a sí” (1985: 135). Añade Derrida: “En tanto que auto-afección pura, la operación del oírse-hablar parece reducir hasta la superficie interior del cuerpo propio, parece, en su fenómeno, poder dispensarse de esta exterioridad en la interioridad, de este espacio interior en el que se extiende nuestra experiencia o nuestra imagen del cuerpo propio. Por eso, se vive como auto-afección absolutamente pura, en una proximidad a sí que no sería otra cosa que la reducción absoluta del espacio en general. Es esta pureza lo que la hace apta para la universalidad. (...) Es esta universalidad lo que hace que, estructuralmente y de derecho, ninguna consciencia sea posible sin la voz. La voz es el ser cerca de sí en la forma de la universalidad, como consciencia. La voz es la consciencia” (1985: 137, 138).

2004: 14). Pero la expresividad de la voz no solo da lugar a la producción de sentidos a través de la palabra (como suele verse reducido su dominio), sino sobre todo hace emerger la materialidad de lo oral en tanto cuerpo inscrito en la imagen, conformando así una imagen sonora que no surge solo a partir de la visualidad cinematográfica, sino de las correspondencias que ésta establece con el sonido y lo que juntos evocan en el nivel de las percepciones psíquicas, mentales, emocionales y afectivas de los individuos.

Para Michel Chion (1999, 2004), en materia sonora es el carácter vocal, respiratorio del sonido, el que va progresivamente adquiriendo mayor atención e interés. El autor señala que en las relaciones audiovisuales ha de considerarse que una atención auditiva consciente es esencialmente “vococentrista”, vale decir, no se dirige indiscriminadamente hacia cualquier tipo de sonido, sino que “en un conjunto sonoro, la voz atrae y centra nuestra atención, del mismo modo que el rostro humano, en un plano cinematográfico, atrae la atención de nuestra vista” (Chion, 1999: 283). Considerando además que el principal vehículo del texto en el cine es el sonido, en su libro *El Sonido. Música, cine, literatura...* (1999) el autor propone emplear el término “audio-(logo)-visual” en lugar del de “audiovisual”, para poner de relieve el hecho de que,

(...) en la mayor parte de los casos, el lenguaje está presente en el cine de una manera central, determinante y privilegiada, tanto en forma de texto escrito –rótulos intercalados del cine mudo, párrafos informativos y subtítulos de los filmes hablados- como en forma de texto oral (diálogos, voces interiores, voces en *off*, etc.), y que puede, desde estos múltiples lugares, determinar, regular y justificar la estructura del conjunto. La expresión audio-(logo)-visual permite evitar la reducción del cine a una cuestión de sonidos e imágenes (Chion, 1999: 283).

En su siguiente obra, *La voz en el cine* (2004), Chion se propone desarrollar el apunte de una teoría del cine en cuanto hablado, vale decir, que se ocupe preferentemente de la voz hablada, pero no solo de la palabra dicha o cantada, sino también cuando ésta es “gritada, tarareada o susurrada”, cuando es ruido, cuando es concebida, en palabras de Pascal Bonitzer (1976) como ese “extraño objeto” que se levitaría en el aire (Cfr. Chion, 2004: 09-11).

A partir de sus exploraciones alrededor del fenómeno de la voz, Perlov expande los límites de la palabra en tanto oralidad y la libera de la semántica que la constriñe a un mero concepto intelectual, para potenciar su fuerza como experiencia física audible encarnada en un cuerpo sonoro (*sonic body*, en palabras de Brandon LaBelle, 2014). Desde esas porosidades, convoca una poética de la miro-oralidad compuesta por una gran cantidad de posibilidades audibles y gestos vocales, desde la performatividad y musicalidad de la boca (o sea, del cuerpo). Perlov recurre al canto como recurso evocativo; a la lengua de los ancestros como dimensión afectiva; a los acentos como indicio de subjetividad, memoria e identidad; a la risa y el llanto de sus hijas como vínculo emotivo; al hipo y los balbuceos de sus nietas como señal de intimidad; a las intervenciones y testimonios de terceros que muchas veces son narrados a modo de monólogos o soliloquios. Éstas y otras formas de representación de los fenómenos sónicos, modulan relaciones entre sonido y sentido; entre sonido y música; entre ruido y silencio; sonido y cuerpo; cuerpo y voz; voz y palabra, lo bucal y lo vocal, por mencionar sólo algunos umbrales del régimen de la oralidad y la expresividad performativa que caracterizan a los sonidos de Perlov y que, relacionados con las imágenes, coadyuvan para reforzar la representación de una identidad fragmentada y una sensibilidad moldeada desde el desarraigo, el desplazamiento y el intersticio.

Según Chion (2004), “si la unidad de la voz y del sentido en el comentario en *off* define un régimen de dominio o de opresión, tal vez a partir de su escisión se podría empezar a definir otra política (u otra erótica) de la voz en *off*” (Chion, 2004: 166). En los diarios de Perlov no importa tanto lo que se dice, sino el cómo se dice. Como se verá más adelante en los ejemplos extraídos de sus diarios, no hace falta que la voz tenga que decir algo a través de la palabra; basta con que, aún sin articular nada, su emergencia haga presente una sonoridad expresiva en el campo visual, para enriquecer un sistema comunicativo que escapa al lenguaje o al menos se instala desde un paralenguaje de la oralidad (Cfr. LaBelle, 2014) situado en la periferia de la lingüística, en aquella zona liminar que trasciende los acuerdos entre lo fónico y sus sentidos asociados, realizando sus porosidades y sus hiatos.

La palabra²³¹ es reflexión y moviliza el pensamiento, pero es también sonido. Al relevar la palabra en tanto voz y por lo tanto cuerpo sonoro, se la libera de su función exclusivamente significante y se atiende a su sonoridad, oralidad y materialidad. El vaciar el lenguaje de su sentido estricto, supone entender la palabra ya no solo en su comprensión estricta como mensaje o vehículo de un determinado significado lógico e inteligible; implica hacer de lo vocal un instrumento sonoro, audible, con todas las potencialidades comunicativas, expresivas, poéticas y experimentales que ello supone²³². De este modo, sentido y sonido interactúan, se desbordan, resuenan el uno en el otro, distinguiéndose el primero del segundo — al decir de Jean Luc Nancy (2008), el “sentido sensato” del “sentido sensible”— pero estableciendo una operación intersticial que intenta desentrañar la sensibilidad de lo inteligible y la intelegibilidad de lo sensible.

Son muchas las ocasiones en que Perlov desliga la lógica discursiva de la relación significado/significante o abiertamente anula el significado, para hacer emerger la fisicidad pura del significante. En el Capítulo 3 de *Updated Diary*, “Retorno a Brasil”, destaca una escena en la que primero Perlov pone de relieve la mixtura idiomática propia de su extranjería vital, y luego da cuenta de cómo esta amalgama lingüística deviene abiertamente en balbuceos, en un registro sonoro en el que sufre de alucinaciones producto de una severa neumonía que lo mantuvo hospitalizado por varios días en São Paulo. “Gérmenes conocidos y muchos antibióticos que confundieron completamente mi memoria. Comencé a mezclar idiomas”. Luego escuchamos en sonido diegético sus palabras sin sentido, mientras se superpone su reflexión en *off*: “Ahora mismo estoy teniendo alucinaciones. Mis palabras son como desde una tumba; como de un griego antiguo. (...) No puedo sino sonreír

²³¹ Para el cineasta portugués Manoel de Oliveira, “La palabra también es magia, la palabra es cine. (...) La imagen implica la palabra y el tiempo implica el movimiento, y este conjunto es el que da forma al cine. (...) Sonido, palabra, imagen y música son, en mi opinión, los cuatro pilares que sustentan, como las columnas en un templo griego, el edificio del cine” (Oliveira, 2003).

²³² Estas consideraciones pueden sintetizarse líricamente en un fragmento del poema “No se trata de hablar” (Poesía Vertical VIII - 2), del poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995):

“No se trata de hablar
Ni tampoco de callar
Se trata de abrir algo
Entre la palabra y el silencio”.

cuando escucho mis palabras alucinatorias” (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3). “Como de un griego antiguo”, vale decir, como un idioma desconocido u olvidado que —para quien lo ignora— no es más que sonido, jerigonza, algarabía, un boato ininteligible; una oralidad que es voz y es cuerpo, pero que carece de significado. La mención a la tumba, a su vez, sugiere la idea de umbral, que eleva la voz a una dimensión espectral. Visualmente también se hace presente la bisagra: la grabación sonora de las alucinaciones de David, se acompaña de un plano cámara en mano desde la ventana del hospital donde se encuentra ingresado, hacia la panorámica de los edificios del centro de São Paulo. Sonoramente, Perlov registra aquello que se puede percibir pero no se puede entender, lo incomprensible, lo indecible, lo inaccesible. La oralidad contenida en sus alucinaciones dan cuenta de una experiencia que escapa al control de quien la padece y cuya voz nos revela lo involuntario, lo irracional, algo mucho más cercano a una experiencia onírica entre la conciencia y la inconciencia pero que, mediante la voz, se proyecta sin posibilidad de disimularse o esconderse.

Perlov emplea una poética de la palabra que —tanto para dar cuenta de sí mismo a través de su narración en *off* autorreflexiva, como para modelar las relaciones y encuentros entre el cineasta y la otredad— recurre a singulares formas de representación oral que, a la par que sus imágenes, profundizan en una estética trazada en la zona de lo impreciso, lo complejo, lo imprevisto y abierto. La voz, la palabra, lo hablado, son canales a través de los cuales el yo y los otros se encuentran, se comunican, se relacionan y, a partir de allí, modelan la estructura social. Perlov retrata a la otredad mediante un delicado y expresivo uso de lo sonoro/oral y del silencio. Suprime diálogos para dar paso a monólogos en los que se resalta la gestualidad de lo performático; filma diálogos pero los vacía de palabras para centrarse en la gesticulación, como por ejemplo, cuando en un viaje a París en el tercer capítulo de *Diary* retrata a su amigo, el cineasta Joris Ivens. Los planos prescinden de sonido, como si Perlov quisiera evitar toda distracción con las palabras; como si en el silencio se capturara mejor la esencia de Ivens, sus gestos, su mirada hacia la cámara congelada en un tiempo/espacio. Mientras, de fondo, solo escuchamos la música de Hans Eisler en *Zuiderzee* (1930), una de las

películas de Ivens (Este ejemplo fue discutido en el ítem. 4.2.3. Citas y Referencias al Cine).

Otras veces Perlov sitúa a las personas que se encuentra filmando junto a un micrófono, pero no para entrevistarlas, sino simplemente para permanecer a la escucha. En ocasiones Perlov deja hablar libremente a quien filma, por ejemplo en la escena del monólogo de la pena de amor de una joven Yael, recitando de memoria la carta con la que su novio puso fin a la relación entre ambos (se dedicó un amplio análisis a este ejemplo en el punto 4.2.5. Citas y Referencias a la Dramaturgia, el Teatro y la Literatura). El monólogo se extiende por diez minutos, durante los cuales Perlov observa, acompaña, escucha y filma a su hija casi sin interrupciones. En este emotivo pasaje, la riquísima expresividad gestual de Yael pone de manifiesto que recitar es performar, actuar, poner en escena y apropiarse de un texto ya existente para recrearlo, en este caso, mediante la forma que adopta la voz en un monólogo inicialmente basado en una carta. Al hacerlo, el texto cobra nueva vida: habla a través de Yael, ocupando su cuerpo y convirtiéndose, además, en un umbral a través del cual la palabra escrita (visual) de la carta se traviste en palabra oral que resuena mediante la voz y el cuerpo, en este gesto de apropiación y de performance. Así, la relación que se establece entre la performance de la declamación —los gestos corporales y sonoros que imitan el ruido de una máquina de escribir²³³, “tac tac tac tac”, un *soundmark* en palabras de Murray Schafer (2013)— y la voz que la proyecta, tiende nuevas correspondencias entre sonoridad y visualidad. En este ejemplo, la voz se hace parte de un sistema de comunicación mayor y más complejo, que incluye microestructuras del discurso tales como el ritmo, la entonación y la gestualidad del cuerpo.

La oralidad en los diarios de Perlov oscila constantemente entre la subjetividad de su *voice over* y las formas micro-orales que representan intervalos entre lo narrativo y lo abstracto, lo oral y lo performático, lo lingüístico y lo paralingüístico, lo

²³³ También puede trazarse una vinculación afectiva en la figura de la máquina de escribir. Durante sus años de adolescencia en São Paulo, su abuelo le regaló a David una máquina de escribir, en un gesto de complicidad hacia un momento en que el joven Perlov se encontraba ávidamente explorando todos los estímulos que encontraba en el curso de su despertar hacia una curiosidad artística e intelectual.

acústico/audible y lo poético/expresivo, etc. Esta estética intersticial convoca comportamientos orales que disipan los bordes entre las palabras como entes de sentido separados de sus componentes como entes abstractos de sonido. Así, la palabra, el habla, la lengua, la voz humana en cuanto mecanismo para decir cosas, se deconstruye y se desfigura, atendiendo a una serie de micro-oralidades emitidas por un cuerpo sonoro que es tanto emisor como receptor de sonidos. El cuerpo sonoro habla, canta, ríe, carcajea, grita, llora, tose, hipa, suspira, silba, gime, eructa, tartamudea, repite, recita, jadea, susurra, cecea, murmulla, suspira, balbucea, solloza, resolla, bosteza, gruñe, estornuda, besa, masculla, rezonga, cuchichea, entre muchos otros “indicios sonoros materializadores” (Chion, 1999: 286) que pertenecen al régimen de lo oral y lo sonoro y que dan “corpulencia” a la musicalidad emanada de una boca.

Si bien la recurrencia a algunos de estos gestos son desplegados por Perlov a lo largo del conjunto de sus ensayos diarísticos, la potencia expresiva de estos recursos micro-orales se exacerba en *Updated Diary*. En estos diarios revisitados, Perlov registra imagen y sonido sincrónicamente en video, lo que sugiere una correlación entre dicha tecnología y la facilidad para la contemplación auditiva del paisaje sonoro del cotidiano, su captura y almacenamiento²³⁴. Algunos de los gestos fónicos más poéticos en *Updated Diary* (sobre todo en el primer capítulo, “Infancia Protegida”), surgen a partir de la observación del comportamiento de sus pequeñas nietas cuando éstas comienzan a balbucear, cuando pronuncian sus primeras palabras, cuando tararean sus primeras canciones. Perlov se detiene a filmar la verborrea de los primeros años de vida, cuando los humanos ensayamos comunicarnos por medio de la palabra y emitimos inconscientemente sonidos que imitan a los que recibimos, aquello que Michel Chion (1999) denomina “laleo” para definir el juego sonoro de los niños, el gorjeo, la imitación de voces y fonemas (Cfr. Chion, 1999: 37). Simbólicamente, la atención hacia estas y otras interjecciones conllevarían una búsqueda epistemológica que, para Chion, perseguiría “producir una *nueva palabra* parecida a un balbuceo (mito de la “libertad” vocal previa al

²³⁴ En este punto, pueden establecerse nuevas relaciones entre imagen y sonido en los diarios de Perlov. Si en *Diary* un recurso recurrente de autorreflexividad es la presencia de imágenes de los principales dispositivos asociados a la visualidad cinematográfica (cámaras de cine, mesas de edición, trípodes, pantallas, televisores, etc.), en *Updated Diary* abundan además los planos de ciertos dispositivos sonoros tales como micrófonos, grabadoras de audio, parlantes, teléfonos, etc.

lenguaje), (...) una lengua encarnada que sería *toda voz*” (Chion, 2004: 12). Nadia —la pequeña nieta mayor de Perlov, hija de Naomi— tararea melódicamente entre balbuceos. “¡Oh! La primera canción”, se superpone la voz en *off* de Perlov. Si bien no se logra comprender ni una sola palabra de lo que Nadia entona y las palabras que inventa, hay en la sonoridad de esos chapurreos un gran poder expresivo y emocional, que despierta ternura, empatía e identificación con un Perlov conmovido y maravillado frente al proceso de aprendizaje y crecimiento de sus nietecitas.

En otro momento de “Infancia Protegida”, Nadia —ya un poco más grande, de unos tres años— improvisa teatralmente un monólogo frente al espejo. Habla, gesticula, representa, imita. Para Vygotsky (Cfr. Stanley, 2011), el desarrollo cognitivo de un niño alcanza un momento crucial precisamente a eso de los tres años, cuando convergen el discurso (la palabra) y la actividad práctica. A esa edad, los niños desarrollan la habilidad de hablar y a menudo musitan solos, tararean, cantan y declaman, performando además con gestos y juegos que acompañan sus palabras. Mientras Nadia declama frente al espejo, la *voice over* de Perlov reflexiona: “Esta vez, el teatro. De la nada, una pequeña Sarah Bernhardt en casa. El texto, totalmente de su autoría”, a lo que luego agrega: “Sus monólogos no son siempre inteligibles”. En esta escena, se puede establecer una relación entre lo que oímos (la algarabía de la niña y la *voice over* de Perlov) y lo que vemos, relación que —reforzada por la figura del espejo y por el lugar desde donde David se emplaza a filmar, el dintel entreabierto de la puerta— actúa como umbral temporal entre pasado y presente. Y es que cuando Perlov dice “Esta vez, el teatro”, alude implícitamente al arte como motor que atraviesa la vida de casi todos los miembros de su familia.

Según Brandon LaBelle (2014), las funciones del “hablar solo” en la niñez temprana permiten una suerte de autorreconocimiento, un ensayo del discurso y de la palabra que explora el yo en constitución. El “hablar solo” en la infancia, vendría a operar como un modo de autoeducación a través de una forma sonora que asiste a la exploración de lo que el niño puede llegar a ser, primero a frente a sí mismo y, más tarde, frente a los demás.

La escucha de Perlov alrededor de la infancia también atiende a otras micro-oralidades tales como la tos, el llanto, los estornudos, la risa, los bostezos, o el hipo, entre otras modalidades de representación de fenómenos sónicos. Se trata, nuevamente, de actos comunicativos que exceden la retórica discursiva propiamente tal, en los que la expresividad oral y vocal del cuerpo es mucho más relevante que el acto de la palabra en sí. Aquello que oímos se resiste al análisis lógico, constituyéndose como una experiencia intersticial de escucha de potencial alcance estético y poético. En el primer capítulo de *Updated Diary*, cuando Lia, la hermana menor de Nadia, llega recién nacida a casa, Perlov se detiene a escuchar y registrar su hipo. En *voice over*, reflexiona: “El hipo es un asunto de respiración. Dicen que es natural”. El hipo también determina un intervalo; un sonido que viene y se va con un ritmo determinado, entre una presencia y una ausencia sonora. Y cuando Lia, ya un poco más grande, comienza a decir sus primeras palabras, Perlov señala: “Lia nació rubia. Y como todos los demás hablan, ella también habla. Buena cosa para los lingüistas” (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 1). En otro momento de “Infancia Protegida” —el primer capítulo de *Updated Diary*—, también protagonizado por Lia, la pequeña está en cama, resfriada, con mucha tos. Lia se encuentra junto a Tully, su padre, quien le pregunta si está enferma, a lo que ella responde que sí, que tiene fiebre y que le duele. Lia, a su vez, pregunta a Tully si la quiere; “Mucho”, contesta el padre, pero la respuesta no deja conforme a la niña, que insiste entre toses: “Papá... Tú me amas solo a mí, ¿verdad?”. “Te amo mucho”, reafirma Tully. “Solo a mí, ¿verdad?”, persiste Lia. “Y a Nadia también”, contesta el padre. “No, a ella no”, replica Lia molesta. “¿Tú solo amas a la mamá?”, le pregunta Tully, y la *voice over* de David se incorpora acotando: “*Invidia* [lo pronuncia en latín]; envidia y egoísmo... Celos”. La particular atención de Perlov al sonido de la tos de su nieta en este diálogo íntimo y doméstico entre padre e hija, le sirve para hablar sobre algo tan habitual como los celos entre hermanos en la infancia.

(...) hay voces extra-significantes como el grito, la tos, el hipo o el estornudo. Son voces no domesticadas por el habla pero que tampoco pueden pensarse por fuera de la estructura discursiva. Estas voces, que se revelan como manifestaciones fisiológicas, resultan propias del cuerpo y su naturaleza animal. Según Aristóteles la voz que significa algo está dotada de alma, estos sonidos, entonces sin alma no dejan de ser voz. Emergen contra la

voluntad del emisor y representan una interrupción del discurso, una intrusión del cuerpo en el habla (Díaz, 2011: 78).

Estas reivindicaciones de la pequeñez verbal o vocal sugieren la importancia de gestos sonoros aparentemente insignificantes e irracionales, surgidos de la boca como órgano bisagra entre el interior y el exterior del cuerpo. Se trata de vocalizaciones micro-orales que aportan experiencias inestables y evocativas que se encuentran entre el lenguaje y la musicalidad de lo oral, lo vocal y lo sónico, generando dinámicas de escucha albergadas desde la fisicidad que dota de corpulencia (de cuerpo) al sonido emanado desde la boca y su compleja organicidad interna. Y es que la fonación no solo dice relación con la emisión de la voz a través de los movimientos de la boca (vale decir, de la parte exterior, visible de la emisión vocal), sino que remite además a otros órganos internos del cuerpo que no son accesibles a la vista (pulmones, músculos de la respiración, laringe, glotis, cuerdas vocales, etc.). Paradójicamente, tal como señala Chion, el cuerpo humano no posee un órgano específico para la fonación (Cfr. Chion, 2004: 134).

Los diarios de Perlov exploran otras formas de oralidad que enfatizan en la riqueza sonora y a partir de allí refuerzan la identidad de Perlov como sujeto desarraigado, siempre en tránsito, en el umbral entre un paisaje y otro, entre una cultura y otra. Estos rasgos pueden reconocerse en la atención transversal que sus diarios prestan a las problemáticas estéticas e identitarias de la lengua y, en consecuencia, también de los acentos. Los recursos sonoros desplegados por Perlov en torno a los idiomas, oscilan entre la enorme fascinación que le provocan y el conflicto que le suponen como sello de pertenencia, arraigo y desarraigo. Nuestras existencias y la realidad que concebimos se construyen y transcurren en una determinada lengua. Reflexionamos, creamos, soñamos y nombramos en una determinada lengua. Nuestras emociones y afectos se experimentan y se pronuncian en una determinada lengua, nuestras relaciones con los otros se vivencian en un determinado idioma. En el marco de esta investigación, le preguntamos a Yael Perlov bajo qué estado de ánimo afloraba en su padre el portugués, a lo que respondió que en casa con Mira, su esposa, solo hablaban en portugués, la lengua en la que David y su mujer se conocieron y enamoraron en Brasil. Pese a haber vivido muchos más años en Israel que en Brasil, la lengua materna de Perlov siguió

siendo siempre el idioma para el amor en la intimidad del hogar. En el primer capítulo de *Updated Diary*, Mira y Naomi están en la cocina, mientras David las filma. Mira, le pregunta a su marido en portugués: “¿Você quer café?”. Al no responder nada, Naomi mira directamente a David a través de la cámara y responde por él, en hebreo: “Sí, quiere”.

En el punto 4.2.3. Citas y Referencias al Cine, aludimos a los diarios sonoros de Perlov, que aparentemente registró en algunos períodos de su vida. En ellos, precisamente, el cineasta habla en portugués. En el segundo capítulo de *Updated Diary*, “Rutina y Rituales”, Perlov vuelve a recuperar estos archivos sonoros en los que el acto de hablar en su lengua nativa genera puentes entre pasado y presente. Perlov se encuentra registrando desde la televisión un juego de billar y lo graba — según explica en portugués— con la nueva cámara de video estéreo que le regalaron sus hijas Yael y Naomi. La *voice over* en hebreo de David se superpone al archivo sonoro en portugués, para señalar: “Solía ser un excelente jugador de billar, me decían en Vila Mariana. Y aquí, la pompa británica y las circunstancias; es solo un juego de billar”. A continuación, Perlov filma sus pies sobre la cama con unos zapatos negros y luego una serie de detalles de ropas que llevan puestos maniqués en escaparates de tiendas cuya localización no se especifica. Perlov filma los botones, las costuras, las terminaciones de las prendas. Su voz en *off* en portugués es acompañada de unos suaves acordes en piano que aportan un tono melancólico a la escena, que oscila entre las calles de la infancia en Belo Horizonte por las que recuerda transitaba su madre con una máquina de coser a cuestras; el vecindario (Vila Mariana) del São Paulo de su juventud; y las calles de ciudades indeterminadas por las que, como veremos a continuación, deambula hoy.

Archivo Sonoro personal de Perlov (en *off* y en portugués): Me hice un regalo: un par de zapatos, negros, brillantes. Quiero hacerme un terno en la Bond Street. Quiero hacerme un terno a medida. Un terno bonito. Hecho a medida. Bonitos botones. Bonita costura. Botones brillantes... Negro, blanco, gris. Aaahh, aquella máquina de botones; de fabricar botones; botones de traje.

Voice Over David Perlov (se superpone al sonido de archivo): Una rara máquina de coser Singer y los dos pesados maletines, llenos de coloridas fabricaciones, que mi madre cargaba de puerta en puerta.

Archivo Sonoro personal de Perlov (en *off* y en portugués): Botones de un terno... La costura. Empezaré un viaje... Viajar por las calles del mundo. En Montreal tal vez encontrar aquel mismo estampado...

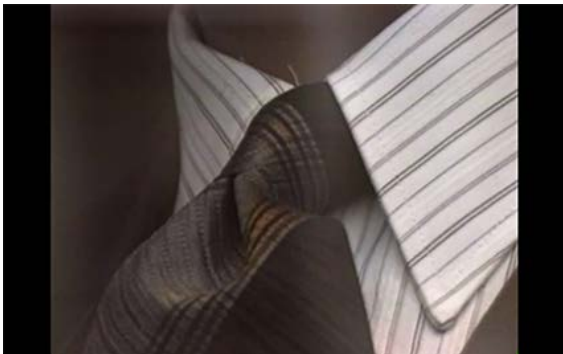
Voice Over David Perlov (se superpone al sonido de archivo): ¿Es este París? ¿Lisboa? ¿Madrid? Qué bueno es no saber dónde estoy.

Archivo Sonoro personal de Perlov (en *off* y en portugués): Estampado... estampado con colores fuertes, verde, negro, azul, amarillo.

(*Updated Diary*, Cap. 2)

A lo largo de sus diarios, Perlov a menudo observa y repara sobre las vestimentas de la gente, sobre el corte de un buen traje, sobre el estilo en el vestir. Filma las vitrinas de las tiendas de ropa y sus maniqués en Tel Aviv, en São Paulo, en París. Esta obsesión probablemente proviene de los recuerdos que, sin explicitarse, se evocan en el anterior ejemplo: las memorias de su infancia, cuando recuerda a su madre aparentemente vendiendo ropa de puerta en puerta por las calles de Belo Horizonte, pero sobre todo de las reminiscencias de su adolescencia junto a su abuelo, quien en São Paulo se había convertido en un comerciante de ropa, actividad familiar que también desarrollaba el tío de Perlov. A los diez años, un pequeño David recién llegado a São Paulo ya trabajaba como vendedor en “Casa Susanna”, la tienda de telas de su tío, ubicada al lado del garage del tranvía en el barrio de Vila Mariana. Desde detrás del mostrador, Perlov podía ver la calle palpitando de vida a través de la entrada de la tienda, los transeúntes a su paso frente a los escaparates, los tranvías eléctricos llegando y partiendo de la estación adyacente. “El bullicio de la vida pasaría ante sus ojos en la entrada de la tienda, desde una distancia a salvo y segura, como en una película: un flujo humano constante, como la corriente de un río (...). [Perlov] se posiciona detrás como guardián del umbral, a quien conoce y con quien se identifica” (Glottman, 2003).

“Nunca logré adaptarme demasiado con la técnica comercial”, confiesa Perlov en el segundo capítulo de *Updated Diary*; sin embargo sí conservó para siempre su gusto por la calidad, textura, color, caída de las telas; por el buen calzado, revelando así su sensibilidad por la elegancia, la sobriedad y el buen vestir, debilidad que en estas memorias expresa mediante su voz en portugués.





Conjunto de Imágenes N°120. En una escena de la segunda parte de *Updated Diary*, la voz de Perlov extraída de sus diarios sonoros en portugués, acompaña unas imágenes en la que —a partir de una serie de memorias de su infancia y juventud en Brasil— el cineasta repara en los detalles de las ropas en las vitrinas de tiendas probablemente ubicadas en Bond Street, Londres.

Inmediatamente tras estas imágenes y de vuelta a la pantalla del televisor desde el que Perlov registraba el campeonato de billar, filma ahora una mujer que canta una ópera en un idioma difícil de deducir, probablemente una lengua eslava o germánica —de acuerdo a lo que David comentará a continuación— cuyas palabras se traducen al portugués a través de intertítulos en la televisión. En una observación que tiende relaciones entre el idioma y el canto, Perlov admite: “¿Cómo es que las palabras de la cantante están traducidas al portugués? El polaco y el alemán, cuando son cantados, no los odio” (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 2). También frente a la pantalla del televisor, esta vez estando en Río de Janeiro en el tercer capítulo de *Updated Diary*, David escucha las palabras de Juan Pablo II en una visita del Pontífice a Brasil. “El Papa Juan Pablo habla un fluido y perfecto portugués, a pesar de su acento polaco. ¡Un políglota brillante!” (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

Evocar la lengua de los ancestros y la musicalidad de sus acentos, adquiere una importancia identitaria y cultural superlativa para un expatriado como Perlov. La

lengua es la particularidad de la tribu, de lo propio, del hogar, y dota a sus hablantes de un sentimiento de comunidad y seguridad. En este sentido, el arraigo y el desarraigo se tensionan cada vez que se recupera o se pierde una lengua, rasgo constitutivo de pertenencia. Rememorarla, atender a sus inflexiones, a su pronunciación, a sus acentos, a su dicción y a otros comportamientos del idioma, es cristalizar mediante sonidos ciertas especificidades que ponen en relación la palabra con el espacio²³⁵, toda vez que aluden a una nacionalidad, a una etnia, a un territorio, a un país, a una geografía o región, e incluso a una determinada clase social o barrio. El acento, por ejemplo, nos habla de una herencia traspasada a través de la lengua y a menudo a través de la familia o del círculo social. Como señala LaBelle, “encontrar nuestra propia voz equivale a encontrar nuestro propio lugar” (2014:164).

De este modo el acento, la entonación y el timbre, ecos sonoros distinguidos de la voz, estarían en el servicio de la significación, para reforzarla, acentuarla. Se trata de voces extrañas al significante. El acento, el canto atractivo o repelente, se presenta como una distracción o un cierto estorbo a la comprensión. El acento es una norma diferente de la norma imperante dentro de una misma lengua, eso es lo que lo hace cantar (el "canto" el acento del cordobés es distinto del porteño; el del parisino distinto del marsellés). (Díaz, 2011: 76).

En el tercer capítulo de *Updated Diary*, escuchando hablar a unos niños negros en el tranvía de Río de Janeiro, Perlov reflexiona: “Apenas logro entender mi lengua materna, el portugués... ¿Es posible que solo el acento haya permanecido? El acento, ¡el alma de la lengua!”. Más tarde, en el mismo capítulo, David, Reuven y Tully se encuentran filmando en Vila Mariana, el barrio paulista donde Perlov vivía junto a su hermano Aarão y su abuelo: “Vila Mariana. Afortunadamente mi antiguo vecindario no ha cambiado con el tiempo, ¡un milagro! Reuven y Tully están filmando en el antiguo pavimento. Las piedras cuyos nombres me gusta pronunciar: paralelepípedos. Paralelepípedos”. Perlov repite lentamente una palabra que le fascina y que, a diferencia del resto del enunciado, pronuncia en portugués.

²³⁵ Para profundizar en las relaciones entre voz y espacio se recomienda recurrir a los aportes de Denis Vasse en su libro *L'Ombilic et la Voix* (1974), quien plantea una interesante dialéctica entre el lugar de la fuente y el lugar de la escucha, intersticio donde la voz como objeto se instaura para fundir los límites que por su naturaleza es capaz de atravesar.

La fijación de Perlov por los idiomas, sus acentos y pronunciaciones, se traduce en sus diarios mediante innumerables guiños lingüísticos: por ejemplo, en la inmediata atracción que le provocan aquellos cuyos acentos denotan una especial dificultad para pronunciar correctamente el idioma del país adoptivo, o en cuyas hablas persiste el acento de la lengua materna. También en el tercer capítulo de *Updated Diary*, de visita en casa de su hermano Aarão en São Paulo, la familia se reúne alrededor de la mesa y los escuchamos emitiendo unos gestos guturales, que luego el propio Perlov repetirá en *off*.

Una visita a Aarão y su familia. Tres hijas. “Somos distintos”, dice ella. “También nosotros decimos el nombre hebreo”. Intentan enseñarle a Reuven la pronunciación correcta del nombre de Aarão. Aarão con una “erre” gutural “ggggg... Aagggão, Aagggão... (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

La preocupación de Perlov por los acentos es inequívoca. En este sentido, sus películas bien pueden comprenderse bajo el concepto de “cine acentuado” trazado por Hamid Naficy para aludir a aquellas producciones del exilio o la diáspora hechas con el acento propio de determinadas comunidades lingüísticas, desplazando el interés desde la supremacía de lo visual hacia los elementos sonoros y musicales de los idiomas, en lo que el autor denomina una “acústica del exilio”. Estas películas, realizadas en general por quienes han debido abandonar su lengua materna, “(...) hacen hincapié en lo oral, lo vocal y lo musical, vale decir, los acentos, las entonaciones, las voces, la música y las canciones, que también demarcan identidades individuales y colectivas” (Naficy, 2001: 24, 25).

El acento es un gesto vocal identificable, familiar, que define lo local, pero también puede ser un potencial vehículo de resistencia para un inmigrante constituido desde una determinada identidad otra. Por ejemplo, en la quinta parte de *Diary*, Perlov da cuenta de los fenómenos de desfamiliarización y extrañamiento que también pueden afectar la propia lengua: “Cuanto menos comprendo las lenguas a mi alrededor, más me siento en casa”, señala (las implicancias de este enunciado fueron ampliamente discutidas en el punto 4.3.2. El Espacio Exterior. Tránsitos por las Ciudades).

Siempre en la bisagra entre dos patrias, la brasileña y la israelita; entre dos idiomas, el portugués y el hebreo, Perlov es un “nómada lingüístico”, para emplear el concepto de Braidotti, quien se refiere así a la condición del políglota y su nomadía lingüística, siempre deambulando entre lenguas:

(...) una persona que está en tránsito entre dos idiomas, ni aquí ni allá, es capaz de experimentar cierto saludable escepticismo en relación con las identidades permanentes y las lenguas maternas. En este sentido, la imagen del políglota es una variación sobre el tema de la conciencia crítica nómada; estar situado entre dos lenguas es estar colocado en un punto ventajoso para desconstruir [sic] la identidad (Braidotti, 2000: 43).

Los autores que tienen un conflicto con las posibilidades de expresión, en el caso de Perlov por su identidad compleja y fragmentada por el destierro, a menudo tienden a romper con las convenciones narrativas y optan por escoger puntos de vista (y de escucha) más reflexivos y centrados en lo inefable y en lo ambiguo, como se evidencia en la reiterada atención de Perlov a los acentos y la pronunciación; rasgos que nuevamente se encuentran en el intervalo entre lo inteligible de una lengua, su significado, y su materialidad sonora, su significante. Baste recordar cuando, en la segunda parte de *Diary*, Perlov reflexiona acerca del nuevo documental que se encuentra realizando, *In Search of Ladino* (1981). En el filme, David emprende una búsqueda hacia las expresiones del ladino —lengua judeoespañola hablada por las comunidades de judíos sefardíes que fueron expulsados de la Península Ibérica en el siglo XV— que aún sobrevivían en los cantos populares de una pequeña comunidad de hablantes que se reunía a entonar el idioma en un club de Tel Aviv. Una de las canciones que se interpretaban en ladino era *Angelitos Negros*. En un péndulo entre diversas lenguas, acentos y entonaciones, Perlov la registra, con énfasis en las relaciones entre canto, lengua y cultura, en boca del cantante de ladino; con énfasis en las relaciones entre canto, lengua, memoria y afecto, en boca de su querida amiga Fela; con énfasis en las relaciones entre canto e idiomas, en boca de una joven que, entre errores y tarareos, la canta en hebreo. La referencia a *Angelitos Negros*, en el primer y segundo capítulo de *Diary*, fue ampliamente analizada en el punto 4.2.4. Citas y Referencias a la Música, de la tesis. Este es solo un ejemplo que ilustra cómo a través de los diarios de Perlov, la voz hecha canto y la música —con la riqueza

emotiva y nostálgica que muchas veces comportan— son recursos intersticiales de gran poder evocativo, de memoria e identidad, que ofrecen pasajes entre distintos tiempos y espacios. Mediante ejercicios de memoria, estos sonidos actúan como intervalos que transfiguran el lugar del presente, superponiendo dimensiones fantasmagóricas del pasado que convocan tanto a personas como a paisajes.

Como es posible apreciar en los diarios de Perlov, la capacidad expresiva de la música, sumada a la lírica de las canciones y a la performatividad del canto, se exagera aún más cuando se agrega el factor de la lengua. Ya no se trata sólo de poner de relieve el habla y su acento en determinados idiomas, sino trazar relaciones entre dichos recursos y reforzarlos junto a otras estrategias sonoras, en este caso derivadas de las lenguas. El canto y su encanto a través de la oralidad de las lenguas, puesto todo al servicio de la identidad y la memoria. En el sexto y último capítulo de *Diary*, estando en São Paulo, Perlov conoce a Belka, una joven descendiente de armenios. David le pregunta si sabe hablar armenio, a lo que ella responde que sí, porque solía hablarlo con su abuelo. Perlov, la conmina: “¿Sabes cantar en armenio?” “Sí”, responde Belka. “Entonces, por favor, canta”, le pide David. Belka canta en armenio. “Eres una verdadera cantante”, le dice Perlov, “¿qué significa ‘Garun, Garun’?”. Belka le explica: “La primavera, la primavera”. David quiere saber más: “¿Y ‘sirun, sirun’?”; “Es bella, es bella”, contesta Belka. “Ah, eso es... ¿Un pajarillo, tal vez?”, vuelve a preguntar Perlov. “No. Tiene que ver con una estrofa al final de la canción, cuando la gente habla mal de una muchacha, pero su enamorado no debiera creerles”, traduce Belka.

Los anteriores ejemplos pueden comprenderse en perfecta consonancia con la noción de “grano” que, para el filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, surge del desplazamiento en el que “una lengua se encuentra con una voz (...), el grano de la voz, cuando ésta está en una doble postura, una doble producción: como lengua y como música” (Barthes, 1986: 264). El grano, explica Barthes, es la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna, es el cuerpo en la voz que canta, pero son también las relaciones que conserva con la letra y su significancia: “El «grano» de la voz no es —o no lo es tan sólo— su timbre; la significación a la que se asoma no puede justamente definirse mejor que como la fricción entre la

música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto)” (1986: 268). Barthes realiza una trasposición del concepto de geno-texto —desarrollado por la filósofa francesa de origen búlgaro Julia Kristeva en su libro *El texto de la novela* (1974)— y propone la idea de geno-canto²³⁶, para relacionarlo con el grano de la voz y de la lengua.

El geno-canto es el volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en el que germinan las significaciones “desde el interior de la lengua y en su propia materialidad”; se trata de un juego signifiante ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos signifiante, de sus letras: explora cómo la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo. Se trata, dicho con una palabra muy simple pero que hay que tomarse en serio, de la dicción de la lengua (Barthes, 1986: 265).

El canto, los idiomas, sus entonaciones y traducciones, fascinan al oído de Perlov. “No es importante saber una lengua, lo que importa es decirla, conversarla, cantarla”, dice David en el tercer capítulo de *Updated Diary*, mientras se encuentra filmando en la célebre escuela de baile popular “La Estudantina”, en Río de Janeiro. Esta breve pero elocuente reflexión, surge mientras Perlov escucha atento a una cantante afrodescendiente brasileña cantar —en un muy imperfecto francés— *La Vie en Rose*, una de las canciones favoritas del cineasta (La escena de “La Estudantina” fue analizada en el ítem 4.2.4. Citas y Referencias a la Música).

Las escenas que problematizan las lenguas desde las estrategias sonoras son muchas, entre ellas la de las clases de francés que Jean Marc, el entonces novio de Naomi, le imparte mediante los más lúdicos métodos: con cantos, juegos, ejercicios de pronunciación, repeticiones, desentonaciones adrede y muchas risas. En diegético, Naomi practica el nuevo idioma que está aprendiendo: “Ahora me concentraré en la lengua francesa. Comienzo, Jean Marc. Tú eres mi maestro, ¿vale? El infinitivo: desvanecerse. Bien, comienzo. Yo...”. Mientras ella trata de seguirlo, intentado imitar la pronunciación correcta del idioma, Jean Marc insiste: “Yo me desvanezco... Tú te desvaneces... Él se desvanece. ¿Nosotros?...”. Entre

²³⁶ El prefijo de “geno” tiene su origen en el griego génesis y se vincula a aquello que se produce, que se genera, así como a conceptos como la raíz, la herencia y la etnia.

repeticiones y malas pronunciaciones, los jóvenes ríen mientras, en un pasaje entre presente y pasado, la voz en *off* de Perlov señala que recién al editar esa escena, recordó una lección de hebreo durante su niñez en Belo Horizonte, y comienza a cantar en hebreo: “*Dos veces uno, dos; dos veces dos, cuatro; dos veces tres*. Lo cantábamos una y otra vez, como cotorras repitiendo alegremente nuestro recién adquirido aprendizaje. (...) Con respecto al alfabeto, no recuerdo ninguna canción” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3). Perlov filma a la joven pareja, los sonidos de sus risas y carcajadas lo deslumbran: “Ahora espero la sonrisa de Naomi. (...) El francés de Naomi es aún deficiente. Me agrada bastante. Ahora comienzan a bailar. (...) Nuevamente escucho su risa. Significa tanto para mí” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3). La pareja, sin embargo, optará por comunicarse en una tercera lengua; el inglés: “Jean Marc insiste en hablar inglés, el idioma en el que se conocieron. Finalmente, es así como hablan”, señala Perlov, y esta intervención naturalmente recuerda lo antes señalado en este mismo capítulo: al igual que el propio David y Mira, también su hija Naomi y su novio Jean Marc se relacionan en la lengua en la que originalmente se conocieron.

Más tarde, en el quinto capítulo de *Diary*, David cuenta que, además del trabajo de Naomi como profesora de danza en la Schola Cantorum, ubicada en la calle parisina Rue Saint Jacques, la joven posee una ocupación secundaria, enseñando hebreo a las hijas de una acomodada familia francesa. Perlov se asombra al saber que, además de hebreo, las niñas aprenden una serie de otros idiomas y filma tanto las clases de Yael como las de otras dos profesoras; una mujer china y otra de color, probablemente descendiente de algún país de lengua árabe, el idioma que enseñaba a las niñas. “Es una familia con tres hijas que viven según el diccionario. Inglés, francés, chino, swahili, hebreo, árabe... ¿Por qué?”, se pregunta Perlov revelando una vez más su interés y admiración por las lenguas.

A lo largo de estas páginas hemos intentado generar marcos de interrogación y reflexión crítica alrededor de la dimensión sonora y su forma de modular la subjetividad en los diarios de Perlov. Las expresiones comunicativas y estéticas que trazan las relaciones entre fenómenos sonoros —lo acústico, lo oral, lo musical, etc.— son concebidas como intervalos, umbrales, flujos que oscilan entre

sugerencias, apariciones y desapariciones; una estética de lo implícito que se focaliza en los puntos de fuga de lo visible/audible; entre las imágenes, entre los sonidos y sus relaciones.

4.5. BISAGRAS NÓMADES.

Desde una dimensión tanto narrativa como visual y sonora, el siguiente ítem de la tesis procurará interrogar las retóricas de (auto)representación identitarias y las búsquedas poéticas que emprende Perlov de cara a la elaboración de su mirada documental, desde la perspectiva de un sujeto nómada. Se aspira, de este modo, a explorar en la representación de la identidad desplazada de Perlov a la par que describir las poéticas del intervalo que el cineasta desplegó para representar su desarraigo, intentando responder a la complejidad de una imagen audiovisual intersticial asociada a una cartografía de trayectos, errancias y encuentros con la otredad, así como a procesos migratorios, guerras y crisis humanitarias. Así, además de aportar una mirada reflexiva alrededor de la condición sustancial de extranjería en Perlov, se pretende problematizar en torno a ciertas implicaciones políticas, culturales y sociales fruto de las relaciones e intervalos entre pertenencia y no pertenencia, destierro y retorno, fronteras, patrias, hogares y comunidades. Para ello, como veremos a continuación, el aporte de ciertos intelectuales cuyas reflexiones teóricas alrededor de conceptos centrales en el pensamiento crítico contemporáneo como son el nomadismo, el exilio, el desplazamiento y el desarraigo, respaldarán nuestra descripción, análisis e interpretación cualitativa de las estrategias narrativas y formales articuladas por Perlov a lo largo de sus diarios.

En el transcurso de esta investigación, hemos esbozado las diversas estrategias a través de las cuales los ensayos cinematográficos de Perlov trazan el testimonio complejo de un sujeto cuya identidad se ha forjado en constante movimiento, en el flujo, en el tránsito y en las fisuras propias de su nomadía. En el ensayo "Tratado de Nomadología: la máquina de guerra" que forma parte del libro *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004), Gilles Deleuze y Félix Guattari señalan: "Un trayecto siempre está entre dos puntos, pero el entre-dos ha adquirido toda la consistencia, y goza tanto de una autonomía como de una dirección propias. La vida del nómada es intermezzo" (2004: 385). Esta cualidad intersticial, esta bisagra que sugieren Deleuze y Guattari, es consustancial a la experiencia vital de Perlov que se trasunta en sus diarios. Los múltiples desplazamientos determinaron en

Perlov una subjetividad determinada por el dilema del desarraigo: descendiente de inmigrantes judíos en Brasil, brasileño en Israel; ya en el primer capítulo de *Diary*, el cineasta enuncia abiertamente su condición de forastero, de *outsider*: “*Stranger here, stranger there, stranger everywhere. I wish I could come home, baby, but I’m a stranger also there*”²³⁷, dice Perlov citando una canción que le fascinaba de la cantante norteamericana Odetta. Y es que, según escribe Julia Kristeva en su libro *Extranjeros para nosotros mismos* (1991), el extranjero “nunca está simplemente roto entre el aquí y el allá, entre el ahora y el antes. Quienes se tienen por así crucificados olvidan que nada les fija al allá y que aún nada les une al aquí. Siempre en otra parte, el extranjero no es de ningún sitio” (1991: 19).

En el documental *David Perlov* de Ruth Walk (Israel, 2014), Mira, la viuda del cineasta, recuerda que “David nunca usó la palabra ‘inmigrante’ para referirse a sí mismo, pero él nunca se sintió totalmente israelí. Por mucho tiempo, se sintió brasileño (...). A través de las niñas²³⁸ él se acercó más al país, y más aún cuando vinieron los nietos” (Perlov, M. en Walk, 2014). En 1987, para el programa radial *Personal Questions*²³⁹, conducido por Yaacov Agmon y que se mantuvo 50 años al aire en Israel, el propio Perlov señalaba: “Vine a Israel por mi propia cuenta; una decisión que quise tomar por mucho tiempo. Vine como un *oleh*, no como un inmigrante” (Cfr. Walk, 2014). En el contexto de postguerra y post Shoah, el sionismo como movimiento fundador del Estado de Israel promulgó, en 1950, la denominada “Ley de Retorno”, política para fomentar la inmigración judía en Israel que concedía residencia y ciudadanía a los judíos y hasta la tercera generación de sus descendientes que —provenientes de cualquier lugar del mundo— desearan emigrar a la Tierra Prometida. Así, se concedía el trato de *oleh* a todo judío que llegara a establecerse en Israel.

²³⁷ “Extranjero aquí, extranjero allá; extranjero en todas partes. Desearía poder volver a casa, nena, pero soy un extranjero también allí” (Odetta citada por Perlov).

²³⁸ Las mellizas, Yael y Naomi, nacidas en Israel en agosto de 1959.

²³⁹ La emisión del programa radial *Personal Questions* en la que Perlov fue entrevistado en 1987, también fue recuperado por Ruth Walk para su documental *David Perlov* (2014).

Si bien en su libro *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (2004) Michel Maffesoli señala que los conceptos de “nómada”, “migrante”, “exiliado”, “errante” pertenecen todos a un mismo arquetipo —el del éxodo y la diáspora—, hace hincapié en que lo arquetípico es siempre ambivalente y que “lo característico del hombre errante es, precisamente, atraer la atención sobre la ambivalencia de todas las cosas” (2004: 209). El hecho de que Perlov no se identifique con el término “inmigrante” sino con el de “*oleh*”, nos lleva a la necesidad de identificar y precisar los matices que existen entre estas expresiones empleadas tan comúnmente de forma indistinta para señalar a personas con experiencias e identidades diaspóricas. Para la teórica feminista Rosi Braidotti no todas las diásporas son iguales, aún cuando “el ojo del observador colonial las homogenice”. En su libro *Sujetos Nómades* (2000), Braidotti señala:

El migrante no es un exiliado: él/ella tiene un destino claro; va de un punto al otro en el espacio con un propósito muy preciso. (...) El exiliado a menudo está motivado por razones políticas (...). En oposición a las imágenes del migrante y del exiliado, quiero poner énfasis en la del nómade. El nómade no representa la falta de un hogar ni el desplazamiento compulsivo; es más bien una figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido. Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella. Sin embargo, el sujeto nómade no está completamente desprovisto de unidad: su modo es el de patrones categóricos, estacionales, de movimiento a través de derroteros bastante establecidos. La suya es una cohesión engendrada por las repeticiones, los movimientos cíclicos, los desplazamientos rítmicos (Braidotti, 2000: 57, 58).

Braidotti aborda la noción de “sujetos nómades” como imperativo epistemológico y político para el pensamiento contemporáneo, a partir de una conciencia crítica que se sitúa desde la resistencia, la disidencia y la transgresión frente a los modos socialmente dominantes del pensamiento y la conducta. Así, estos marcos de referencia ofrecen fértiles posibilidades tanto para la comprensión relacional de subjetividades contrahegemónicas y marginales, como para sus esfuerzos de autorrepresentación desde la subversión de las formas narrativas y estéticas.

Como una figuración de la subjetividad contemporánea, el nómade es pues una entidad posmetafísica, intensiva, múltiple, que se desenvuelve en una

red de interconexiones. El/la nómade no puede reducirse a una forma lineal, teleológica, de subjetividad sino que más bien constituye el sitio de conexiones múltiples (Braidotti, 2000: 78).

Cabe puntualizar que, para Braidotti, la conciencia nómade debe comprenderse no solo literal sino sobre todo metafóricamente; esto es, que la figuración de lo nómade trasciende el mero acto físico del desplazamiento.

Aunque la imagen de los ‘sujetos nómades’ está inspirada en la experiencia de personas o culturas que son literalmente nómades (...) no todos los nómades son viajeros del mundo; algunos de los viajes más importantes pueden ocurrir sin que uno se aparte físicamente de su hábitat. Lo que define el estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar (Braidotti, 2000: 31).

Tanto por las características con las que Braidotti define el concepto, como sobre todo por las particularidades de la construcción de la subjetividad de Perlov mediante la articulación de las diversas estrategias recursivas presentes en sus diarios, así como por sus propias declaraciones, comprenderemos pues su identidad —ante todo— como un sujeto nómade.

Otra taxonomía útil para aplicar a la obra de Perlov es la que establece el autor iraní Hamid Naficy, quien en su libro *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking* (2001) delimita el concepto de “cine acentuado” distinguiendo tres categorías: películas étnicas, exílicas y diaspóricas. Sobre las primeras, alegoriza con la idea del guion adoptando la forma de la raya visible que es bisagra que une, separa o repara una etnicidad referida a una identidad rota. Por ejemplo, en el caso de Perlov, el guion que es puente entre su identidad brasileña-israelí (brasileña — guion— israelí). Sobre la segunda categoría, la exílica, apunta a aquellos cineastas cuyas obras refieren al destierro de su país de origen. Los filmes diaspóricos representan, en tanto, a comunidades que tras el exilio se establecen fuera de la patria, dispersos en sus diversos países de acogida.

El cine exílico está dominado por su enfoque allí y luego en la patria, el cine diaspórico por su relación vertical con la patria y por su relación lateral con las comunidades y experiencias de la diáspora, y el cine étnico, postcolonial

e identitario, por las exigencias del aquí y el ahora de la vida en el país en el que residen los cineastas (Naficy, 2001: 15).

Como vemos, se trata de categorías que necesariamente deben entenderse desde sus inherentes relaciones y no tienen por qué ser excluyentes. En el caso de Perlov, sin ir más lejos, hay varias características que atraviesan los diferentes tipos descritos por Naficy²⁴⁰. Fueron sus ancestros y su identidad “mitad brasileña-mitad judía” los motores primigenios de su nomadía:

No inmigré hacia otro país; vine a este país, a la Tierra Prometida. Era como venir a una utopía. Redención para todos; para los judíos y para el mundo entero. ¿Estaba siendo *naif*? No lo sé... Supongo que lo fui. Esto fue después de la Segunda Guerra Mundial, cuando oíamos los ecos del Holocausto y todo ello... Y por alguna razón, además, el sufrimiento de los brasileños con la debacle económica, que fue como un diferente tipo de Holocausto... Así es como lo veía yo. Aún así, esta es mi tierra, porque mi padre y mi abuelo nacieron aquí y no fue sino hasta 1857 que vinieron aquí desde Rusia (Perlov en *Personal Questions*, 1987. Recuperado en Walk, 2014).

En la confluencia entre dos filiaciones; en el umbral entre dos idiomas, el portugués y el hebreo; en la frontera entre dos patrias, Brasil e Israel —borde que deberá comprenderse tanto como punto de encuentro como de separación—, Perlov experimenta lo que en su libro *Entre-deux. L'origine en partage* (2003), Daniel Sibony denomina el juego de distancias del “*entre-deux identités*”. Es “entre-dos identidades” que el sujeto puede vivir la experiencia de ser alguien diferente a quien es o alguien que aún no es, pues su subjetividad se encuentra siempre en evolución, en negociación y en renegociación. Pensemos, por ejemplo, en el tránsito identitario de un joven Perlov proveniente de Brasil, al momento de llegar a asentarse al Estado de Israel y convertirse en quien más tarde llegó a ser. Israel es un espacio “entre-dos” que acogió al joven artista brasileño para que pudiese ensayar nuevas identidades que habitar. Este “entre-dos” se presenta, para Sibony,

²⁴⁰ Algunos matices desarrollados por Naficy: “Los realizadores diaspóricos tienden a estar menos centrados que los realizadores exiliados en la relación catártica con una única patria de origen y en la demanda de que son ellos quienes representan dicha patria y a su gente. Como resultado, sus obras se expresan menos en narrativas de retrospectión, pérdida y ausencia o en términos estrictamente político-partidistas. Sus películas son más cabalmente acentuadas que aquellas de los exiliados por la pluralidad y performatividad de la identidad. En resumen, mientras que el binarismo y la sustracción acentúan particularmente a las películas del exilio, las películas diaspóricas son más acentuadas por la multiplicidad y la adición” (Naficy, 2001: 14, 15).

como un pasaje o un callejón sin salida, dependiendo de si el origen que se reproduce en este trance se revela accesible o no a una suerte de pasaje el cual, precisamente, se trata de iluminar.

Como hemos visto a lo largo de esta tesis, la identidad de Perlov está forjada en el tránsito y el desplazamiento. Entre el presente y el pasado, el cineasta nómada vuelve a transitar las geografías urbanas y afectivas mediante imágenes y sonidos que se evidencian desde la dislocación y la dificultad, por la complejidad de las memorias que comportan. En la misma línea, Edward Said, en su libro *Representaciones del intelectual* (1996), señala:

(...) el exiliado existe en un estado intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo, acosado con implicaciones a medias y con desprendimientos a medias, nostálgico y sentimental en cierto plano, mímico efectivo y paria secreto en otro (Said, 1996: 60).

La de Perlov es precisamente una estética del intervalo; intervalos tanto visuales como sonoros que tienden puentes, relaciones y tensiones, cercanías y distancias que establece con su propia nomadía y sin duda con los otros, entre el pasado y el presente; la historia y la memoria, lo privado y lo público, la intimidad y la alteridad, lo personal y lo colectivo, lo doméstico y lo político. Sus estrategias cinematográficas dan forma a una poética intersticial del desarraigo que circula entre la pertenencia y la extranjería, en este permanente ir y volver desde y hacia las raíces. Esta poética coincide también con las características que Naficy atribuye al “cine acentuado”, caracterizado por la “subjetividad liminal” en la autorrepresentación de los cineastas que lo cultivan y su “ubicación intersticial” tanto en la cultura como en la industria fílmica (Cfr. Naficy, 2001: 10).

4.5.1. INTERSTICIOS PARA REPRESENTAR EL DESARRAIGO. LA MODULACIÓN DEL SÍ, LA HISTORIA Y LA ALTERIDAD.

Ya en la primera parte de *Diary*, Perlov escarba en sus antepasados, forjados en identidades complejas y sincréticas, y relata: “Reviso los documentos de mi abuelo. Su cédula de identidad, su libreta de conducir. Naftali Perlov, hijo de Aaron y Sarah Perlov. Color: Blanco. Ojos: Azules. Nacionalidad: Palestino” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). Con ancestros dispersos tras múltiples diásporas y descendiente de una familia jasídica establecida en Palestina en 1857, fue el abuelo de Perlov, un judío ortodoxo, quien emigró a Sudamérica a principios del siglo XX para establecer su nuevo hogar en São Paulo, Brasil, y convertirse allí en comerciante de ropa. Recordemos que David —que había nacido en Río de Janeiro pero que siendo un bebé se había trasladado a Belo Horizonte, donde pasó la primera década de una dura infancia junto a su madre, inmigrante de Besarabia, y su hermano Aarão— fue criado desde los diez años por sus abuelos, cuando Naflalí Perlov se lo llevó a residir a São Paulo para ofrecerle una mejor calidad de vida. Según afirma la historiadora de arte israelí Galia Bar Or en su libro *David Perlov. Drawings, Photographs, Films*, el cineasta describía a su abuelo como:

(...) un inmigrante para quien la cultura palestina de la época —el idioma, la música, las formas de vida— habían jugado un papel importante en la configuración de su identidad, y que nunca se cansó de contar historias sobre Safed incluso después de haber vivido en São Paulo por años. Cada noche su abuelo, “una especie de filósofo popular”, contaba historias y reminiscencias (Bar Or, 2014: 251, 250).

Bar Or añade que entre el abuelo y la abuela de David se hablaban en árabe y en portugués y que en el gramófono de la casa con frecuencia se tocaba música árabe. Pese a que no aprendió el idioma árabe, David desarrolló un gran gusto por las olivas y el tahini, “en la casa de su abuelo absorbió el lenguaje corporal, las entonaciones y ritmos, los sabores y aromas, y con ellos la nostalgia del migrante por las raíces de su vida que son identificables en las memorias corporales, las emociones y los sentidos” (Bar Or, 2014: 250). Además, Bar Or consigna que el realizador y crítico de cine Anan Barakat, sin conocer el trasfondo biográfico de

Perlov, intuyó en él esa herencia palestina: “Perlov de alguna manera se identificó con los palestinos y, en mi opinión, su identidad tenía algo de palestino: algo del *fellah*, del suelo, que surge de la ciudad y del hogar. A mis ojos, él era un judío palestino, como aquellos judíos del siglo pasado que vivían en pequeños pueblos y cooperaban con sus vecinos palestinos” (Barakat citado en Bar Or, 2014: 250)²⁴¹.



Imágenes N°120 y 121. En *Diary* (Cap. 1), David revisa los documentos de identidad de su abuelo Naftalí Perlov al inmigrar en Brasil. Su abuelo había nacido en Safed, en aquel entonces territorio palestino.

Viviendo junto a su abuelo en São Paulo, durante su adolescencia y juventud David comenzó a experimentar más fuertemente la exploración de su identidad como judío laico. Allí el joven Perlov ingresó al grupo Berl Katznelson del movimiento juvenil sionista y socialista Dror Habonim, donde conoció a Mira —judía polaca sobreviviente del Holocausto—, quien más tarde sería su esposa, madre de sus mellizas y productora de *Diary*. Fue también en São Paulo, que unos jovencísimos David y Mira, que apenas se empinaban sobre los veinte años, decidieron emigrar y emprender juntos un futuro en Israel. Sin embargo, antes de desplazarse hasta Medio Oriente, David decide recalar un tiempo en Europa y así es como, a principios de la década del 50, se traslada a París e ingresa a estudiar Pintura y Bellas Artes en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Es durante su determinante estadía de seis años en París que Perlov comienza a dar sus primeros pasos en el cine y que decide convertirse en cineasta, actividad que desarrollará con determinación a partir de su arribo a Israel y a la que consagrará su vida.

²⁴¹ Galia Bar Or (2014) extrae este fragmento de una entrevista que Anan Barakat sostuvo con Nirit Anderman, “To change the key”, para la revista *Haaretz: Galleria*, publicada en hebreo el 21 de agosto de 2013.

En 1958, con 28 años, David emigra definitivamente a la tierra de sus ancestros y allí se reencuentra con Mira, su compañera, que ya había arribado a Israel algunos años antes. En el sexto capítulo de *Diary*, estando en São Paulo durante uno de sus viajes de retorno a Brasil, el cineasta recuerda: “Hace muchos años Mira decidió dejar esta vida de dulce ocio, por un futuro difícil e incierto. Fue entonces cuando nos encontramos en el kibutz de un país que se hallaba en su comienzo” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6).

En el incipiente Estado moderno de Israel, Perlov formaría una familia, desarrollaría su extensa obra cinematográfica y moriría en 2003. Los múltiples desplazamientos y las preguntas por el (des)arraigo, por el origen y por la identidad, forjaron su vida y su obra. La migración de los suyos desde Oriente hacia Sudamérica, el éxodo del pueblo judío para el Holocausto, su destierro voluntario de Brasil para llegar como *oleh* a Israel y sentirse, también allá, un extranjero pese a todo; a pesar, incluso, de reconocer en su “ser judío” el origen de parte de su desasosiego e inquietud vital. En 1999, en el segundo capítulo de *Updated Diary*, Perlov viaja hasta Safed, el pueblo de sus ancestros, ubicado en lo que hoy corresponde a un distrito al norte de Israel. Visita el cementerio donde está la tumba de su abuela y, a continuación, asiste a una ceremonia judía de iniciación en el Monte Meron en la que los rabinos cortan el pelo a los niños por primera vez. Luego, acude a un masivo culto en el que judíos ortodoxos —hombres de todas las edades, desde pequeños niños hasta ancianos— se aglomeran para cantar, bailar y orar. Las mujeres observan y rezan desde lugares secundarios, apartadas del centro del ritual. Perlov observa estos ceremoniales intentando encontrar una distancia justa que dé cuenta de aquel ir y venir entre el aproximarse y el apartarse de estas manifestaciones de exultación mística que confiesa le atraen pero que, como todo dogma, le suscitan más dudas, preguntas y escrúpulos, que certezas.

Una visita muy pospuesta. Pospuesta varias décadas, a la tumba de mi abuela en Safed. Ella nació aquí, vivió aquí y fue enterrada aquí. ¿Dónde está Safed? (...) Y aquí, en el Monte Meron, al lado de la tumba del rabino Bar Yojai, la iniciación. Tijeras cortan el pelo por primera vez. Los cabellos del costado²⁴² permanecen, como signo de judaísmo. Como mi padre, como

²⁴² Se refiere al “peot” o “peiot”, cabello rizado que cae al costado de las sienes y que se dejan crecer algunos hombres judíos, especialmente ortodoxos.

mi abuelo, como todos aquellos antes de ellos, cuyos cabellos fueron cortados por primera vez aquí, en este monte, en este preciso lugar. Y otro ritual arcaico. (...) La intensidad de mi gente. Oraciones por una larga vida, por salud, por sustento, por una vida luminosa. Tal vez el Talud fluye por mis venas, pero no estoy tan seguro. Mi escepticismo siempre por sobre la religiosidad extrema o el secularismo extremo. El *rebeh* baila; el rabino baila. (...) El rabino camina. Solo camina y camina. Cuarenta años a través del desierto. ¿Llegará el rabino? ¿llegaremos nosotros? (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 2).

Según Maffesoli, el arraigo a una condición religiosa fue precisamente lo que permitió que el nomadismo de Israel se mantuviera como un rasgo sólido y constitutivo, siendo el exilio “un factor de cohesión y de perduración” (Cfr. Maffesoli, 2004: 30). En todo caso, y al atender a los mentados rituales religiosos judaicos, Perlov se sitúa en la bisagra y en la incertidumbre constante entre su agnosticismo y el dogmatismo del que reconoce como su pueblo: “La intensidad de *mi* gente (...) Mi escepticismo siempre por sobre la religiosidad extrema o el secularismo extremo”. Así, y pese a establecer su origen judío como rasgo constitutivo de su identidad diaspórica, Israel parece atomizar una serie de contradicciones filiales para Perlov.



Conjunto de Imágenes N°122. En *Updated Diary* (Cap. 2. “Rutinas y Rituales”), Perlov visita Safed, el pueblo de sus ancestros, donde acude a la tumba de su abuela y a los rituales de los judíos ortodoxos en Monte Meron.

Otros asuntos en los que se cristalizan las distancias que Perlov establece con la tierra de sus ancestros hacia la que decidió emigrar y establecer su morada, son las crisis humanitarias. Lejos de adoptar una perspectiva complaciente, Perlov se muestra en todo momento muy crítico con los conflictos bélicos y políticos en los que interviene el ejército israelí en sus ofensivas hacia distintas zonas de Oriente Medio, empatizando con las consecuencias de las guerras para la población civil: la masacre, las oleadas de desplazados y refugiados, el horror, el hambre. En sus diarios, Perlov se muestra abiertamente como un judío de izquierdas y un hombre de paz. En la segunda parte de *Updated Diary*, por ejemplo, el cineasta registra el día del memorial del Holocausto: “El dolor del mundo está en sus guerras”, sentencia convencido. Una vez finalizados los rituales del memorial, agrega: “Vuelve la vida cotidiana. Cuando la vida es buena, la gente se imagina que ha sido siempre de ese modo y que siempre lo será”. Su propia vida y la de sus ancestros dan testimonio de que eso no necesariamente es así y que al bienestar puede sobrevenir el desasosiego y, a la fraternidad, la guerra y el trauma. Por eso, Perlov se manifiesta siempre del lado de la paz y para declarar su ética frente a la guerra, cita las palabras de la poeta judía Dahlia Ravikovitch, proclamando: “In the face of reality, I can only race a white flag”²⁴³ (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 2).

Si bien en sus diarios la representación de este tipo de experiencias se enmarca en el espacio de lo privado, éstas se articulan necesariamente como vasos comunicantes que establecen nexos con el mundo histórico, lo público y lo político. La comprensión de los acontecimientos históricos se encuentra, pues, irremediabilmente supeditada a la subjetivación de la mirada del realizador, característica que define una singularidad de suyo inherente al cine autobiográfico. Este rasgo introspectivo define un vértice entre la realidad del mundo y su evocación subjetiva por parte del cineasta.

En Perlov la cámara es, pues, un péndulo que oscila entre el interior y el exterior y que entreteje en un mismo revoltijo sus relaciones con los otros, la expresión de su soledad, su malestar o su alegría, la sensación de ser un

²⁴³ “Confrontada con la realidad, la única bandera que puedo enarbolar es una bandera blanca” (Dahlia Ravikovitch, citada por Perlov en *Updated Diary*, Cap. 2).

eterno exiliado (...), con los conflictos bélicos y políticos por los que pasa su país a lo largo de esa década recogida en *Diary*". (Martín Gutiérrez, 2008b: 209).

Los diarios de Perlov adoptan la forma de crónicas personales preñadas de crónica histórica, toda vez que la experiencia del cineasta, por íntima que sea, se circunscribe a una historia mayor que hace que las obras alcancen resonancias universales cuando acontecimientos de carácter público e interés general son abordados desde una mirada personal e introspectiva. Perlov avanza, retrocede, vacila, se detiene, se pregunta, se anima y se desanima, explicita sus desasosiegos y sus búsquedas.

Los contenidos y las formas elaboradas por el cineasta brasileño-israelí exploran sugerentes modos de expresión para relacionar las dimensiones éticas y estéticas en la representación de lo real y del mundo histórico. Sus ensayos cinematográficos tensionan las lógicas hegemónicas de representación audiovisual y sus concomitancias con la realidad, haciendo emerger nuevas relaciones entre las imágenes y su poder político. Sus diarios propician correspondencias críticas entre los componentes del lenguaje audiovisual para socavar el *statu quo* de la dialéctica poética-política, dotando de visibilidad a experiencias y subjetividades complejas, escasamente recogidas por los regímenes cinematográficos hegemónicos. En ese sentido, la obra de Perlov puede comprenderse en los términos en que Jacques Rancière concibe lo político. Para el filósofo francés, la resistencia política de las imágenes surge en tanto práctica relacional de operaciones contradictorias — basadas en la discordancia y el desacuerdo— que se movilizan hacia la creación de formas e imágenes a contracorriente, reformulan las posiciones establecidas y consensuadas en el universo de lo sensible y proponen nuevas relaciones a nivel expresivo (Cfr. Rancière, 2002, 2012).

(...) Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (Rancière, 2002: 16,17).

Siguiendo a las reflexiones de Rancière, la pregunta acerca de *qué son* las imágenes debe desplazarse hacia *cómo operan* políticamente las imágenes y sus conexiones. De este modo, no es preciso interrogarse tanto sobre las imágenes, como *con* o *entre* ellas, pues su valor político recae mucho más en la posición de la enunciación que en el contenido del enunciado. Desde estas prácticas relacionales, las imágenes resisten, cuestionan las relaciones entre dominación y emancipación e interrogan categorías de acción y de producción. En esta lógica, como veremos a continuación, Perlov ensaya poéticas que reflexionan sobre el dispositivo fílmico y proponen estéticas intersticiales para articular vértices entre las múltiples láminas de la experiencia personal, el pensamiento crítico, el sentido de pertenencia colectiva, la evidencia de lo real y el propio acto de filmar. Sus recursos, sus ventanas, sus umbrales y bisagras proponen intersticios que modelan la oscilación entre la representación de la intimidad de su mundo privado y las relaciones entre el “yo” y su emplazamiento en el mundo exterior; el espacio público, el territorio y el contexto social, político e histórico de Israel en las últimas tres décadas del siglo XX.

Ciertas reflexiones y representaciones en tanto judío desplazado alrededor de conflictos bélicos como es el caso de las guerras del Yom Kippur y el Líbano o la masacre de Sabra y Chatila, ya han sido abordados en apartados anteriores de la tesis, pero en las próximas páginas profundizaremos en algunas de ellas. La totalidad de los diarios de Perlov están atravesados por los conflictos bélicos y sus consecuencias humanitarias y políticas, pero sobre todo los primeros cuatro capítulos de *Diary* —vale decir, entre 1973 y 1983—, el segundo capítulo de *Updated Diary* y ciertas partes de *My Stills*. Ya en la primera parte de *Diary*, vemos cómo la guerra árabe-israelí del Yom Kippur penetra las paredes del hogar, afectando directamente a su familia pues Yael y Naomi, sus hijas mellizas, deben enrolarse en el ejército. Más tarde en el mismo episodio Perlov se refiere así al trabajo de Asher Telalim —uno de sus estudiantes de Cine en la Universidad de Tel Aviv— sobre dicha guerra que, en octubre de 1973, libraron Egipto y Siria en contra de Israel.

Es un filme que rodó después de que su hermano cayó en la guerra. Un filme sin nombre. Solo tomas, fechas. Una secuencia con estas mujeres intentando identificar hijos y esposos desaparecidos en informativos, fotografías (...). El valor de un rostro humano, de una vida humana. El grito sin igual: “¡Es él!” ... Los políticos, los generales y quienes rodamos filmes, ¿realmente vemos esto antes de ver la gloria de una representación, el ritual de la guerra, la ceremonia de la paz? ¿Estaré preguntando algo nuevo? (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1).

La cita es elocuente para dar cuenta de cómo la mirada y la ética de Perlov no se dirigen hacia el espectáculo —el “ritual”— de la guerra, sino hacia sus secuelas en la población, en las madres, en el inconmensurable dolor frente a la pérdida de un ser amado. “No hay nada romántico en una guerra. Nada heroico, solo precisión, profesionalismo, persistencia”, señala Perlov en el primer capítulo de *Diary* y luego añade: “Ésta es la primera guerra en Israel con cobertura televisiva. Es la primera que se introduce en todos los hogares. Por primera vez los padres pueden ver a sus hijos combatiendo” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*. Cap. 1). En el punto 4.3.3. El Espacio Interior. El Hogar, sus Ventanas, Puertas y Umbrales, analizamos ampliamente cómo a lo largo de sus diarios Perlov filma a través de aquella ventana que es también el televisor, el cual funciona como bisagra entre los desoladores sucesos acaecidos en una serie de conflictos en las últimas décadas del siglo XX y la intimidad de un hogar permeado a la vez que resguardado de dichas hostilidades. Este recurso, como veremos a continuación, volverá a ser empleado en el cuarto capítulo de *Diary* para representar la masacre de Sabra y Chatila en el contexto de la guerra del Líbano. En primera instancia, sin embargo, Perlov filma desde las ventanas de su apartamento hacia las céntricas avenidas de Tel Aviv bajo su hogar, donde se concentraron una serie de manifestaciones ciudadanas en contra de dicha guerra (denominada por Israel como “Operación Paz para Galilea”) que se desarrolló a lo largo de tres años, entre junio de 1982 y junio de 1985.

Mi primera toma la hago desde la ventana. En esta calle suceden las manifestaciones, pero ¿qué manifestación es ésta que es más tempestuosa que otras? (...) La pancarta reza “No a la guerra en el Líbano”; la otra pancarta “En contra de la guerra en el norte”. ¿Qué saben estas personas que no saben los demás? ¿Sabrán que en contadas horas estallará una guerra? Pero ¿qué guerra? ¿Por qué en el Líbano? ¿Dónde queda el Líbano? Pocos días después, todo se aclara; efectivamente, fuerzas masivas han cruzado otra frontera y una guerra ha comenzado. El gobierno

la denomina “Campaña para la paz en Galilea”. Paz, no guerra. Campaña, no guerra. Juego de palabras ¿Con qué entonces, no han de jugar? [En sonido diegético, los manifestantes vitorean: “¡No más muertes en el Líbano!, ¡Abajo el gobierno!”]. La siguieron otras manifestaciones pero más atenuadas, más calmadas, dóciles, silenciosas, mudas ¿Por qué será? ¿Por qué este silencio? Subo y contemplo la puesta del sol. Dicen que el anochecer es la hora adecuada para las acciones militares (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 3).

Son éstas las palabras con las que Perlov finaliza el tercer capítulo de *Diary*, las que tienen directa continuidad con la primera escena del cuarto capítulo, dotando a este conflicto y a su tratamiento narrativo y estético un significativo espacio en la experiencia vital del cineasta y en la conformación de su identidad compleja. En el cuarto capítulo, en tanto, Perlov vuelve a recurrir a imágenes televisivas, pero esta vez ya no las filma encuadrando el televisor, sino que las incorpora directamente como archivos insertos en el montaje. Los reportajes televisivos a la milicia israelí son veladamente propagandísticos y Perlov se encarga de evidenciar las operaciones retóricas que pretenden matizar la justificación de la intervención bélica. El reportero relata que desde el campo de refugiados Rashidya se elevan detonaciones y disparos:

Periodista TV en off [sobre imágenes del campo de batalla]: Están limpiando el campamento de terroristas (...). Desde el techo, nuestros soldados disparan hacia los edificios circundantes. Los que se han quedado a vigilar a las familias, se sienten defraudados.

Periodista TV (diegético): ¿Te sientes mal por eso?

Soldado (diegético): Muy mal. Luego de tanto entrenamiento en el ejército y ahora que finalmente presenciamos un poco de acción, la acción se lleva a cabo dentro del campo.

Periodista TV en off [sobre imágenes del campo de batalla]: Tiroteos. El fuego es principalmente nuestro. Una mujer sale de una casa donde estuvo escondida durante dos días [Las imágenes muestran cómo los soldados ofrecen agua a la mujer]. Hay que recalcar que nuestros muchachos intentan ser humanos, ser justos, tener la conciencia en paz.

(*Diary*, Cap. 4).

A continuación, la *voice over* de Perlov interrumpe con indignación: “Le ofrecen agua, ¿y a esto llamas ser humanos? Pero ¿qué sucedió antes? ¿qué sucederá

después?”. Para Perlov, los medios de comunicación en general y la televisión en particular, poseen un rol decisivo como informadores en contextos de crisis humanitarias y formadores de conciencia crítica y reflexiva en la población. Sin embargo, el cineasta denuncia de este modo que la mayoría de las veces los medios sirven a los intereses de poderes políticos o económicos que buscan perpetuar el *statu quo*: “Nuestros reporteros de televisión, aún haciendo todo lo posible, parecen dejar la guerra fuera de pantalla. Este poderoso aparato informativo tiene solo un verdadero amo: la conformidad. Palabras, imágenes, información superficial. Guerra, pero no sus desastres” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).



Conjunto de Imágenes N°123. Perlov se muestra sumamente crítico con las ofensivas militares del ejército israelí en los conflictos armados de Medio Oriente. En el cuarto capítulo de *Diary* vuelve a recurrir a imágenes televisivas, sin embargo — a diferencia de los capítulos anteriores— esta vez no las registra desde la pantalla del televisor, sino que incorpora el material de archivo directamente en el montaje.

Las noticias se tornan repetitivas, al igual que la conversación sobre éstas. Una monotonía en blanco y negro que conduce a la indiferencia [En la TV, se escucha de fondo: “Durante las negociaciones, el tiroteo se reanuda, esta vez en el barrio Hazamiah. Otro de los numerosos ceses de fuego ha sido violado, en menos de 24 horas”]. La televisión israelí pasa lentamente del blanco y negro al color. Tiñe de rojo la sala de estar. Fuego. Sangre (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

Yael ayuda a su padre a montar sus diarios. La vemos editando, recopilando imágenes de archivo y de televisión que recogen desde los campos de batalla hasta

las manifestaciones por la paz en las calles de Tel Aviv, en las que sin ir más lejos participan ella misma y su padre. De hecho, en el documental *David Perlov* de Ruth Walk, Yael recuerda: “A veces nos sentábamos allí y escuchábamos un ruido — ‘Hay una manifestación’—. Mirábamos afuera, veíamos la manifestación y él decía: ‘empieza a registrar [audio], yo voy a preparar la cámara’. Sacaba la película de la nevera, cargaba la cámara y decía: ‘¡Bajemos!’”. Todo sucedía al mismo tiempo” (Yael Perlov en Walk, 2014). En la cuarta parte de *Diary*, David señala que las manifestaciones contra la guerra han aumentado, pero también el ritmo de la batalla se ha agudizado, “No obstante, la gente protesta. Yo también”. La calle es igualmente un lugar de tránsito, de desplazamiento y de peregrinaje; un espacio intersticial donde el yo se encuentra con los otros. Las imágenes de tales marchas y concentraciones se acompañan por archivos sonoros con testimonios de familiares de las víctimas que exigen el fin de la guerra: “Señor Primer Ministro, no podrá devolverle la vida a mi hijo, no aumente el dolor y el duelo, no restaure el orden en el Líbano a costa de los cuerpos de nuestros hijos muertos. (...) ¡Detenga la matanza!” (Archivos sonoros presentes en *Diary*, Cap. 4).



Conjunto de Imágenes N°124. Desde la ventana de su hogar en las alturas de un céntrico edificio de Tel Aviv, Perlov registra las manifestaciones por la paz que se desarrollan abajo, en su calle. Filma a su hija Yael registrando el paisaje sonoro de las marchas desde una doméstica grabadora de mano. Luego, como en varias oportunidades a lo largo del tercer y cuarto capítulo de *Diary*, padre e hija bajan a la calle no sólo a registrar, sino a ser parte de las concentraciones.

Nuevamente poniendo de relieve el recurso de filmar las imágenes televisivas incorporando el propio aparato de la televisión, Perlov registra más adelante la matanza de Sabra y Chatila que, en septiembre de 1982 y aún en plena Guerra del Líbano, cobró la vida de cerca de seis mil palestinos residentes en dichos campos

de refugiados. Perlov lo consigna así: “Una masacre en el campamento de refugiados de Sabra y Chatila perpetuada por falangistas cristianos contra palestinos. Muchos intuyen que Israel podría estar involucrada” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4). Mientras encuadra la pantalla del televisor, escuchamos el *off* de un reportero que informa sobre la noticia:

Locutor TV (en *off*): El sábado por la mañana, los reporteros ya están al tanto de la masacre. Familias enteras, padre, madre e hijos, yacen entre las ruinas de sus casas. En muchos cuerpos se observan cortes hechos sobre el pecho en forma de crucifijo. Más tarde, nos dirían algunos falangistas, “Hemos matado a muchos más palestinos, pero sus cuerpos jamás serán hallados” (...) Días después de la masacre, nos encontramos con Michael. El se confesó ante mí, antes de la filmación: “Participé en la masacre. Asesiné a 15 palestinos”.

Michael (diegético, desde la TV): Yo no pienso que esto sea una masacre; es una guerra y en la guerra, guerra en las fronteras, no es una masacre cuando matan gente. En todo caso, no se trata de miles de muertos, solo 200 o 300. Hacen mucho escándalo por nada.

(*Diary*, Cap. 4).

Perlov se indigna, nuevamente: “¿Mucho escándalo por nada? ¿Solo 200, 300 personas?”. Posteriormente, en la televisión se informa que el comité que investigó la masacre en Sabra y Chatila recomienda la destitución del Ministro de Defensa Ariel Sharon y acusa al Primer Ministro Menájem Beguín de indiferencia en relación a la matanza acontecida en los campamentos de refugiados, por lo que la responsabilidad de ambos es directa. La televisión también informa sobre la declaración del entonces Presidente de Israel, Isaac Navón: “Condenamos totalmente este ataque sanguinario y salvaje. Dejen que el gobierno y el Primer Ministro rindan cuentas por una vez sobre estos asesinatos”. A raíz de todo esto, Perlov explicita su escepticismo ante la clase política y su doble estándar en situaciones de hostilidades armadas:

La guerra, con sus múltiples víctimas, no condujo a tanta gente a las calles, pero esta masacre sí. Medio millón. Los discursos son dramáticos, retóricos, líricos; no obstante, aún siento que debo estar aquí. (...) Estos políticos solo hablan en blanco o negro; su vocabulario está compuesto tan solo de dos palabras: Paz. Guerra. Hacen guerra. Hablan paz (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

En una entrevista para la revista *Jeu de Paume*, Yael Perlov comenta sobre las estrategias que su padre despliega para filmar estos conflictos y acerca de cómo el cineasta, sin acudir al frente de la batalla, sigue los eventos de cerca y muestra cómo la guerra atraviesa su vida cotidiana: “Exactamente, está filmando la televisión, ¡la guerra está aquí! Él la sigue detrás de su ventana y, a veces, a través de una búsqueda en los archivos” (Perlov, Y., 2011). En efecto, para abordar la realidad humana tocada por la crueldad de la guerra, Perlov también recurre a imágenes documentales más directas, menos oblicuas, más crudas de la realidad, que muestran abiertamente las horribles consecuencias de la guerra a través de personas heridas, quemadas, mutiladas, muertas, exterminadas. En este caso, algunas de las imágenes parecen pertenecer al material de cámara de otro realizador que se encontraba filmando un documental sobre un hospital que recibía a los heridos de la guerra²⁴⁴; sin embargo, cuando el cineasta que originalmente dirigía la película fue enrolado por el ejército para acudir al combate, a Perlov le fue encomendado relevarlo en la realización del filme, por lo que también debió acudir a registrar las vertiginosas jornadas del hospital en plena guerra. Una vez más Perlov recurre al procedimiento autorreflexivo de incorporar, dentro de sus propios diarios, el proceso de elaboración de otras piezas cinematográficas en las que paralelamente se encuentra trabajando.

Me encargo del trabajo de un director de cine que fue reclutado para el Líbano. Un filme sobre el Hospital Tel Hashomer. Era evidente desde el comienzo que en esta guerra muchos de los heridos serían civiles. Zonas pobladas, aldeas, pueblos pequeños y, quién sabe, una gran ciudad. La guerra, dijeron, sería un remedio. He aquí algunos de sus efectos secundarios. Niños, mujeres, hombres, ancianos y jóvenes. ¿Qué más? (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 4).

²⁴⁴ Desconocemos de qué realizador se trata pues Perlov no lo explicita en sus diarios. Tampoco encontramos otras referencias a este trabajo a lo largo de la investigación, salvo en un discurso que del año 2000 que Perlov ofreció en un seminario en su honor, realizado por la Universidad de Tel Aviv. En él, Perlov recuerda una anécdota que hizo reír al público: “Hay una escena que vi en el Hospital de Tel Hashomer cuando estaba filmando para *Diary*, durante la Guerra del Líbano. Había muchos hombres heridos en el Hospital. De pronto, apareció Jane Fonda. Ella dio la primera flor a un hombre herido, se movió a la segunda cama, dio la segunda flor, la tercera y cuando llegó a la cuarta, el joven dijo: ‘No, no no! ¡Accidente!, ¡no guerra!’ [*El público ríe*]... No necesito explicarles; les hizo reír. Pero obviamente la gracia los acompaña con la risa, en términos de un joven que no pensaba que merecía esa flor. ¿Y dónde está el documentalista? Especialmente para un hombre como yo, que se rehúsa a filmar el drama” (Fragmento de discurso del cineasta reproducido en el documental *David Perlov*, de Ruth Walk, 2014).



Conjunto de Imágenes N°125. Para un documental que Perlov realiza por encargo —parte de cuyo registro forma parte de una escena del cuarto capítulo de *Diary*— accedemos por primera vez a imágenes más gráficas del horror de la guerra filmadas directamente por el cineasta en un Hospital ubicado en Ramat Gan, en el distrito de Tel Aviv.

No es esta ni la primera ni la última vez que Perlov recurre a emplear archivos de otros proyectos audiovisuales. Y es que el diario de vida fílmico de un cineasta naturalmente reflexionará también alrededor del propio quehacer cinematográfico. El cine de Perlov dentro del cine de Perlov ya había demostrado su preocupación por las secuelas de la guerra desde el primer capítulo de *Diary*, cuando el cineasta se encontraba trabajando sobre una viuda de la guerra del Yom Kippur, en lo que posteriormente sería su documental *Biba* (1977). Otra referencia intertextual a su propio cine se da con la incorporación de los fragmentos del documental *Memorias del Juicio Eichmann* (1979) presentes en *My Stills* (1952-2002), que en este caso además da cuenta de las transmisiones entre diversas modalidades de la imagen para representar las crisis humanitarias en su obra (en este caso, el Holocausto) desde una nueva capa de complejidad al proponer relaciones directas entre la imagen fija —la fotografía— y la imagen en movimiento —el cine—. Ambos ejemplos, el de *Biba* y el de *Memorias del Juicio Eichmann*, fueron analizados detalladamente en el ítem 4.2.3. Citas y Referencias al Cine. En el caso del documental sobre el juicio al jerarca nazi —que además fue examinado en el punto 4.2.2. Citas y Referencias a la Fotografía— las voces en forma de testimonios (sobre todo los del judío polaco Henryk Ross que tomó las fotografías clandestinas en el *ghetto* de Łódź) y de comentarios (los de Perlov, cuya identidad como “mitad judío” y como “oleh” en la Tierra Prometida lo dotan de una particular sensibilidad y empatía a la hora de reflexionar sobre el genocidio a su pueblo), aportan a la

imagen fija una reflexión crítica comprensiva, una dimensión histórica que la fotografía adquiere solo en su relación con la imagen audiovisual, en la confluencia entre tiempo y movimiento.

Constituida desde una identidad culturalmente híbrida y sincrética, siempre entre filiaciones —como sudamericano, como judío— y atravesada por el desarraigo, la construcción de la subjetividad de Perlov como un nómada también se expresa en las diversas representaciones que el cineasta elabora a partir de las relaciones que establece entre el yo y los otros, en los múltiples encuentros con la alteridad que es posible reconocer a lo largo de sus diarios. Articuladas a partir de imágenes y sonidos que se revelan desde los pliegues y la complejidad de la realidad, las poéticas del intervalo que el cineasta brasileño-israelí despliega para representar la otredad generalmente están dirigidas ya sea hacia otros nómades, inmigrantes y extranjeros como él o a sujetos subyugados u oprimidos por la cultura dominante (proletarios, negros, esclavos, desplazados de diversas etnias, indocumentados).

Maffesoli (2004) señala que el mundo judío fue, por su posición, un lugar de tránsito y, por lo mismo, se convirtió “en un verdadero crisol en el que se forjaron, primero, la cultura judía, y después las diferentes culturas cristianas. La capacidad de la primera para perdurar en el tiempo y resistir las diferentes diásporas que vivió, se debe indudablemente a su sincretismo original” (2004: 47). Más tarde, pormenorizando sobre ciertas vertientes de la espiritualidad judía, Maffesoli agrega que, para el jasidismo, “el prójimo, el Otro, con sus diferencias, es lo que estimula, excita, pone en movimiento (...) El aprendizaje de la vida errante, cuyo corolario es el aprendizaje del prójimo, incita a romper todas las formas del enclaustramiento” (Maffesoli, 2004: 167, 168). Esta relación entre desplazamiento y encuentro con la otredad es otra de las constantes en las imágenes que Perlov registró durante los últimos 50 años de su vida. Sus imágenes fijas —sus fotografías, como hemos visto, también constituyen una bitácora; un diario de vida— están en absoluta correspondencia con sus imágenes en movimiento y en ambas Perlov ubica su cuerpo y su mirada desde bisagras y umbrales para dirigirla no solo hacia su familia y a sus amigos, sino también hacia otros cuerpos desconocidos que descubre a su paso en sus múltiples itinerancias y desplazamientos espaciales.

El espacio —mi espacio— (...) es en primer lugar mi cuerpo, y después el homólogo de mi cuerpo, el «otro» que le sigue como su reflejo y su sombra: la intersección movidiza entre lo que toca, penetra, amenaza o beneficia a mi cuerpo, y todos los otros cuerpos. Así pues, (...) hay distancias y tensiones, contactos y separaciones. Pero el espacio, a través de los variados efectos de sentido, es vivido en sus profundidades como duplicaciones, ecos y reverberaciones, redundancias y repeticiones (...). (Lefebvre, 2013: 230, 231).

Recordemos que ya en el primer capítulo de *Diary* (ver punto 4.3.2. El Espacio Exterior. Tránsitos por las Ciudades) reflexionando desde su nuevo y céntrico departamento en Tel Aviv, Perlov criticaba la xenofobia y el clasismo de los “israelíes bellos”, esa burguesía que en sus privilegios de casta prefiere retirarse a vivir en los suburbios de la ciudad, porque “probablemente no les guste la mezcla racial o los niños persas entre sus piernas”. Para Perlov, en cambio, precisamente la riqueza de la ciudad radica en su multiculturalismo, su diversidad, sus diferencias y en la posibilidad de ser vivida como espacio de encuentros e interacciones. En el segundo capítulo de *Updated Diary* (“Rutinas y Rituales”) Perlov explicita esta inclinación: “Me gusta la etnicidad; refina la consabida uniformidad. Nuestra multietnicidad prevalente”.

Los caminos y los senderos son como poros que se agrandan, que establecen sitios (etapas, lugares privilegiados) sin colisionar y fronteras. Por esos poros, que acentúan las particularidades locales al emplearlas, se vierten fluideces humanas cada vez más densas: manadas, trashumancias, migraciones (Lefebvre, 2013: 238).

A lo largo de sus diarios, cuando el cineasta bajaba desde su departamento a las céntricas calles aledañas de Tel Aviv, se dedicaba a registrar el cotidiano de los alrededores del inmueble, sus esquinas y pórticos, los locales comerciales del portal del edificio, sus cafés, vitrinas y, naturalmente, la gente que diariamente transitaba por esos, sus espacios, en los que Perlov vivió por más de un cuarto de siglo. Es sobre todo en estos espacios donde David demuestra su gran fascinación por los inmigrantes, en este verdadero canto a la diversidad étnica, a la diferencia y al mestizaje en el que a ratos se convierten sus diarios. En *My Stills*, mientras revisa decenas de fotos de personas que transitan por sus las calles, esquinas y umbrales de su barrio, la *voice over* de Perlov se pregunta:

Las chicas de la Universidad. ¿Adivino que son yemenitas?. (...) El mozo árabe del Café. (...) Isik, de Persia (...). ¿Puedo adivinar que son dos trabajadores de Rumania? (...) ¿Es ella colombiana? (...) A medida que pase el tiempo, tendré éxito distinguiendo quién es ruso, quién no, incluso sin oír el idioma. (...) Con el tiempo descubriré quién es árabe y quién no. (...) Rusia. Todavía Rusia. ¿De dónde? ¡No! ¡A esta la conozco! Siria. (...) Y nuevamente, ¡rostros! (...) Lentamente reconozco al hombre de la limpieza, que viene de Bagdad. (...) Él, de Novosibirsk. ¿Dónde está Novosibirsk, pregunto? Seguro, supongo, que en Siberia, en el Oriente. ¿Cuál Oriente? ¿Dónde está el Occidente? ¿Allá?, ¿Acá? (...). Afganistán, Uzbekistán, Kazajistán, Pakistán, Azerbaijón y el último en la línea, Odessa, en el sur. Sus padres, dice, vinieron de Turquía a Rusia. Joven, lleva solo cuatro años en el país; “Aquí me siento en casa”, dice. (...) Las dos húngaras muy cerca mío, pude oír su característico idioma. No pude entender qué estaban hablando. (...) ¿Calcuta? ¿Bombay? ¿Nueva Delhi? (...). ¡Fácil de adivinar! ¡rusos! (...) Ellos supongo, argelinos, marroquíes, tunecinos, ¿árabes o franceses? (...). ¿Su gesto, sus dedos largos, ¿indicarán que es polaca? Y estos trabajadores extranjeros, ¿árabes? (...) Argelia, “hija de”. Etiopía, en ropas civiles. (...). ¡Oh, trabajadores extranjeros, negros de África! (Voz en *off* de Perlov en *My Stills*).

La narración de Perlov y el modo en que retrata la alteridad, la distancia que adopta respecto de los otros —siempre observando desde un enclave reservado, discreto pero a la vez cercano y frontal²⁴⁵— traslucen el júbilo con el que su mirada

²⁴⁵ Al igual que en sus ilustraciones, (“mis dibujos eran simples, frontales”, dice Perlov en *Diary*, Cap. 6), Perlov desarrolló desde tempranamente en su cine un modo frontal de aproximarse a las personas, pero se trató de un proceso gradual, de un ejercicio consciente por encontrar una forma que se adecuara a su ética y estética. En el primer capítulo de *Diary*, señala: “Quiero filmar a la gente, pero quiero filmarla de frente y no puedo. Paredes, sí, pero a la gente, no. Voy al muro de los lamentos. Lo filmo en ángulo, pero veo: no es bueno. Frontalmente sí es bueno. (...) Solo así puedo contemplar el Muro de los Lamentos. Solo frontalmente” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 1). En una entrevista concedida por Perlov a Uri e Irma Klein, para la revista *Kolnoa*, (Israel, 1981. Algunos de cuyos fragmentos fueron reproducidos en el libro *Davis Perlov's Diary*, editado por Mira Perlov y Pip Chodorov, 2006a. Pp. 13-19., desde donde se extraen las siguientes citas), el cineasta se refiere precisamente a esta voluntad de filmar frontalmente a los otros. Refiriéndose a sus palabras sobre la escena del Muro de los Lamentos, David señala: “Sí, quería ser didáctico allí. En *Diary*, esas palabras aparecen en relación con la guerra. Es una insinuación a la guerra, al frente, y al mismo tiempo al cine como una especie de batalla. (...) Disparar [*shooting*], en general, es un acto agresivo. Mira las viejas cámaras de cine y notarás que fueron diseñadas como ametralladoras. Siempre me ha gustado filmar frontalmente, pero también me gusta una cámara que haga un elogio al objeto filmado. Me gusta la colaboración entre el fotógrafo y la persona que está siendo filmada, como en el caso de los pintores de retratos. Desde mi película *En Jerusalén*, ya estaba interesado en filmar frontalmente y especialmente en la reacción de las personas al ser filmadas. Había quienes estaban felices de posar y aquellos que solo miraban de soslayo a la cámara. Alguien me dijo una vez, «De ese modo las personas no son naturales», como queriendo decir usa la cámara de modo cándido, para preservar la autenticidad o la naturalidad de la toma. Detesto ese tipo de cámara, que invade la privacidad de la gente o las atrapa en el acto, sea este bueno o malo. ¿Qué es «natural», de cualquier modo? ¿Cuándo las personas actúan de modo realmente natural? André Gide dijo una vez que si un hombre se mira a sí mismo en el espejo, rara vez mirará directamente a sus propios ojos. Él hará una pose. Si mira directamente a sus propios ojos, puede perder el conocimiento. Las personas actúan constantemente como si estuviesen siendo filmadas, nunca son naturales (...) Lo natural no existe. Por supuesto que quedarse frente a una cámara, que es el asunto en este caso, es algo diferente. Es el tipo de naturalidad que me recuerda el conflicto entre el hombre y su imagen reflejada. Personalmente me gusta esa libido, como en un encuentro entre un hombre y una mujer, que surge cuando levanto mi cámara para filmar algo. La vergüenza esconde cierta alegría” (Perlov, 1981, 17-19).

En una entrevista concedida a la revista francesa *FloriLettres* Mira Perlov ratifica estas palabras de Perlov, señalando: “Es la guerra y todo en ella se convierte en decisivo, fundamental, urgente; como si dijeras, no hay tiempo para buscar el ángulo correcto, entonces la toma frontal es la más honesta. Pero también fue un momento que correspondió a su propia guerra

aprehende el dinamismo de la ciudad como una dimensión orgánica que cristaliza la exuberancia, la pluralidad y la heterogeneidad de una amalgama de culturas. En su ensayo *El urbanismo como forma de vida* (1988), Louis Wirth señala que como la población de una ciudad no puede reproducirse a sí misma, necesita reclutar a sus inmigrantes en el campo, en otras ciudades y en distintos países.

Dado que La ciudad ha sido así históricamente crisol de razas, pueblos y culturas y un vivero propicio de híbridos culturales y biológicos nuevos; no sólo ha tolerado las diferencias individuales, las ha fomentado. Ha unido a individuos procedentes de puntos extremos del planeta porque eran diferentes y útiles por ello mutuamente, más que porque fuesen homogéneos y similares en su mentalidad (Wirth, 1988: 37,38).

Ciertamente hay una tendencia microhistórica en Perlov que busca dar cuenta de aquellas filigranas invisibilizadas por los tejidos de la historia oficial, mediante una predisposición hacia los relatos de los inmigrantes, de los vencidos, de los oprimidos, de los sin voz. Esta vocación también puede apreciarse en otras alusiones de Perlov a lo largo de sus diarios, como por ejemplo en su cita a la obra *Operários (Obreros, 1933)* de la pintora modernista brasileña Tarsila do Amaral²⁴⁶

como cineasta, tratando de explicar una situación y, al mismo tiempo, de documentar. Estaba empezando a hacer un diario filmado, luchando por encontrar una expresión formal en la filmación. La elección de filmar frontalmente se convirtió en un acto moral y estético. En general, David optó por una simple mirada frontal. Le gustaba que la gente fuera consciente de estar siendo filmada, le gustaba filmar su reacción frente a la cámara, hacer que se sintieran cómodos y obtener su participación. A veces les pedía que cantaran. Cuando la toma es larga, la persona filmada se acostumbra a la cámara, olvidando su presencia, revelando cada vez más la verdadera expresión de su rostro” (Perlov, M., 2006b). Por otra parte, en la entrevista para la revista *Jeu de Paume* que Yael Perlov otorgó junto a Shalev Vayness (quien colaboró en el montaje de *Diary* durante un año, entre 1981 y 1982), ambos también dialogaron en torno a cómo Perlov se aproximaba a las personas.

Yael: De hecho, la distancia era muy importante para él, el cuestionamiento de la distancia entre la cámara y los objetos y sujetos filmados. (...) Esta es una cuestión moral. ¿Dónde debería estar la cámara? ¿Cuál es la distancia adecuada entre él y la gente que está filmando? (...) Por otro lado, él está reflexionando sobre el cine, ensaya los ángulos, diferentes formas de filmar... y habla sobre eso, habla sobre cómo acercarse a las personas por intermedio de la cámara. Con los años, esto devino más y más profundo, más y más rico.

Shalev: ¿Entonces “frontalmente” significa “sin distancia”? ¿O, si somos más prudentes, “intentar filmar con mucha menos distancia”?

Yael: No, siempre hay una distancia. Lo que buscaba era la distancia justa.

Shalev: ¿Pero qué es “frontalmente”?

Yael: Pienso que es sobre todo una gran admiración por los rostros desde un punto de vista cinematográfico. La búsqueda de la distancia correcta fue muy importante para él, justamente por una razón moral: ¿hasta qué punto podemos acercarnos a las personas manteniendo una relación respetuosa?

(Cfr. Perlov, Y., 2011. *Un entretien avec Yael Perlov et Shalev Vayness. Le journal filmé*. En *Le Magazine Jeu de Paume*).

²⁴⁶ En 1922, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Víctor Brecheret y Menotti del Picchia, organizaron en São Paulo la Semana de Arte Moderno, acto inaugural del modernismo brasileño. El cuadro *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, fue una obra clave que inauguró, a su vez, el Movimiento Antropofágico en Brasil. En la lengua indígena tupí-guaraní, *aba/poru* significa “hombre que come” y de allí, precisamente, se obtuvo el concepto que da nombre al citado movimiento artístico modernista. La obra fue un regalo que do Amaral hizo a su marido en aquella época, el escritor brasileño Oswald de Andrade. El movimiento antropofágico buscaba generar una cultura moderna

(1886-1973), citada en la sexta parte de *Diary*: “En lo de Gabi, Tarsila do Amaral, una de mis pintoras favoritas. Tarsila, una mujer, ¿a quién le importaba el feminismo en mi época? Negro, judío, chino, artesanos, artistas, amigos, son todos operarios, trabajadores” (Voz en *off* de Perlov en *Diary*, Cap. 6). La afición de Perlov por esta naturaleza de subjetividades surge de la empatía y del reconocerse e identificarse en esos otros, prójimos y próximos; de una proyección y de un desdoblamiento de sí mismo frente a sus semejantes. No hay yo sin los otros, en el sentido de que la representación del sí mismo se ejerce en el sujeto cuando deviene en otro, cuando, a decir de Rimbaud, “yo es otro”²⁴⁷. La afición de Perlov surge pues, también, de la afección, del afecto²⁴⁸.

El poder de un cuerpo es en sí mismo una función de su capacidad afectiva o su receptividad, es el poder de conmover o ser conmovido por otros. (...). El afecto marca el pasaje a través del cual un cuerpo se *convierte* en otro cuerpo, ya sea feliz o desdichadamente; el afecto siempre tiene lugar *entre* los cuerpos, en el umbral móvil entre los estados afectivos mientras los cuerpos o se fusionan o se desintegran, mientras se vuelven otros para sí mismos (Beasley-Murray, 2010: 128).

Es precisamente desde la esfera de sus memorias afectivas que podemos entender, por ejemplo, la constante atención que Perlov brinda a las problemáticas de negros y esclavos: recordemos que los diez primeros años de su vida en Belo Horizonte, David fue criado —aparentemente incluso más que por su propia atribulada madre— por la negra Doña Guiomar, hija de esclavos liberados a quien el cineasta recuerda muy a menudo a lo largo de sus diarios. Es así como, también en el sexto capítulo de *Diary*, Perlov viaja a Belo Horizonte y a las villas cercanas

auténticamente brasileña, basada en la recuperación de sus raíces culturales indígenas, anteriores a la colonización portuguesa.

²⁴⁷ En *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Giles Deleuze explica: “La célebre fórmula: «lo cómodo del documental es que uno sabe quién es y a quién filma», pierde validez. La forma de identidad Yo = Yo (o su forma degenerada ellos = ellos) cesa de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tanto como en la ficción. Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el «Yo es otro» de Rimbaud. Godard lo decía a propósito de Rouch: no sólo para los propios personajes sino también para el cineasta, quien «blanco igual que Rimbaud, declara también él que *Yo es otro*», es decir, *yo un negro*. Cuando Rimbaud exclama «Soy de raza inferior desde la eternidad... soy una bestia, un negro...» lo hace pasando por toda una serie de falsarios (...)” (Deleuze, 1987: 205).

²⁴⁸ En la anteriormente citada entrevista para la revista *Jeu de Paume*, Yael Perlov señala: “Él filmaba con mucho amor; él retrataba a la gente con afecto, eso es muy importante. David estuvo muy influenciado por Joris Ivens, quien fue su maestro y con quien trabajó. Podemos hablar de una combinación de amor y de respeto hacia los sujetos filmados” (Perlov, Y., 2011).

de Ouro Preto y Congonhas do Campo, para reflexionar acerca de la esclavitud. Cuando visita Ouro Preto, —“pueblo de esclavos. Riqueza para el amo, una sentencia de muerte para otros”— su amigo Gabi le dice que allí los negros deberían gozar de prioridad, porque fueron ellos quienes construyeron el lugar. Se dirigen hacia la Iglesia de los Esclavos, “una iglesia erigida y dedicada a aquellos negros que, en rol de comerciante, trajeron esclavos desde África”, escuchan el canto vissungo *Canto dos escravos* y Perlov desliza una serie de cavilaciones acerca de la población afrodescendiente y la discriminación de la que históricamente han sido objeto, pese al inconmensurable patrimonio material e inmaterial que han legado a la cultura y a la identidad de Brasil. Además de este ejemplo —que fue analizado en los puntos 4.2.1. Citas y Referencias a la Pintura y otras Artes Visuales y 4.2.4. Citas y Referencias a la Música, de esta tesis—, son muchas las ocasiones en las que, a lo largo de sus diarios, el cineasta se detiene a denunciar las injusticias de las que son víctimas sus coterráneos negros. En otro de sus retornos a Brasil, esta vez en la tercera parte de *Updated Diary*, una visita a Estación de Luz —la famosa terminal ferroviaria y una de las principales puertas de entrada a la ciudad de São Paulo— suscita en Perlov nuevas reflexiones acerca de la cruel historia de la esclavitud en el país sudamericano. Se plantea aquí un intersticio que relaciona pasado y presente, a partir de las muchas situaciones de desigualdad, racismo y marginación que aún en lo contemporáneo vive la población negra y mulata en Brasil y en cuya observación se detiene Perlov.

Toda su vida sirviendo a otros. Sé preciso, correcto. En otros tiempos, los amos sádicos abusaban físicamente de los esclavos. En ese entonces. (...) Alberto [Auxiliar del tren], listo para ser fotografiado. Todo el camino disciplinado, como un esclavo. Todavía no se mueve. (...) Y esta es Luz, la estación de trenes. Y el viejo cuento de los sirvientes [observa a los lustrabotas]. Toda tu vida para servir y para servir bien. Deben brillar. ¿Cuál es su nombre? ¿cuántos años tiene? Alguien me recordó de la canción del hombre negro con pelo blanco; muy negro y muy blanco. ¿Está dormido? ¿Cuánto tiempo tendrá para dormir?, ¿dormirá por las noches? ¿está despierto? Sí... Dos horas para llegar, cada día, y dos horas más para volver a casa. (...) “Mi cabeza está a sus pies, señor, y están brillando”. Tu cabeza entre mis pies. Toda una vida para servir; para servir bien; hazlos brillar. (...) El esclavo, su cabeza siempre a los pies del amo y además a la voluntad de su amo. No manches los calcetines de tu amo con tu betún para lustrar zapatos. (...) ¿Quién sabe más el uno del otro, el negro o el blanco? (...) El

lenguaje de los esclavos; la precisión de la obediencia (Voz en *off* de Perlov en *Updated Diary*, Cap. 3).

A lo largo de este apartado de la tesis hemos intentado demostrar cómo ciertos procedimientos intersticiales presentes en los diarios de Perlov modelan las relaciones entre el yo y su posición en el mundo histórico, mediante la inscripción de su subjetividad en las dimensiones sociopolíticas y socioculturales de la época y el contexto en el que al cineasta le tocó vivir. Así, el cine de Perlov densifica y complejiza los alcances del documental autobiográfico, demostrando que su naturaleza íntima y subjetiva no solo no es impedimento para que los cineastas que lo cultivan adopten una posición política sobre el mundo y la alteridad sino, muy por el contrario, dicha propiedad podría pensarse como una condición que los conmina a problematizar una consciencia alrededor del devenir histórico y de la realidad: una consciencia de clase; una ética sobre el lugar desde donde se emplazan y la acción que performan respecto a los conflictos de la contingencia en los tiempos que atraviesan y que los atraviesan; una determinada (dis)posición en relación a las interacciones que establecen con la otredad. En permanente oscilación entre aquello que se encuentra a la vez dentro y fuera del cineasta, entre la experiencia personal y la experiencia colectiva, entre intimidad y extimidad, los diarios de Perlov subvierten el prejuicio de que el cine en primera persona padecería de una suerte de “hipertrofia de la intimidad” (Cfr. Veiga, R., Italiano, C. y Feldman, I., 2017), reforzando, por el contrario, la consabida idea de que lo personal es siempre político. Los ensayos cinematográficos de Perlov evidencian cómo la primera persona (yo, nosotros) se desborda siempre hacia la segunda (tú, vosotros) y la tercera persona (él, ellos), poniendo de relieve que la experiencia personal es consustancialmente colectiva, toda vez que lo privado no solamente es permeado por lo público y lo político, sino que lo constituyen. De este modo, no se trataría solo de una subjetividad que representa o tematiza un compromiso con la historia o unas determinadas inquietudes políticas, sino sobre todo de problematizar las aproximaciones, distancias y correspondencias entre el yo y los otros, en un intervalo y un espacio comunes. Si la dimensión del yo no puede prescindir del mundo, no es tanto para expresar una determinada ideología sobre éste, como para dislocarse de sí mismo, para desplazarse fuera de sí, para volverse otro y, en esa

operación, configurar una identidad que se inscribe en los hiatos entre historia, política y experiencia subjetiva.

4.6. APUNTES PARA LA CONCEPTUALIZACIÓN DE UNA IMAGEN BISAGRA.

Fruto del análisis interrelacional de los diversos procedimientos intersticiales que a nivel narrativo, visual y sonoro ha sido posible identificar en los diarios cinematográficos de David Perlov a lo largo de esta tesis, intentaremos a continuación delimitar una propuesta que de forma a la idea de imagen bisagra. Ésta surge a partir de los pasos metodológicos que señalaron el proceso de análisis, guiados tanto por ciertas prácticas y formas (el diario cinematográfico, el film-ensayo) como por formulaciones de nociones y conceptos (pensamiento complejo, imagen interfaz) previamente elaboradas por autores discutidos en el marco teórico de esta investigación. Así, el desempeño de la imagen bisagra se observará preferentemente en un tipo de cine documental autorrepresentacional y/o ensayístico y expresará su operatividad en formas interrelacionales tales como la imagen interfaz, para la elaboración de un pensamiento complejo.

Por la naturaleza de su propio objeto de estudio, el procedimiento de la imagen bisagra posee un carácter exploratorio y abierto a la reformulación, cuya lógica se orienta hacia la descripción de un modelo interpretativo de representación que en ningún caso se pretende absoluto, clasificatorio u homegeneizante sino, por el contrario, aspira a evitar cualquier tipo de reduccionismo. No se trata, pues, de una estrategia o de un método que responda a ciertas fórmulas preestablecidas; pese a que puede tener una función metodológica y epistemológica, la imagen bisagra es un dispositivo cuya definición y alcances se conciben como un mecanismo para la observación y la reflexión.

La imagen bisagra puede comprenderse como un dispositivo de exploración de naturaleza estética y reflexiva, que busca interrogar las operaciones retóricas, enunciativas, visuales, sonoras, espaciotemporales, emotivas, técnicas, entre otras, desde una aproximación interrelacional capaz de descubrir y describir prácticas cinematográficas intersticiales que develan una estética liminal. Estos procedimientos conducen a una forma de pensamiento subjetivo a través de la que

el cineasta reflexiona sobre el potencial del propio lenguaje audiovisual para interrogar la realidad.

En un espacio de experimentación cinematográfica, en el transcurso del aprendizaje de una práctica, de un saber o de un oficio que se crea y se recrea en el espacio de la vida y en el taller o en la mesa de edición, la imagen bisagra representa una suerte de laboratorio en el que se ensaya la formulación de un pensamiento heterodoxo y heterogéneo basado en la expresión subjetiva. Desde esa posición —que nunca es fija, como tampoco lo son los elementos que convoca, siempre sujetos a la renovación de sus emplazamientos y funciones— la imagen bisagra examina y reflexiona desde múltiples perspectivas, disposiciones y capas de sentido, el objeto sobre el que deposita su mirada y su escucha.

La imagen bisagra opera como un articulador de configuraciones, las que convoca y combina para explorar “entre” sus dimensiones y elementos, en sus pliegues y hiatos, de modo que éstos cooperen entre sí entretejiendo una red de relaciones. La bisagra es aquella red, aquella zona de contacto que propicia un sistema de encuentros e interconexiones. En ella se articulan las configuraciones de forma y de sentido que interactúan como una unidad, pero no como una totalidad. Una unidad cuya esencia es esa bisagra, allí donde todas las configuraciones potencialmente se convocan. La imagen bisagra como unidad, ordena, organiza y coordina las diversas dimensiones reunidas a partir de las operaciones y procesos involucrados en su articulación. Representa el espacio relacional en sí mismo (allí donde se piensan todas las variables en conjunción), pero trasciende la mera conexión que enlaza los elementos, para conformar —a partir de sus correspondencias y tensiones— propuestas de estructuras y dimensiones interrelacionadas en el flujo que regula la imagen bisagra. Ésta se constituye en, por y para el flujo, no existe en forma independiente a él. No es posible concebir una imagen bisagra de forma autónoma, sino solo en los intervalos de las combinaciones y procedimientos que le dan forma, sustento y valor.

El procedimiento bisagra orienta la disposición y el ordenamiento de imágenes, sonidos, materialidades, palabras, reflexiones, informaciones, diálogos, etc., que

combinados entre sí configuran unos determinados sentidos. A nivel comunicativo, los mecanismos de construcción de estos sentidos establecen a su vez una serie de relaciones intersubjetivas entre el cineasta y el espectador, aún cuando el primero no necesariamente haya considerado o previsto —conscientemente al menos— las interpretaciones que su obra pueda suscitar. El dispositivo opera sobre la película vista/oída; es el resultado de un proceso de exploración en la obra. Los procedimientos bisagra son potencialmente reconocibles en el filme y en lo que éste nos revela acerca de la manera en que ha sido concebido y elaborado. En ese espacio se tiende un pasaje que posibilita la relación entre la subjetividad del cineasta expresada en la realidad de su filme y la experiencia subjetiva de la realidad del espectador y sus condiciones particulares de recepción. El dispositivo funciona como un productor de subjetividades que pone a disposición del espectador un sistema de ideas y de pensamiento, a través de la combinatoria de un conjunto heterogéneo de elementos y categorías de reflexión, visión y escucha que mediante sus diversas relaciones coadyuvan a afianzar el proyecto ético y estético enunciado por el cineasta.

La bisagra como metáfora visual, en tanto, simboliza el umbral y el flujo de los elementos en un espacio intersticial. La bisagra alegoriza el movimiento; un movimiento que entreabre los espacios relacionales y que, en el caso de David Perlov, se traduce en la reiterada concurrencia de motivos visuales como ventanas, puertas, pasillos, dinteles, ascensores, espejos y reflejos, entre otros goznes que representan la circulación de las diversas dimensiones problematizadas a través de las reflexiones y la subjetividad del cineasta. La imagen bisagra, sin embargo, no se queda en esta literalidad; es decir, ni la sola presencia de estas figuras basta para que se constituya un dispositivo bisagra, ni su comparecencia es tan siquiera imprescindible para que se dé dicha configuración intersticial. Tal condicionante no podría existir, en la medida en que —como hemos explicado— la imagen bisagra emerge en la interrelación de los elementos y no en sus componentes aislados.

Tras haber descrito ciertas nociones explicativas alrededor del dispositivo de la imagen bisagra, a continuación expondremos esquemáticamente cómo éste operó de cara a precipitar una serie de formulaciones e interpretaciones alrededor de las

poéticas del intersticio examinadas en los diarios de David Perlov, considerando la diversidad de estrategias ensayísticas de autorrepresentación que se articulan en su obra tanto a nivel discursivo, como estético y político, y que modulan una subjetividad fracturada y en tránsito y una identidad nómada, constituida en los dilemas del desarraigo.

Se enumerarán una serie de categorías estructurales que —a pesar de que aquí aparezcan como entes separados— fueron sometidas a procesos relacionales y combinatorios fruto de los cuales surgen las deducciones comprensivas resultantes.

Categorías Narrativas (enunciativas, discursivas, informativas).				
Palabra autorreflexiva: narración en <i>off</i> en primera persona.	Subjetividad, afectividad, emociones.	Palabra enunciada por otros.	Identidad dislocada. Nomadía, desarraigo.	Cuestiones sociales, históricas, políticas y colectivas.
Procedimiento bisagra que combina las configuraciones de forma y sentido de las categorías narrativas, con las categorías visuales, sonoras, espaciotemporales y tecnológicas, que se materializan en las siguientes interrelaciones en las que todos los próximos puntos se articulan y contactan:				
<p>a) Umbrales e intersticios entre una voz autorreflexiva que, a la vez que elabora un pensamiento sobre la intimidad del cotidiano, la familia, el mundo de los afectos y las emociones, tiende puentes con reflexiones alrededor de las dimensiones públicas, políticas e históricas, representadas a través de conflictos bélicos como la guerra del Yom Kippur y el Líbano, la Masacre de Sabra y Chatila y la guerra de Afganistán, problemáticas como la esclavitud y las migraciones, el asesinato de Yitzhak Rabin, las elecciones en Israel, el atentado a las torres gemelas, entre otras coyunturas de actualidad.</p> <p>b) Umbrales e intersticios entre una voz que oscila entre el pasado y el presente para representar una identidad desarraigada, dislocada, fragmentada, nómada; una identidad siempre en tránsito y en el “entre dos”, entre sus sentidos de pertenencia a Brasil y a Israel, modulando relaciones entre exilio y retorno, fronteras, patrias y hogares. En esta dislocación, que es también temporal, surgen figuras bisagras como espectros que se mueven entre el universo de los vivos y el universo de los muertos, a quienes Perlov convoca constantemente en sus diarios: su madre, su padre, su abuelo, Doña Guiomar, entre otros.</p> <p>c) Umbrales e intersticios entre las relaciones <i>a</i> y <i>b</i>, con la representación personal de Perlov como padre, marido, amigo, hermano, abuelo, hijo, como profesor y sobre todo como cineasta, mediante un pensamiento audiovisual que interroga sus propios diarios, da cuenta del laboratorio de su factura, de sus procesos de exploración, sus críticas al cine industrial y sus instituciones, sus preguntas constantes acerca del propio diario que se encuentra filmando y editando, revelando de este modo posturas éticas y políticas frente al oficio.</p> <p>d) Umbrales e intersticios entre las relaciones <i>a</i>, <i>b</i> y <i>c</i> y los diálogos entre su propio cine y el de otros, con su propia fotografía y con las múltiples referencias a sus filias cinematográficas,</p>				

pictóricas, fotográficas, literarias y musicales, entre otros regímenes artísticos. En esta dinámica dialógica, el dispositivo surge de la combinatoria con otros dispositivos.

e) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a*, *b*, *c* y *d* y una subjetividad que pone en relación pasado y presente en las transformaciones y el tránsito entre las diversas edades y etapas vitales que Perlov atraviesa a lo largo de los casi 30 años en que se extienden sus diarios y también las bisagras que operan entre sus remembranzas de la infancia y la juventud, convocadas primero en su adultez (*Diary*) y luego en su vejez (*Updated Diary*).

f) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a*, *b*, *c*, *d* y *e*, con una palabra subjetiva que se combina con la palabra enunciada por otros a través de testimonios, diálogos, monólogos y citas.

Categorías Espaciotemporales

El espacio interior.	El espacio exterior.	Paisajes del pasado.	Paisajes del presente.
----------------------	----------------------	----------------------	------------------------

Procedimiento bisagra que combina las configuraciones de forma y sentido de las categorías espaciotemporales, con las categorías narrativas, visuales, sonoras y tecnológicas, que se materializan en las siguientes interrelaciones en las que todos los próximos puntos se articulan y contactan:

a) Umbrales e intersticios entre los espacios interiores del hogar, el taller, la sala de clases y otros lugares del presente que nos muestran a Perlov en sus facetas más personales —en casa, junto a su familia o sus amigos, en su estudio reflexionando sobre su propio oficio, en el aula como profesor, etc.— y los espacios exteriores, en su tránsito como *flâneur* por su céntrico barrio en Tel Aviv, o como pasajero de un tren, de un taxi o de un tranvía por las calles de las ciudades de su Brasil natal.

b) Umbrales e intersticios entre la relación *a* y las correspondencias que Perlov establece a partir de sus viajes y desplazamientos hacia ciudades del pasado, como cartografías espaciales y emocionales, pa(i)sajes efectivos y afectivos (Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, París, entre otros).

c) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a* y *b*, configuran pasajes entre los espacios íntimos e interiores (la casa, por ejemplo) con los espacios urbanos como bisagras espaciotemporales entre el pasado (la infancia en Belo Horizonte; la adolescencia y juventud en Río de Janeiro; la adultez temprana en París) y el presente de Perlov tanto en sus retornos a dichas ciudades, como en su exploraciones entre el hogar y la calle en Tel Aviv, donde muchas veces también genera operaciones liminales en las que evoca el pasado y sus ausencias.

d) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a*, *b* y *c*, desbordan lo personal para transformarse en espacios de encuentro con el presente que se transfiguran en observaciones y reflexiones tanto acerca de la contingencia política y pública, como en torno a la alteridad. En estos intervalos se encuentran la historia privada y la historia pública; la microhistoria y la macrohistoria.

Categorías Visuales				
Ventanas, puertas, umbrales y otros motivos intersticiales.	Movimientos de cámara.	Retratos y autorretratos.	Imagen fija e imagen en movimiento.	Archivos.
<p>Procedimiento bisagra que combina las configuraciones de forma y sentido de las categorías visuales, con las categorías sonoras, narrativas, espaciotemporales y tecnológicas, que se materializan en las siguientes interrelaciones en las que todos los próximos puntos se articulan y contactan:</p>				
<p>a) Umbrales e intersticios entre los motivos visuales asociados a la bisagra (ventanas, puertas, portales, pasillos, espejos, televisor, ascensores, etc.), los mundos que se abren a partir de estas perspectivas y las dimensiones que interconectan entre lo íntimo y lo público, el interior y el exterior, el pasado y el presente, entre otras.</p>				
<p>b) Umbrales e intersticios entre la relación <i>a</i> y la dialéctica entre movimiento y pausa para la formulación de un pensamiento gestado en y por las imágenes. A través de la ventana de la cámara, Perlov filma las ventanas fijas (desde su apartamento u otros espacios interiores) o en movimiento (desde las ventanas del coche, del tren o del tranvía), filma lo que está fuera de la ventana y encuadra a su vez otras ventanas (exteriores —las de otros departamentos— o interiores, como la televisión o los espejos, que también son ventanas).</p>				
<p>c) Umbrales e intersticios entre las relaciones <i>a</i> y <i>b</i> y el movimiento concebido como inquietud, en su doble acepción como pregunta y como dificultar de permanecer (y en el caso de Perlov, además de pertenecer). Movimientos de cámara que implican al cuerpo en su desplazamiento, ya sea mediante <i>travellings</i> sobre vehículos en tránsito, o cuando, por ejemplo, el cuerpo de Perlov experimenta con la cámara girando sobre sí mismo en la escena de las ventanas en el nuevo piso en construcción en Tel Aviv. También aquellos movimientos que siguen trayectorias determinadas (de arriba a abajo, recto/diagonal, el gesto de la cruz, etc.) o cuando la cámara tiembla en la escena de las panorámicas de Tel Aviv desde las ventanas de su hogar acompañadas de una samba, convulsiones que se complementan con movimientos ópticos como los bruscos <i>zoom in</i> y <i>zoom back</i> en la misma secuencia.</p>				
<p>d) Umbrales e intersticios entre las relaciones <i>a</i>, <i>b</i> y <i>c</i> y las correspondencias entre los autorretratos del cuerpo fragmentado de Perlov frente a espejos y reflejos y los retratos a los otros, ya sea a los prójimos (la otredad, los peatones que deambulan por las calles de las diversas ciudades por las que transita, la gente en el Café al que acude cotidianamente en Tel Aviv), o a los más próximos: su mujer Mira, sus hijas Yael y Naomi, sus amigos, sus nietas, sus estudiantes, el conserje o los dependientes de las tiendas que conoce hace décadas en el centro comercial que se ubica en la primera planta de su edificio.</p>				
<p>e) Umbrales e intersticios entre las relaciones <i>a</i>, <i>b</i>, <i>c</i> y <i>d</i> y las concomitancias entre la imagen en movimiento y la imagen fija, bisagras presentes en todos sus diarios mediante de la interrelación entre regímenes visuales como la pintura —a través de múltiples cuadros, grabados, postales de arte e imágenes de libros, entre otras láminas que le sirven para reflexionar sobre una diversidad de tópicos (por ejemplo, la escena de los <i>Desastres</i> de Goya, para elaborar un pensamiento alrededor de la guerra)— y la fotografía, esta última especialmente relevante para el pensamiento visual elaborado en <i>My Stills</i>.</p>				
<p>f) Umbrales e intersticios entre las relaciones <i>a</i>, <i>b</i>, <i>c</i>, <i>d</i> y <i>e</i> y los archivos tanto de sus propias películas (anteriores a sus diarios o las que se encuentra desarrollando en paralelo a ellos), como de los filmes de cineastas que revisa e incorpora en sus diarios ya sea porque en el gesto de convocarlas les rinde tributo, o porque las proyecta durante sus clases en la Universidad (Satyajit Ray, Georges Franju, Pier Paolo Pasolini, Carl Theodor Dreyer, Orson Welles, Jean Renoir, Akira Kurosawa, entre muchos otros). Algo similar ocurre con los archivos fotográficos, en la</p>				

combinación entre las fotos de su propia autoría y acervo y las imágenes de otros fotógrafos profesionales (David Seymour “Chim”, Henri Lartigue) o *amateurs* (Émile Zola, Henryk Ross).

Categorías Sonoras

La Voz como materialidad sonora.	Microralidades.	Música diegética.	Música no diegética.	Archivos Sonoros.
----------------------------------	-----------------	-------------------	----------------------	-------------------

Procedimiento bisagra que combina las configuraciones de forma y sentido de las categorías sonoras, con las categorías visuales, narrativas, espaciotemporales y tecnológicas, que se materializan en las siguientes interrelaciones en las que todos los próximos puntos se articulan y contactan:

a) Umbrales e intersticios entre la palabra como voz y la voz como inscripción sonora del cuerpo en la imagen. Entre el sentido sensato de la voz subjetiva y su materialidad sensible a través de una serie de recursos como el canto, las micro-oralidades, las potencialidades expresivas e identitarias de los idiomas y sus acentos.

b) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a* y la identidad de Perlov como un nómada lingüístico, entre el portugués y el hebreo. Muchas de las reflexiones de Perlov alrededor de los idiomas dan cuenta de su dislocación y su condición de migrante. El motivo sonoro de las lenguas se imbrica con momentos en que la música como sonido diegético configura una doble dimensión de la voz: como canto y como lengua, por ejemplo, en la escena del cantante de ladino que convoca para su película *In search of Ladino* (una nueva bisagra con su propio cine), cantando *Angelitos Negros*, o la misma canción interpretada en hebreo por una joven judía, o en español por su amiga uruguaya Fela.

c) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a* y *b* y el canto como espacio bisagra donde se cristalizan formas sonoras como los acentos y las pronunciaciones, como cuando Perlov filma en el club La Estudantina de Río de Janeiro y mientras la cantante afrodescendiente brasileña interpreta con un muy mal francés *La vie en Rose* y Perlov dice: “No es importante saber una lengua, lo que importa es decirla, conversarla, cantarla”. O, por ejemplo, en la quinta parte de *Diary*, cuando Perlov reflexiona acerca de que cuanto menos comprende las lenguas a su alrededor, más se siente en casa. Más tarde, en el tercer capítulo de *Updated Diary*, estando en un tranvía en Río de Janeiro, dice que apenas logra entender su lengua materna y que prácticamente solo el acento permanece, “El acento, ¡el alma de la lengua!”.

d) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a*, *b* y *c* y la música no diegética, agregada en el montaje, que generalmente opera como bisagra espaciotemporal entre el pasado y el presente y las dimensiones como la ciudad, como por ejemplo lo que representa en reiteradas ocasiones el *Aria* de Bach y sus memorias de adolescencia en São Paulo, o cuando sugiere —sin palabras, sólo a partir del montaje visual y sonoro— reminiscencias traumáticas del pasado al trepidante compás de *Ensaio Geral*. El pasado funde origen y destino a través, por ejemplo, de las composiciones de Fauré, entre el Río de Janeiro natal con *In Paradisum* y el cierre, el final, en Belo Horizonte con el *Requiem* del músico francés. La exploración en el presente a partir de la música diegética, en tanto, contribuye a generar un pensamiento sobre el oficio, como cuando en la escena inicial de *My Stills*, instalándose en su nuevo taller, Perlov pone a Schumann para dar cuenta de su alegría.

e) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a*, *b*, *c* y *d* y los vínculos a partir de la música como vaso comunicante entre lo personal y lo político, lo íntimo y lo colectivo, como por ejemplo el fragmento “El canto de los muertos” de la cantata *Alexander Nevsky* para generar una reflexión en torno a la masacre de Sabra y Chatila, o el *Canto do escravos*, para pensar sobre la esclavitud en Brasil.

f) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a, b, c, d* y *e* y ciertas expresiones performáticas de lo audible como los monólogos o soliloquios, por ejemplo los de Yael cuando relata su experiencia en el montaje o cuando recita prácticamente de memoria la carta de una pena de amor, escena que a su vez culmina con Yael poniendo la pieza *Arioso* de Bach, en diegético. O los monólogos de Naomi sobre Piero della Francesca, o su reflexión sobre la meticulosidad de la técnica en los oficios, comentando el documental *Le sang des bêtes*.

g) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a, b, c, d, e* y *f* y ciertos gestos sonoros de la micro-oralidad de la boca, como cuando registra los balbuceos, tarareos, primeras canciones y monólogos frente al espejo de su nieta Nadia; el hipo o la tos de su nieta Lia, sus risas y llantos. Nuevamente la fisicidad de la voz y sus hiatos entre cuerpo, sonido y sentido. O los propios balbuceos de Perlov cuando —bajo los efectos de los fármacos y de una enfermedad que lo mantuvo hospitalizado en São Paulo— sufre de alucinaciones y confunde idiomas y dice “palabras alucinatorias”, en una jerigonza que a su vez convoca múltiples asociaciones.

h) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a, b, c, d, e, f* y *g*, que también se canalizan en bisagras entre presente y pasado a través de archivos sonoros que Perlov reproduce en algunas partes de sus diarios y que generan correspondencias con el idioma, como los fragmentos de las locuciones en portugués de la Radio Estación Católica de Brasil que Perlov incorpora en varias ocasiones a lo largo de sus diarios, o los archivos con grabaciones de su propia voz en portugués cuando —probando la cámara de vídeo estéreo que le regalaron sus hijas (*Updated Diary*, Cap. 2) y mientras filma un campeonato de billar por la televisión— recuerda cuando él practicaba el juego en su adolescencia en São Paulo. O la escena de sus memorias en su idioma natal que sugieren implícitamente recuerdos de infancia en Brasil, a partir de una delicada y personal observación en el presente, en torno a la factura, costuras, terminaciones y botones de las prendas de vestir que filma en los escaparates en un lugar indeterminado.

Categorías Tecnológicas

El cine en 16 mm.	El vídeo.	La fotografía.	La televisión.	El videocassette.
-------------------	-----------	----------------	----------------	-------------------

Procedimiento bisagra que combina las configuraciones de forma y sentido de las categorías tecnológicas, con las categorías narrativas, espaciotemporales, visuales y sonoras, que se materializan en las siguientes interrelaciones en las que todos los próximos puntos se articulan y contactan:

a) Umbrales e intersticios entre sus permanentes reflexiones en torno a la propia factura visual y sonora de sus diarios en 16 mm., sus experimentaciones, sus procesos de filmación y montaje, los mecanismos de la propia escritura del pensamiento, entre otros procedimientos que se configuran tanto a través de sus reflexiones en *voice over*, como de las propias estrategias fílmicas que devela en sus ensayos.

b) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a* y las operaciones autorreflexivas acerca de su paso al vídeo electromagnético y digital, su aprendizaje en la técnica y sus razonamientos alrededor de las posibilidades y limitaciones que conlleva. Desde estas bisagras que configuran las transformaciones enunciativas y estéticas provocadas por el tránsito de formatos y dispositivos desde el analógico (*Diary*) al digital (*Updated Diary* y *My Stills*), el cine de Perlov interroga lo real en sus múltiples dimensiones.

c) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a* y *b* y el pensamiento visual desarrollado a partir de las correspondencias entre los regímenes visuales del cine, el vídeo y la fotografía, como puede verse en el transcurso de todos sus diarios y muy particularmente en *My Stills*. A partir de la fotografía incorporada en sus diarios —otro dispositivo para tender puentes entre diversas dimensiones, sobre todo lo personal y lo público—, Perlov elabora una serie de reflexiones acerca de la imagen fija devenida en imagen en movimiento.

d) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a*, *b* y *c* y los diferentes flujos entre cine, video y fotografía, a partir de la experimentación en sus diferentes prácticas y lenguajes y trasvasando procedimientos entre uno y otro régimen visual y sus interrelaciones. Las reflexiones sobre movimiento, tiempo y espacio en cada uno de ellos, surge también a partir de un pensamiento en y a través de sus herramientas, formas (blanco y negro, color; revelado —analógico— e inmediatez —en el vídeo y las Polaroid—, composición, montaje, etc.) y técnicas que privilegian los formatos *amateur* (16 mm., registro asincrónico de audio, vídeo doméstico digital y las fotografías que alterna entre las realizadas con su Agfa Solinette, su Polaroid y su Olympus Pen).

e) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a*, *b*, *c* y *d* y el dispositivo de la televisión, esa ventana que se abre a la realidad política y social, a las guerras y a la contingencia. Las especificidades del lenguaje de la televisión como tecnología incorporada en la construcción de sus diarios, suscita reflexiones críticas en torno a sus modos de representación de lo real que se ponen en tela de juicio a través de operaciones cinematográficas.

f) Umbrales e intersticios entre las relaciones *a*, *b*, *c*, *d* y *e* y la tecnología del video representada esta vez en los videocassettes a través de los que, por ejemplo, en *Updated Diary*, Perlov revisa las películas en VHS del archivo en el que almacena sus filmes más preciados (por ejemplo, los de Satyajit Ray o de Michelangelo Antonioni) y que, en esa operación dialógica, pasan a constituir nuevos materiales para sus diarios. Asimismo, Perlov pone de relieve el videocassette en las escenas del primer capítulo del citado filme, para dar cuenta de los alcances de dicha tecnología en los procesos de aproximación de sus pequeñas nietas al arte, cuando éstas consumen en video óperas como *La Traviata*, obras teatrales como *El Dybbuk* y *Quién teme a Virginia Woolf*, o piezas en las que figura la actriz israelí Esther Greenberg.

A partir de los procedimientos y articulaciones revisadas, la imagen bisagra puede sintetizarse, entre otros, en los siguientes intersticios, que como hemos visto no operan como oposiciones binarias, sino como relaciones fluidas, porosas y difusas, que configuran un espacio tiempo visual y sonoro de carácter liminal, entre:

Vida y arte	Experiencia y autorreflexión	Palabra dicha - inscrita - citada - cantada - performada	Afecto y emoción	Sensación y estado de ánimo
Ética y estética	Privado y público	Personal y colectivo	Doméstico y político	Intimo e histórico
Tránsitos y permanencias	Partir y llegar	Movimiento y quietud	Nomadía y retorno	Pertenencia y desarraigo
Pasado y presente	Ausencias y presencias	Geografías y paisajes emocionales	Allá y acá	Interior - dentro / exterior - fuera

Yo y los otros	Hogares y calles	Ventanas, puertas y umbrales	Cerrado y abierto	Arriba y abajo
Cine y otras artes (fotografía, pintura, literatura, música, etc.)	Imagen fija e imagen en movimiento	Tecnología, oficio y práctica	Cine analógico y vídeo electromagnético/ Digital	Música diegética y música no diegética
Música y canto	Lenguas y acentos	Sonido y sentido	Voz y palabra	Cuerpo y voz

Los procedimientos interrelacionales del dispositivo bisagra operan por, en y a través de la combinatoria de las prácticas y potencias expresivas del medio cinematográfico para interrogarlo y movilizar una forma de pensamiento audiovisual dinámica y compleja; un pensamiento nómada, al igual que la identidad de David Perlov.

V. CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis, hemos realizado un exhaustivo proceso de análisis combinatorio que ha demostrado su eficacia para describir la interrelación de los principales procedimientos formales, narrativos, enunciativos, discursivos, espaciotemporales y tecnológicos que configuran una estética del umbral característica de los diarios cinematográficos de David Perlov.

En estas operaciones adquiere forma la imagen bisagra, un dispositivo exploratorio de observación y reflexión mediante el que se propuso interrogar —en, entre y a través de las imágenes y sonidos— las posibilidades intersticiales del lenguaje audiovisual para precipitar un pensamiento subjetivo, autorreflexivo, complejo y nómade, que cristaliza razonamientos en torno al propio medio cinematográfico en sus modos de representar la realidad. La disposición y articulación de los más variados elementos y materialidades formularon una serie de configuraciones bisagra dirigidas a examinar los ensayos de Perlov, dando como resultado una retórica que fluye en espacios liminales de entre los que surge el *ars poética* del cineasta brasileño-israelí. El *filme-fleuve* ensayístico compuesto por *Diary* (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999) y *My Stills* (1952-2002), efectivamente adquiere la forma de un río, del flujo de una corriente.

Una de las primeras conclusiones a las que conduce esta tesis es que el *ars poética* de los diarios de Perlov no solo se conforma a partir de una combinación de operaciones bisagra, sino que el concepto de imagen bisagra que hemos delimitado como uno de los resultados de esta investigación es, en sí mismo, un *ars poética* devenido en un pensamiento dinámico que ocurre en aquel espacio interrelacional entre imágenes, sonidos, palabras, gestos, gentes, lugares, tiempos, tránsitos, etc. En esos intersticios Perlov entrelaza horizontes de sentido que proyectan dimensiones humanas y existenciales moduladas por un pensamiento audiovisual que, como hemos visto, problematiza su desarraigo personal, entre otras configuraciones identitarias que es posible reconocer en sus diarios. A partir de una rigurosa labor de identificación, exposición e interpretación de las estrategias

elaboradas por Perlov, pudimos comprobar las lógicas existentes detrás de la construcción de su mirada sobre lo real en tránsito y la articulación de una subjetividad nómada, respondiendo de este modo al objetivo general de esta investigación, que se proponía analizar, describir y limitar el concepto de “imagen bisagra” en sus diarios cinematográficos, para demostrar que a partir de dicho dispositivo el cineasta construye una identidad desde el desarraigo, el desplazamiento y el intersticio.

Dicho objetivo general está directamente relacionado con los dos primeros objetivos específicos de la tesis; el primero: indagar y describir las técnicas y estrategias del dispositivo fílmico empleadas por Perlov en sus diarios cinematográficos para representar la figura del sujeto fragmentado contemporáneo desde el concepto de imagen bisagra; y el segundo, explorar en el uso de los recursos autorrepresentacionales utilizados por Perlov, con el fin de dar cuenta de su función documental, narrativa y política en la construcción de una subjetividad signada por el desarraigo. A partir de la exploración intersticial de las dimensiones reflexivas, afectivas, emotivas y formales desplegadas por Perlov, puede concluirse que los recursos y actos comunicativos que emprende el cineasta concurren en proyectar una inestabilidad propia de una identidad dislocada, fragmentada, desmembrada y abierta, así como una memoria a menudo conflictuada que, más que explicitarse, es sugerida a partir de las múltiples operaciones descritas a lo largo de la tesis. Entre ellas, los viajes de retorno de Perlov a las ciudades del pasado (Río de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, París, Safed, entre otras), tránsitos efectivos y afectivos entre pasado y presente, que fueron atendidos bajo el dispositivo de la imagen bisagra y que como resultado trazaron una serie de correspondencias y tensiones entre los sentidos de pertenencia y de desarraigo experimentados por Perlov. Es en el regreso, en el retorno a los orígenes, donde se cristaliza el verdadero destierro; un espacio cuyas distancias Perlov transita “*entre-deux identités*” (Sibony, 2003); la brasileña y la israelí. Las diásporas de sus antepasados, su (auto)exilio a Israel como un “oleh”, sus permanencias e impermanencias entre un constante partir y llegar, entre el movimiento y la suspensión, entre transiciones, entre desplazamientos sucesivos, configuran una subjetividad ubicada en un estadio intermedio, en un intervalo cuya posición está

en constante transformación y que hace del sentido de extrañamiento un estado permanente. El cineasta describe su nomadía como la de un extranjero en todas partes.

En sus regresos, Perlov se enfrenta a memorias traumáticas, experiencias pasadas no resueltas, desintegraciones familiares, a los desarraigos que, en definitiva, modularon su identidad fracturada. Brasil e Israel son percibidos por Perlov como territorios llenos de contradicciones; lugares dinámicos y en conflicto, espacios en los que confluyen grandeza y desgracia, lo banal y lo místico. En sus diarios, el intervalo como espacio de tránsito, los goznes de la imagen bisagra, funcionan en ocasiones para enlazar estas dimensiones y en otras para enfrentarlas. Los pa(i)sajes emocionales desde los que Perlov se posiciona para interactuar con estas experiencias complejas, revelan una identidad en crisis asociada a la pérdida. La pérdida —de un idioma, de una cultura, de seres queridos, la muerte— se manifiesta también en el “perderse”; en derivas que configuran espacios de transformación en los que, a través del desplazamiento como modo de representar su desasosiego y su inquietud, el cineasta modula su identidad nómada. A este respecto, sin embargo, Perlov insiste en presentar su mirada documental como realista: “No hay una búsqueda proustiana del pasado en mis películas. Entre Proust y Dickens, me siento más cercano a Dickens. No estoy buscando el tiempo perdido. Cuando vuelvo a Brasil, estoy allí. El cine es un documento del presente” (Perlov en Halkin, 2006: 25). Perlov filma el presente pero en sus operaciones de montaje evoca y convoca constantemente el pasado, por ejemplo cuando, filmando vertiginosamente desde las ventanas de su apartamento hacia los paisajes de Tel Aviv, agrega una batucada brasileña que acentúa la inestabilidad trepidante de la cámara, sugiriendo una memoria perturbadora. O cuando un rostro visto al azar o una canción oída al pasar, lo trasladan psíquica y emocionalmente hasta su país natal. Del mismo modo, los recuerdos tormentosos de la madre están presentes en sus tránsitos por París cuando, por ejemplo, filma las cruces de los puentes y estructuras de la estación de trenes Gare de l'Est. Los ancestros, el pasado, la niñez, habitan también el presente.

Este nivel de pensamiento nos transporta a una dimensión interior cuya naturaleza no es visible, pues se encuentra entre memorias, afectos, sentimientos y estados de ánimo. Para representarla, Perlov configura un espacio de inmanencias que se encuentra entre las imágenes, articulando recursos que evocan lo ausente, lo implícito, en la búsqueda de potencias expresivas que indaguen, reflexionen y problematicen una cierta esencia que se ocultaría tras una superficie de lo aparente por trascender. El dispositivo bisagra opera, de este modo, como indicio de una tensión entre lo representable y lo irrepresentable. En este sentido la imagen bisagra se presenta como una imagen misteriosa, que evidencia el carácter indescifrable del enigma que subyace a aquellas realidades y experiencias complejas, las que se exponen de un modo translúcido, esquivo, ambiguo, fluctuando entre la sugerencia y el ocultamiento. La imagen bisagra se articula en este punto como una ventana opaca, velada, que insinúa una operación a la que pertenecen tanto el acto de encubrir, como el de entrever y el de descubrir. En este horizonte de sentido, la estética de Perlov se propone, pues, mostrar ocultando (y viceversa). Lo que la imagen expone es lo que su configuración esconde; su revés, la falta, la ausencia de aquello que solo es posible develar en lo liminal de una imagen intersticial. Como cuando se manifiesta la imagen latente en un negativo fotográfico o filmico, así el dispositivo bisagra puede conducir a descubrir una idea y una imagen reveladora. Una imagen que —como el aire o la luz— se encuentra entre los elementos visibles, para sugerir dimensiones umbrales sensibles a las variaciones del tiempo, intervalos que mutan, se alteran, aparecen y se fugan. Para Perlov, lo que se filma suele ser “un reflejo de lo que no filmé” (Perlov en Bar Or, 2014: 220), mientras que el montaje, “lo que tú escoges en la edición y llega a la pantalla es la memoria de todo lo que has desechado” (Perlov en Atzmor, 1999).

Perlov se construye como un sujeto nómada y como tal elabora un pensamiento ensayístico basado en las preguntas sobre la identidad, el origen y el hogar. Por lo mismo, las operaciones bisagra observadas en este punto, más que conclusiones, pueden ofrecer ciertas preguntas que se infieren de las sugerencias visuales y sonoras articuladas por Perlov: cuando una memoria subjetiva ligada al universo íntimo de las emociones es atravesada por el conflicto del desarraigo, ¿dónde está el origen? ¿cuál es y dónde se ubicaría el auténtico hogar, como espacio de

identidad o sentido de pertenencia? ¿se encuentra dentro o fuera del yo? ¿es cartografiable y ubicable en un mapa? ¿es este hogar una dimensión única, fija e inalterable? ¿se nombra en una sola lengua? ¿cuántos hogares puede tener una vida? En los diarios de Perlov estas dimensiones se reflejan entre sí y no pueden fijarse en un solo tiempo y en un solo lugar; solamente pueden encontrarse e inscribirse en y por medio del propio cine.

Otra conclusión que responde a los dos primeros objetivos específicos, dice relación con la importancia que Perlov concede a la dimensión sonora para reforzar su condición de “nómada lingüístico” (Braidotti, 2000), siempre en el tránsito entre dos idiomas, entre el portugués y el hebreo, espacio privilegiado para generar un pensamiento crítico y deconstruir la identidad. Los resultados de las operaciones bisagra que examinaron estas estructuras, revelan la fertilidad de las posibilidades orales de las lenguas, sus acentos (“el acento, el alma de la lengua”, dice Perlov en el tercer capítulo de *Updated Diary*), sus pronunciaciones, dicciones y énfasis, las cadencias de la voz transfigurada en idiomas. Para Perlov no es importante saber una lengua, sino “decirla, conversarla, cantarla”.

A este respecto, otro de los resultados a los que arribó esta investigación dice relación con la trascendencia de las operaciones a través de las que Perlov experimenta con el sonido para desdoblar las cualidades tradicionales del lenguaje audiovisual y su enorme potencial para generar bisagras sonoras entre los más diversos fenómenos de la oralidad y la micro-oralidad. La interpretación de estos intersticios llevó a configurar asociaciones complejas que esta tesis procuró descifrar, para reivindicar el valor de una dimensión sonora cuya riqueza emana del umbral entre lo dicho y lo inefable, a través de las relaciones entre sonido y sentido, cuerpo y voz; vale decir, de la palabra como gesto-sonido —lingüístico o paralingüístico— y de la voz como materialidad sonora de un cuerpo inscrito en la imagen.

Estos y otros dispositivos dotan a esta conciencia crítica del nómada de un gran valor político y epistemológico para el pensamiento complejo. Como se planteó en la tesis, el emplazamiento de los sujetos nómades desde un lugar de resistencia,

disidencia y transgresión frente a los paradigmas de acción y pensamiento hegemónicos, propician fecundas posibilidades para la elaboración de reflexiones comprensivas y relacionales alrededor de subjetividades marginales y para la búsqueda de formas de autorrepresentación que renueven y subviertan las estéticas y retóricas dominantes. Esta condición puede espejear la de múltiples identidades desplazadas en un contexto contemporáneo en el que la migración y el destierro son experiencias vitales para millones de personas alrededor del mundo. En este sentido, las operaciones realizadas a lo largo de la tesis pueden proyectarse y contribuir a futuras investigaciones que apliquen el dispositivo bisagra a cinematografías que, desde formas ensayísticas, aborden memorias personales asociadas a identidades en crisis, en tránsito o en transición, como las trashumancias contemporáneas y los flujos migratorios movilizadas por razones humanitarias, económicas o políticas, las identidades de género de la comunidad LGBTQ+, las evoluciones etarias, entre tantas otras posibilidades.

El tercer objetivo de la tesis se propuso comprender las relaciones simbólicas y materiales articuladas por Perlov alrededor de la alteridad, representadas en el encuentro intersticial entre el yo y los otros, tanto con afectos cercanos (la familia, los amigos) como con sujetos desconocidos, así como con acontecimientos urbanos e históricos, entre otros elementos que integran el universo de sus filmes. Las estructuras en las que se organizan estas configuraciones, concebidas como espacios de interconexiones e intersubjetividades, pueden ofrecer una serie de interpretaciones acerca de cómo se corresponden las relaciones entre lo privado y lo público, lo personal y lo colectivo, lo doméstico y lo político, lo íntimo y lo histórico, en los diarios de Perlov. David se decanta hacia la contemplación y el registro de fragmentos e instantes de la vida cotidiana. Visualmente, su mirada se orienta hacia lo pequeño, los gestos ínfimos, las complexiones, el movimiento de los cuerpos en el fluir del tiempo y del espacio, las expresiones de los rostros —amados y anónimos— que le fascinan. Por otra parte, la recurrencia a las ventanas, puertas y umbrales al interior del hogar son motivos visuales que, como hemos podido constatar, establecen una verdadera convivencia entre el adentro y el afuera. La ventana de su cámara, en tanto, a veces se entreabre de forma indiscreta, robando imágenes sin pedir permiso, importunando en algunas ocasiones a los sujetos

captados por su lente (tanto en el espacio público, como cuando en *Diary* filma a unas amigas conversando, sentadas en el café de Tel Aviv, quienes se cubren el rostro o le dan la espalda cuando advierten la presencia de la cámara; o cuando en *Updated Diary*, su pequeña nieta Nadia se dirige a Perlov enfadada y le dice: “¡Filma tu propia vida! O filma la calle, ¡la calle!”). Otras veces, en cambio, aproxima sus dispositivos de registro de un modo decoroso, solicitando del otro una canción, un relato, un recuerdo. En tales circunstancias, Perlov y su cámara evidencian su presencia y los sujetos tienen la conciencia de estar siendo retratados y actúan en función de ese pacto. Sonoramente, en tanto, el ruido ambiente de la ciudad, los coches, las bocinas, se cuelan en el espacio doméstico del hogar. Por otra parte, en su encuentro con los demás, la escucha de Perlov se deleita en la palabra del otro cuando es cantada, recitada, pronunciada en otra lengua, performada a través de monólogos, aunque también a través de diálogos y testimonios que en ningún caso responden al formato clásico de una entrevista.

Si, por ejemplo, en un primer orden de relaciones tomamos como punto de partida los encuentros entre la subjetividad de Perlov y sus más próximos en los espacios interiores, veremos que la modulación del sí se refleja y se refracta en la imagen de esos afectos a quienes filma o fotografía mayoritariamente en las acciones cotidianas del hogar: entre los umbrales de la casa Perlov retrata a Mira, su mujer; registra a sus mellizas Yael y Naomi en diversas actividades; se reúne con sus amigos en el salón. En São Paulo, el encuentro entre David y su hermano Aarão, ocurre en la casa de este último, donde se halla toda la familia reunida. Más tarde, en *Updated Diary*, es sobre todo desde los espacios domésticos donde David observa el crecimiento de sus nietas. También el espacio interior de la sala de clases en la Universidad de Tel Aviv es el sitio preferente de encuentro entre David y sus estudiantes.

Sin embargo Perlov entra y sale de la dimensión del adentro para establecer puentes con aquella “otra otredad” que se encuentra afuera, en el exterior. Baja de las alturas de su apartamento para salir a la calle a filmar y fotografiar a sus prójimos, sobre todo inmigrantes como él, como el conserje de su edificio Abraham o como Cigal o Mordechai, dependientes de las tiendas del centro comercial

London Ministore que se ubica en la primera planta del inmueble. Retrata a personas anónimas mientras se encuentran en el café de la esquina o en su deambular por las aceras de su céntrico barrio en Tel Aviv. Los procedimientos que en este nivel elabora Perlov, arrojan como resultado la comprensión de los otros como parte integral de la dinámica vibrante y en movimiento de la vida mundana, un espacio en el que convergen una diversidad de identidades, fenotipos, colores, idiomas y semblanzas.

Los desplazamientos y trayectorias por el espacio público —como pasajero de un tren, de un taxi o de un tranvía— también son el punto de contacto entre Perlov y las personas que retrata en sus viajes de retorno a Brasil, donde muchas veces la observación de la otredad conduce a reflexiones de naturaleza política, social y cultural como, por ejemplo, la esclavitud, la pobreza y la marginalidad. Las calles de las ciudades del Brasil de su infancia, adolescencia y juventud, son también el espacio de encuentro espectral con la memoria de sus difuntos, de esos otros afectos que ya no están. Generando una serie de operaciones espaciotemporales intersticiales, este umbral entre la dimensión de los vivos y la de los muertos —su madre, su padre, sus abuelos, doña Guiomar— por una parte fusiona pasado y presente y por otra traza un pensamiento audiovisual complejo en torno a las relaciones entre ausencia y presencia.

Otra estructura que surge como resultado del examen de las articulaciones organizadas en el encuentro entre la subjetividad de Perlov y la dimensión de lo colectivo, toma forma a través de una serie de observaciones y reflexiones analíticas en torno la contingencia política de Israel. Privado y público, micro y macrohistoria, se funden en las cavilaciones de Perlov acerca de la guerra del Yom Kippur, del Líbano, la masacre de Sabra y Chatila, en *Diary* y del asesinato del Primer Ministro israelí Yitzhak Rabin o los sucesivos comicios para elegir a los jefes de gobierno durante la década del 90, en *Updated Diary*. A través de estos y otros acontecimientos de actualidad, el cineasta elabora un pensamiento crítico y una militancia estética frente a la realidad y los modos en que éticamente es posible representarla.

En el segundo capítulo de *Updated Diary*, “Rutinas y Rituales”, por ejemplo, el encuentro con los semejantes está facilitado por las particularidades visuales, sonoras y temporales del dispositivo del video, que permiten a Perlov salir a la calle a filmar largos momentos en medio de la multitud que se congrega en las manifestaciones en repudio al asesinato de Rabin o como uno más entre los asistentes a las concentraciones por la paz o en la ceremonia de iniciación en el Monte Meron y el masivo culto de judíos ortodoxos en Safed. En estas coyunturas es posible observar una aproximación documental a los hechos que trasciende la mera información; si bien Perlov añade elementos subjetivos, mantiene una mirada realista sobre los episodios filmados que privilegia la continuidad sobre la fragmentación.

La examinación interrelacional del flujo vivo y constante de los eventos públicos e históricos que atraviesan sus diarios, arroja como resultado la constatación del valor político de la mirada intersticial de Perlov, situada en el presente como dimensión en la que se cristalizan los encuentros entre los ámbitos personales y los ámbitos colectivos. “La familia y los amigos siempre son filmados en situaciones de armonía, en una especie de utopía de las relaciones afectivas, mientras que el país, cuando se menciona y se visualiza, carga con el peso de una expectativa frustrada. Así, el hogar es el refugio de la distopía nacional. Su mujer e hijas son, en este contexto, su primer pueblo” (Feldman, I. y Cleber, E., 2006).

De este modo, y como conclusión que también contribuye a cumplir con el tercer objetivo de la tesis, los ensayos de Perlov no pueden concebirse simplemente como diarios intimistas —“¡La autobiografía o los pormenores autobiográficos no me interesan!” (Perlov en Glotman, 2003)— toda vez que su experiencia no se transmite mediante una retórica confesional, ensimismada, narcisista o solipsista; por el contrario, el valor político e intersubjetivo de su proyecto se funda en el rol protagónico que Perlov ejerce no tanto para focalizarse en sí mismo, como para conducir y mediar sus relaciones con el mundo y con los otros. En este punto nuevamente coincidimos con Ilana Feldman, quien apunta que la subjetividad de Perlov “no emerge de una interioridad esencial, sino de la observación de la exterioridad del mundo, con sus ritmos, movimientos, permanencias y cambios. Es

decir, es solo a partir de su observación del mundo que su «estar en el mundo» puede ser capturado, revelado y amalgamado” (Feldman, I. y Cleber, E., 2006).

De las operaciones bisagra que modulan la circulación entre interioridad, exterioridad y alteridad es posible concluir que una de las esencias de los diarios cinematográficos de Perlov radica en la elaboración de un mecanismo espaciotemporal que propicia mediciones, escalas, densidades y distancias entre proximidad y alejamiento —cerca y lejos, aquí y allá—, pulsos entre movimiento y suspensión, pasajes entre hoy, ayer y mañana. La historia privada se entrelaza con la historia pública, que de ningún modo será narrada desde sus potenciales implicancias heroicas o espectaculares, sino desde sus puntos de encuentro con lo prosaico, con lo trivial, con el cotidiano y los pequeños eventos que le dan vida.

Finalmente, el cuarto y último objetivo específico de la tesis se propuso destacar el aporte de los diarios cinematográficos de Perlov en la complejización de las formas documentales mediante el uso de estrategias discursivas y estilísticas híbridas, fruto de la integración relacional de distintas tradiciones artísticas, códigos narrativos, visuales, sonoros, etc. Para describir el cumplimiento de este objetivo, lo primero fue circunscribir el ámbito en el que pueden enmarcarse los diarios del cineasta brasileño-israelí, esto es —como se discutió en la tesis— en las relaciones entre el documental de ensayo y ciertas formas intermediales de autorrepresentación como el propio diario de vida, el diario de viaje, el retrato y el autorretrato, la autobiografía y el cine doméstico, entre otros. Siguiendo a Alain Bergala diremos que el film-ensayo no obedece a ninguna de las normas que usualmente se imponen al cine estándar, ni en términos de género (híbrido, en el caso de Perlov), ni de duración (diez horas si, como se ha propuesto, todos los capítulos de los diarios se conciben como un único *filme-fleuve*), entre otros. Se trata pues, de un cine libre, “en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que solo le valdrá a ella” (Bergala, 2000: 14). El propio Perlov explica prácticamente en los mismos términos la deontología de su ars poética, señalando que cada película debe aportar algo nuevo y, para ello, transitar por “el camino que debe llevarte a inventar nuevas formas, porque el cine es forma, y como tal requiere esfuerzos especiales y nuevos caminos” (Perlov en Bar Or, 2014: 195). Sus formas

son construidas en, por y a través de sí mismas; formas que piensan, formas que convocan otras formas y que, en su interrelación, a su vez crean nuevas formas.

La riqueza y complejidad estética, conceptual y emotiva de la imagen bisagra como dispositivo para desentrañar la mirada de Perlov se basa, como hemos visto, en la experimentación con los propios materiales cinematográficos que, a través del montaje, propician relaciones críticas entre lenguaje(s) y pensamiento audiovisual, trazando puntos de encuentro y de fuga entre imagen, sonido y concepto. La reflexividad alrededor de la observación, la consciencia acerca del propio dispositivo y las decisiones narrativas y estéticas que se piensan y se ejecutan durante el proceso creativo y la construcción del filme se cristalizan a través de un cine que ensaya sus formas, como si se tratase de un laboratorio de experimentación. La voz autorreflexiva de Perlov conduce el pensamiento, pero también lo hacen la exposición en imágenes y sonidos de las operaciones a través de las cuales se da forma a los diarios, a su manufactura y a su estructura. En este punto, la aplicación del dispositivo bisagra permite concluir que los diarios configuran el espacio intersticial en el que toma forma y sentido el *ars poetica* de Perlov, un espacio que representa el taller en el que el artesano o el artista ejecuta su oficio, muestra sus instrumentos, los materiales y sus usos, revisa sus piezas, desnuda el proceso de la creación. Un taller en el que además, como veremos más adelante, se transmite el oficio a unos aprendices.

Así, los diarios nos muestran a Perlov retratando, fotografiando, filmando, editando, escuchando sus registros sonoros. Revisando fragmentos de películas, suyas o de otros. David acude a sus propios filmes tempranos, incorpora fragmentos de otros proyectos de documentales en los que trabaja en paralelo a sus diarios, mira las películas que ama y aquellas con las que prepara sus clases en la Universidad y, en ese gesto, se apropia de esos cines otros para integrarlos en sus diarios.

Perlov muestra sus herramientas; sus cámaras, sus dispositivos domésticos para el registro sonoro, la moviola, los proyectores de 8 y 16mm. Los manipula, los toca para pensarlos. “La verdadera condición del hombre es la de pensar con sus manos”, escribió Denis de Rougemont (1977: 185) y en el taller de Perlov podemos

observar cómo a partir del contacto físico, sensible con su material, se configura un pensamiento intersticial entre lo háptico, lo visual, lo auditivo y lo mental. En el segundo capítulo de *Diary*, Perlov recibe su tan ansiada moviola Steenbeck de 16 mm., que instala en una de las habitaciones de su hogar: “Una máquina de edición llega a casa. Ocupa el que fue el cuarto de Yael. Ahora, finalmente, puedo trabajar en casa. (...) Me siento como un pianista que recibe su anhelado instrumento. Déjenlo seguir tocando”. El espacio íntimo del hogar contiene al oficio, para atomizar una serie de relaciones posibles a partir del encuentro entre vida y obra, en el taller como lugar simbólico de encuentro. El hogar es la dimensión que se filma, en la que se filma, y en la que se ordenan los procesos inherentes a la creación, bisagra de la que surge un pensamiento sobre el propio cine como un laboratorio de experimentación total, como forma de vida y como práctica doméstica, independiente, al margen de los sistemas de producción industriales. Un cine hecho en casa.

Así, las estrategias por las que se pregunta el cuarto objetivo de la tesis resultan también ser coherentes con el dispositivo de la imagen bisagra, al revelar constantemente las operaciones retóricas, las costuras de sus diarios, el cosido de su pensamiento y de su escritura, las preguntas sobre los procesos de filmar y editar. De este modo los diarios se configuran en un ensayo, en el trazo que se comienza a bosquejar sin saber de antemano qué es ni hacia dónde derivará. No hay necesariamente ideas preconcebidas, sino más bien bocetos o apuntes en los que persiste la incertidumbre del proceso en un *work in progress* que, al documentar la propia creación fílmica, despliega un pensamiento umbral que se asoma a partir de una suerte de desdoblamiento: en la distancia y el intervalo que separan a Perlov del material filmado que observa en la mesa de edición. En ese proceso autorreflexivo el cineasta se vuelve otro y es en la relación con ese otro que va gestando su pensamiento cinematográfico, su ética y su *ars poetica*. Desde la indagación en los materiales del oficio surge la idea, que luego Perlov implementa con precisión y rigurosidad en sus diarios, sobre todo, como se vio en la tesis, en lo que se refiere a la elaboración de los comentarios que luego agrega al montaje visual de la película. La relación entre imagen y palabra se da en una transfiguración de la materia en concepto y en esa mutación se genera el

pensamiento. “Documentar lo cotidiano, lo trivial”, es una declaración que Perlov realiza en el primer capítulo de *Diary*. Más tarde, en el tercer capítulo, volvemos a oírle decir esa misma frase, que acto seguido escuchamos en diegético cuando Yael y Naomi se encuentran transcribiendo las palabras escritas por su padre para el montaje de sus diarios. Naomi le dicta a Yael, quien está mecanografiando las notas en una máquina de escribir. “Documentar lo cotidiano, lo trivial, punto. Nueva línea, Yael. No más historias inventadas, coma, no más tramas. Nada artificial, coma. Ni siquiera aquello que tanto me agrada: la manipulación artística. Punto. Nuevo párrafo”. El texto —la palabra, el pensamiento— se repite, se fragmenta, se transfigura, en un procedimiento autorreflexivo que nuevamente revela la propia factura de los diarios.

Estas operaciones ensayísticas se extienden también a su experimentación con las tecnologías del video, que por una parte puso a su disposición un gran acervo de películas —algunas de las cuales incorporó a sus diarios— y por otra propició en el cineasta nuevas interrogantes estéticas y modos de aproximación al sí mismo y a los otros. Cuando Perlov transita desde el celuloide al video electromagnético en *Updated Diary* y *My Stills*, comienza también a pensar desde este nuevo medio. Sus reflexiones son sobre todo conducidas a través del proceso de aprendizaje que Perlov transita para llegar a dominar las técnicas del video, descubriendo en ese ejercicio autorreflexivo y crítico nuevos modos de relacionarse con el lenguaje audiovisual y con la realidad. En *My Stills*, estas tentativas se configuran nuevamente en el espacio del taller, esta vez del nuevo estudio que, por primera vez, Perlov consigue tener fuera de las paredes de su casa. Allí —y en la bisagra entre video, fotografía y archivo— David se refiere a sus primeros pasos en la nueva tecnología que adopta. Si en *Diary* Perlov enunciaba: “Aprendiendo a usar la cámara hallo un nuevo modo de ver las cosas” (*Diary*, Cap. 2), cerca de 25 años más tarde, en *My Stills*, el cineasta vuelve a ser un aprendiz, esta vez del dispositivo videográfico, cuando su exalumno Liviu le enseña a usar la nueva cámara que David admite desconocer. Al igual que en el inicio del primer capítulo de *Diary*, al principio de *My Stills* Perlov añade sonidos, esta vez —naturalmente— diegéticos, al pedirle a Liviu que reproduzca la música de Schumann. En estos y otros aprendizajes, Perlov explora las potencias expresivas del lenguaje que está

ensayando para generar, una vez más, formas propias y nuevas que (re)inventará para sus diarios.

Como resultado de una serie de derivas visuales y sonoras siempre en construcción y en tránsito, Perlov revela la esencia de un experimento que conduce hacia la comprensión de sus diarios como un laboratorio del pensamiento a través del cual es posible observar y descubrir tanto la germinación de los procesos del crear como de los del reflexionar. “La cámara que filma ve pero no piensa, es la persona que la maneja quien piensa; piensa en qué y cómo filmar. Yo le ordeno a la cámara ver y filmar lo que creo debe ver y filmar; la cámara es un instrumento muerto, un voyerista si detrás de ella no hay un alma humana” (Perlov, 1996). El pensamiento guía la mirada y viceversa, en una operación bisagra cuyas imágenes resultantes funden y hacen circular ambos niveles sin lógica de causalidad.

La materialidad de la voz del cineasta transformada en palabra ensayística, autorreflexiva y portadora de emociones y estados de ánimo, aporta una nueva capa de examinación crítica que se densifica en el montaje configurando una serie de meditaciones y cavilaciones personales acerca de la manufactura de los propios diarios, del oficio del cine y sus horizontes de sentido. Estas reflexiones adoptan la forma del comentario; la *voice over* en primera persona de Perlov atraviesa los diarios de principio a fin²⁴⁹, para dar cuenta de sus búsquedas y contradicciones, del conflicto no resuelto entre el cineasta y el material filmado.

²⁴⁹ A continuación, ofreceremos una selección de tan solo algunos de los enunciados de Perlov, no tanto para demostrar su recurrencia, como para observar la evolución de su pensamiento cinematográfico a lo largo de los años: “Compro una cámara. Quiero comenzar a filmar por mi cuenta y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo diferente, quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente” (*Diary*, Cap. 1). “¿Estaré haciendo una película casera; un diario?” (*Diary*, Cap. 1). “Por primera vez intento filmar un autorretrato” (*Diary*, Cap. 1). “¿Los filmes se hacen solo para expresar sólo una idea? ¿filmar la vida es irrelevante?” (*Diary*, Cap. 1). “Filmar el diario ocupa la mayor parte de mi tiempo. Aprendiendo a usar la cámara, hallo un nuevo modo de ver las cosas. Comienzo a descubrir cosas que siempre han estado allí, a la vuelta de la esquina. A veces, filmo sin discernimiento. La sala de estar se convierte en mi estudio. La televisión deja de ser una ventana en la pared, convirtiéndose en un objeto que ha de ser observado. Amigos, visitas lejanas, son atrapados en mi lente” (*Diary*, Cap. 2). “Es mi familia la que se está tornando en mi diario” (*Diary*, Cap. 2). “Filmo a algunas personas pero arrojé las tomas. Ya no puedo ver más rostros humanos. Solía amarlos” (*Diary*, Cap. 2). “Quiero hacer filmes simplemente para revivir un poco. Para mantenerme en contacto con la realidad” (*Diary*, Cap. 2). “Aún estoy filmando mi diario. Cuanto más filmo, más cerca quiero estar de lo cotidiano, lo usual; pero continúo cayendo en trampas, en tramas y dramas, tal vez, al igual que en la vida misma” (*Diary*, Cap. 3). “Intento hallar algo más allá de estos rostros, para trazar el paisaje detrás. No hallo nada” (*Diary*, Cap. 4). “Observar se ha transformado en la esencia de mi vida. No en busca de una trama, de una historia; es la imagen del hombre corriendo lo que me fascina, no la razón por la cual corre o hacia dónde. El drama, la intriga, los prefiero fuera de mi vista” (*Diary*, Cap. 5). “A veces preparo bosquejos de filmes que jamás haré” (*Diary*, Cap. 5). “La naturaleza me conmueve y, aun así, no logro filmarla a gusto; me siento subyugado por ella. Parece que necesito el artificio” (*Diary*, Cap. 5). “Deseo una cámara de video con la cual deambular por las ciudades” (*Diary*, Cap. 5). “Mi cámara se acerca más y más a la gente; siento como si estuviera buscando

Este conflicto se disputa en la práctica, en el encuentro entre el cineasta y su materia, en la experiencia con las técnicas y posibilidades particulares del medio, para cuestionar sus métodos y explicitar la naturaleza de sus procesos. Es allí también donde Perlov esboza su propia teoría y epistemología en torno a un oficio en cuyas búsquedas y en cuyo devenir va descubriendo aspectos de sí mismo, de su forma de habitar el cine y el mundo. A partir de los pensamientos que surgen de la confrontación entre el cineasta y su praxis, va tomando forma una suerte de tratado estético que se vale del montaje como acto de escritura creativa de gran valor político, mediante el establecimiento de relaciones críticas entre experiencia, imagen, sonido, palabra y emoción, para generar nuevas asociaciones formales y discursivas mediante las que el “yo” se posiciona frente a la realidad.

Otra reflexión que se suscita como resultado del análisis de los diarios, es que éstos operan como un dispositivo para la transmisión del oficio. El proceso de un filme que se está siempre haciendo, no solo conlleva el aprendizaje del cineasta con su arte, sino también opera en la bisagra entre múltiples procesos de transmisión del oficio y su mirada particular, hacia las nuevas generaciones. Como todo proceso de enseñanza-aprendizaje, este surge de un encuentro. Perlov trabaja cotidianamente junto a su hija y aprendiz Yael, a quien vemos registrando sonidos en una grabadora doméstica en medio de las manifestaciones por la paz en Tel Aviv, en muchas ocasiones montando los diarios y, en una escena del tercer capítulo de *Diary*, narrando en soliloquio su oficio como editora, los gestos, la fisicidad y la manualidad de su práctica. Esta escena se abre para permitirle a David reflexionar acerca de su experiencia como padre, como mentor, como acompañante del proceso de crecimiento y aprendizaje de su hija.

a alguien” (*Diary*, Cap. 5). “Hallo mi enfoque fácilmente, como en ese entonces. Mis dibujos eran simples, frontales (...) ¿Habrás sido aquí, contemplando estos encuadres, donde nació mi amor por el cine?” (*Diary*, Cap. 6). “La factibilidad de la filmación en vídeo, a veces es similar al *speech* de una persona cuando habla demasiado. La edición le devuelve la sustancia” (*Updated Diary*, Cap. 1). “Me doy cuenta de mi ambición de filmar en vídeo; barato, posible... Aún no he dominado esta técnica revolucionaria” (*Updated Diary*, Cap. 2). “No puedo ver lo que ve la cámara. Solo puedo verlo ahora, mientras edito” (*Updated Diary*, Cap. 3). “Una película sobre imágenes fijas. Sobre mis fotos fijas. Una película en movimiento. En el cine, la gente se mueve. Estas son fijas. Los sonidos que oigo no están fijos; ellos le pertenecen al filmar desde que el cine se convirtió en película sonora, hablada” (*My Stills*). “Sólo observa y observa y todas las nuevas respuestas aparecerán” (*My Stills*). “Encuentra lo que quieras, lo que sea que estés buscando, pero solo a la vuelta de la esquina; lo encontrarás todo (...). Fotografía. Fotografía a los otros como a ti mismo, como a toda la naturaleza” (*My Stills*).

Por otra parte, esta dimensión pedagógica se refleja en las significativas escenas de los diarios en las que Perlov ejerce como profesor de cine en la Universidad de Tel Aviv. Le vemos preparando sus clases, las películas que proyectará, contemplamos los rostros de sus jóvenes estudiantes en el aula, los ejercicios cinematográficos que preparan. Muchos de ellos colaboraron más tarde junto a David y se convirtieron en queridos amigos y discípulos.

Se va configurando una tradición artística, una herencia en la transmisión de un hacer, pero también de un conocimiento vinculado al cine y a su interrelación con otros regímenes artísticos. Muchas de las escenas del primer capítulo de *Updated Diary*, por ejemplo, trazan una serie de relaciones entre el cine y la danza, el teatro, la dramaturgia, la música clásica, a partir de la observación de las pequeñas nietas de David en sus espacios domésticos, mientras juegan, se sientan al piano, bailan, oyen música, ven ópera y teatro en video, representan cuentos. El arte es parte de la vida cotidiana en el crecimiento de las pequeñas niñas. La transmisión de una inquietud por el arte como parte de la vida, se traspa a sus hijas Yael y Naomi, y a todos sus nietos²⁵⁰.

Vinculado a lo anterior, surgen nuevas consideraciones que responden al cuarto objetivo de la tesis. Perlov efectivamente aporta una profundización, densificación y complejización de las formas documentales, a partir de la interrelación de varias tradiciones artísticas que convoca en sus diarios. Carpeaux, Giacometti y “Aleijadinho” en la escultura; Della Francesca, Giorgione, Ghirlandaio, da Forlì, Goya, Van Gogh, Monet, Bonnard, Picasso, Do Amaral, en la pintura; Cervantes, Goethe, Kant, Chéjov, Dumas, Conrad, Whitman, Gaskell, Zola, Amijai, Prévert, García Márquez, en la literatura; Bach, Verdi, Schumann, Fauré, Händel, Prokofiev, Theodorakis, Shankar, Kosma, Eisler, Dvořák, Piaf, Odette, Holiday, Infante, Os Ritmistas Brasileiros, Armstrong, Gonzaga [Chiquinha], “King” Cole, en la música; Seymour, Lartigue, Ross, Sander, en la fotografía, todos estos y otros artistas son referidos en los diarios de Perlov y cada una de estas citas fue examinada a lo largo

²⁵⁰ Yael es realizadora, montadora y profesora de cine, como su padre; Naomi es bailarina y coreógrafa; sus nietos Nadia, artista visual, Alma, realizadora, Lia, concertista de cello y Hillel, fotógrafo.

del capítulo 4.2. Filias artísticas: Referencias que Modularon la Mirada de Perlov de esta tesis. Las configuraciones bisagra arrojadas tras el análisis de estas relaciones, dan cuenta de un cine ensayístico que convoca estas manifestaciones artísticas en múltiples niveles: algunas —como las descritas entre la dramaturgia, el teatro, la ópera, etc., a partir de la observación de sus nietas— para trazar correspondencias entre arte y cotidiano; otras —la fotografía, por ejemplo— para generar una serie de reflexiones entre la imagen fija y la imagen en movimiento.

Bisagras espaciotemporales entre los pasado y presente, entre patrias y hogares, entre nomadía y desarraigo, pueden verse cristalizadas a través de la música de Bach y Fauré, de *Stranger Here* de Odetta, de los *Angelitos Negros* o del ritmo de la batucada *Ensaio Geral*. Esta variedad de piezas evidencia el péndulo constante que Perlov establece entre la cultura clásica y la cultura popular, como un espectro amplio y diverso que nutre el imaginario del cineasta y de su obra. De otra suerte, Perlov en ocasiones recurre a la música para generar un pensamiento crítico en torno a la representación de la historia pública, como cuando emplea el *Canto do escravos* para propiciar una serie de reflexiones sobre la esclavitud en Brasil, o cuando invoca “El canto de los muertos” de la cantata *Alexander Nevsky* para aludir a la barbarie durante la guerra del Líbano. La representación de este conflicto a partir de la música adquiere mayor complejidad cuando se relaciona con otros regímenes artísticos como el grabado, en la escena de *Diary* en que Perlov acude a revisar un libro sobre los *Desastres de la Guerra* de Goya, que conserva en la estantería de su estudio, en casa (los libros de arte de los que extrae imágenes, las postales compradas en museos que adhiere a las paredes de su taller, nuevamente describen el híbrido entre la cultura académica y la de masas). El cineasta se detiene en las figuras y en los epígrafes inscritos sobre las láminas de Goya, para —a partir de dicha inspección— formularse una serie de preguntas alrededor de la masacre y de la dificultad ética y estética de encontrar las imágenes apropiadas para su visualización e inteligibilidad. En una bisagra que añade nuevos pliegues a la representación de la guerra, Perlov confronta el proyecto de Goya con otros dispositivos visuales como la televisión, criticando sus discursos y formas en torno a la exhibición del conflicto bélico y poniendo de relieve la mirada del pintor español:

“Francisco de Goya podría haber sido nombrado el mejor reportero televisivo de todos los tiempos”, concluye David.

Un nuevo punto que responde a la pregunta del objetivo cuarto acerca de cómo la integración relacional de distintas tradiciones artísticas convocadas en los diarios de Perlov concurren para complejizar las formas documentales, puede observarse en las operaciones que el cineasta despliega en torno al reconocimiento y transmisión de una particular narración acerca del propio cine, a través de referencias y reflexiones que configuran una tradición cinematográfica específica, que solo responde a su mirada. Una suerte de historia personal y alternativa del cine. En este procedimiento, Perlov rescata, inscribe y proyecta las cinematografías de Eisenstein, Vertov, Ivens, Cavalcanti, Franju, Renoir, Keaton, Chaplin, Koster, Dreyer, Welles, Pasolini, Antonioni, Ray, Kurosawa, Demy, Bresson, Rohmer, Lanzmann, entre otros. Los diarios son un punto de encuentro en el que se conforma una narrativa fragmentada que articula un orden ideológico del cine y su historia. Una historia en los umbrales de lo personal, lo afectivo y lo político como espacios de relación con la tradición de su oficio y sus referentes. La consideración de estas relaciones es un pilar central para la configuración de una imagen bisagra que organiza una suerte de historia interior del cine, en la que los propios diarios de Perlov representan una continuidad inscrita en una tradición que no pretende establecerse como clausura ni como canon, sino como un acervo de apuntes, como posibilidad. Hay una tendencia microhistórica, no oficial, en este pensamiento cinematográfico, además de un potencial cognitivo y didáctico que opera en la proyección de este saber específico sobre el arte que se cultiva.

Guiada por la disposición de las propias operaciones narrativas, espaciotemporales, estéticas y poéticas desplegadas a lo largo de los diarios, esta tesis intentó proponer un dispositivo de análisis —la imagen bisagra— capaz de responder a la riqueza, multiplicidad y heterogeneidad de una imagen audiovisual compleja asociada a realidades e identidades dinámicas. Examinando el objeto de estudio poliédricamente, desde los más diversas perspectivas, ángulos y niveles, se procuró iluminar integralmente un corpus de obra que, por su propia naturaleza, se resiste a ser sometido a los regímenes descriptivos convencionales que a

menudo ofrecen interpretaciones reduccionistas y unidimensionales. De este modo, se generaron combinaciones y relaciones que permitieran configurar asociaciones intersticiales capaces de disponer reflexiones exploratorias para interpretar la obra y el pensamiento audiovisual de David Perlov.

La imagen bisagra es una imagen inquieta, cuyos goznes se (entre)abren o (entre)cierran, para regular el flujo constante que modula el diálogo entre los umbrales que transita Perlov, sus dimensiones autorreflexivas, afectivas, emocionales y políticas. Como síntoma de esas intersecciones, la imagen bisagra propone interrelaciones, confluencias y rupturas que buscan precipitar racionalidades complejas sobre la realidad representada en los diarios de Perlov, sus manifestaciones y sus registros. Tales marcos de interrogación y reflexión crítica arrojaron múltiples interpretaciones alrededor de un universo fílmico único, lúcido, crítico, austero, de gran sobriedad y sencillez en la disposición de sus recursos, pero de profundas capas de complejidad en sus operaciones para impulsar un pensamiento creativo y movilizador. Estas constelaciones que surgen a partir del análisis interrelacional de una serie de modalidades bisagra de representación, se fueron gradualmente revelando, pero exponencialmente atomizando en el transcurso de esta investigación. Los diarios de David Perlov ofrecen inagotables umbrales para aportar a la comprensión de la complejidad de un lenguaje que se experimenta a la par que la vida. Es en las confluencias entre arte y vida donde es posible proyectar el más profundo compromiso político de Perlov con la realidad y con el cine. Allí se urden las madejas de lo autobiográfico, lo documental y lo histórico, para tejer una trama progresivamente más densa de relaciones críticas y sentidos.

Agudizar nuestra atención en la bisagra, en sus espacios liminales, intermedios y relacionales, contribuye a generar una comprensión audiovisual compleja en la que lo real se manifiesta en la sincronía de los intervalos, como configuraciones profundamente políticas y poéticas. De este modo, esta tesis espera concurrir en la posibilidad de imaginar una perspectiva de exploración más inclusiva, ambigua e integral, para aproximarse a las expresiones ensayísticas del cine y sus potencialidades estéticas, ideológicas, comunicativas y experimentales.

VI. BIBLIOGRAFÍA.

- Abellán, J. L.** (1987). *El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas*. En Revista "Cuadernos Americanos". Nueva Época, 1.1. Pp. 42-43.
- Adams Sitney, P.** (1978). *Autobiography in Avant-Garde Film*. En: "The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism". Nueva York: University Press.
- Adorno, T. W.** (1958). *El ensayo como forma*. En "Notas sobre Literatura". Madrid: Akal (2003).
- Adorno, T. W.** (1987). "Terminología filosófica". Madrid: Ed. Taurus.
- Agamben, G.** (2000). "Lo que queda de Auschwitz". Valencia: Pre-Textos.
- Ahmed, S.** (2015). "La política cultural de las emociones". México D.F.: PUEG.
- Aínsa, F.** (2012). "Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia". Madrid: Iberoamericana Ed. Vervuert.
- Alberti, L. B.** (1998). "Tratado de pintura". México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Alcoz, A.** (2017). "Resonancias fílmicas: el sonido en el cine estructural (1960-1981)". Santander: Shangrila.
- Alcoz, A.** (2019). *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental*. Barcelona: Editorial UOC.
- Algarín, F. (Ed).** (2017). "Jeanette Muñoz. El paisaje como un mar". Barcelona: Asociación Lumière.
- Alter, N. y Corrigan, T. (Eds.).** (2017). "Essays on the Essay Film". New York: Columbia University Press.
- Alter, N.** (2018). "The Essay Film After Fact and Fiction". New York: Columbia University Press.
- Altman, R.** (1980). *Moving lips: cinema as ventriloquism*. En Revista "Yale French Studies", Vol. 60, Pp. 67-79.
- Amaro, L. (Ed).** (2009). "Estéticas de la Intimidad". Santiago: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Andermann, J.** (2008). *Paisaje: imagen, entorno, ensamble*. En Revista "Orbis Tertius" Vol. 13 N°14. Pp. 1-7. Universidad Nacional de la Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3749/pr.3749.pdf
- Anderson, B.** (1993). "Comunidades imaginadas". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Andradi, E.** (2010). "Vivir en otra lengua". Alcalá: Alcalá Grupo Editorial.
- Arfuch, L.** (2002). "El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Astruc, A.** (1948a). *El nacimiento de una vanguardia: La cámara-stylo*. En Revista "Cuadernos de Cine Club", N° 8. Enero de 1963. Pp. 66-69. Montevideo: Talleres del Cine Club del Uruguay.
- Astruc, A.** (1948b). *El futuro del Cine*. En Revista "Cuadernos de Cine Club", N° 8. Enero de 1963. Pp. 69-75. Montevideo: Talleres del Cine Club del Uruguay.

- Augé, M.** (1993). "Los no lugares. Espacios del anonimato". Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J.** (1997). "El rostro en el cine". Barcelona: Paidós.
- Avellar, J. C.** (2011). *El acuario de Perlov*. En "David Perlov. Epifanias do cotidiano", Feldman, I. y Mourão, P. (Eds). Sao Paulo: Centro da Cultura Judaica.
- Bachelard, G.** (2012). "La Poética del espacio". México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Balló, J.** (2011). *Las cartas filmadas*. En "Todas las cartas. Correspondencias fílmicas". Barcelona: Intermedio.
- Bar Or, G. (Ed.)**. (2014). "David Perlov. Drawings, Photographs, Films". Ein Harod: Mishkan Museum of Art.
- Barnow, Erik.** (1996). "El documental. Historia y Estilo". Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R.** (1986). *El 'grano' de la voz*. En "Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces". Pp. 262-271. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A.** (1953). *Le langage de notre temps*. En "Regards neufs sur le cinéma", Chevallier, J. y Egly, M. (Eds.). Pp. 5-17. Paris: Seuil.
- Bazin, A.** (2000). "¿Qué es el cine?". Libros de Cine. Madrid: Rialp.
- Beasley-Murray, J.** (2010). "Posthegemony: Political Theory and Latin America". Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Beck, U.** (2005). "La mirada cosmopolita o la guerra es la paz". Barcelona: Paidós.
- Bellour, R.** (2009a). "Entre Imágenes. Foto, cine, video". Buenos Aires: Colihue.
- Bellour, R.** (2009b). *Varda ou l'art contemporain. Note sur Les Plages d'Agnès*. En Revista "Trafic", N° 69, febrero de 2009. Normandie: Roto Impression. Pp.16-19.
- Benjamin, W.** (1978). "Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings", Peter Demetz (Ed.). Edmund Jephcott (Trad.). Nueva York: HBJ Book.
- Benjamin, W.** (2004). "Libro de los pasajes". Madrid: Akal.
- Bense, M.** (2004). "Sobre el ensayo y su prosa". Ciudad de México: CCYDEL, UNAM.
- Bensmaïa, R.** (1987). "The Barthes effect: the essay as reflective text". Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bergala, A., Le Jeune, P., Brenez, N., & Rollet, P.** (1998). "Je est un film". A. Bergala (Ed.). Saint-Sulpice-sur-Loire: ACOR, Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche.
- Bergala, A.** (2000). *Qu'est-ce qu'un film-essai*. En "Le film-essai: identification d'un genre", Astric, S. (Ed.), (Catálogo de exhibición). Paris: Bibliothèque Centre Pompidou.
- Bertorello, A.; Foulkes, M. et al.** (2000). "Ensayos sobre la verdad". Buenos Aires: Ediciones del Siglo.
- Biemann, U.** (2003). "Stuff It: The video Essay in the Digital Age". Zurich: Voldemeer.
- Black, M.** (1966). "Modelos y Metáforas". Madrid: Tecnos.
- Blüminger, C.** (2007). En "La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo", Weinrichter, A. (Ed). Pamplona: Gobierno de Navarra. Pp. 50-63.

- Bonitzer, P.** (1976) "Le regard et la voix: essais sur le cinema". París: Union Générale d'Éditions.
- Braidotti, R.** (2000). "Sujetos Nómades". Buenos Aires: Paidós.
- Brakhage, S.** (1995). *Défense de l'amateur*. En "Le Je filmé", Y. Beauvais et J.-M. Bohours (Eds.). Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Brakhage, S.** (2014). "Por un arte de la visión. Escritos Esenciales". Buenos Aires: Eduntref.
- Breschand, J.** (2004) "El documental". La otra cara del cine". Paidós: Barcelona.
- Breton, A.** (1973). "Antología". México: Siglo XX.
- Breton, A.** (1994). Citado en "René Magritte 1898-1967. El pensamiento visible", Paquet, M. Madrid: Taschen.
- Bruner, J.** (1993). *The Autobiographical Process*. En: "The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation". Robert Folkenflik (Ed). Stanford: Stanford University Press,
- Bruno, G.** (2002). "Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film". Londres: Verso.
- Bruno, G.** (2014). "Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media". Chicago: University of Chicago Press.
- Bruss, E. W.** (1980). *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*. En: "Autobiography: Essays Theoretical and Critical". Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press.
- Bruzzi, S.** (2000). "New Documentary: A Critical Introduction". Londres: Ed. Routledge.
- Buck-Morris, S.** (1995). "Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes". Madrid: Visor.
- Calle, S.** (2010). "True Stories". Steidl: Hasselblad Foundation.
- Carrasco, N.** (2014). *Route One/USA de Robert Kramer*. Revista "Desistfilm". Disponible en: <http://desistfilm.com/route-oneusa-de-robert-kramer/>
- Casas, A. (Ed.)**. (2012). "La autoficción. Reflexiones teóricas". Madrid: Arco Libros.
- Casetti, F. y Di Chio, F.** (1990). "Como analizar un film". Barcelona: Paidós.
- Català, J. M.** (1999). *La imagen y la representación de la complejidad*. Actas de las Jornades de l'educació a l'era digital. Institut de Ciències de l'Educació, Universitat de Barcelona (Barcelona, septiembre de 1999). Disponible en: http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencies/j-catala.htm
- Català, J. M.** (2005). "La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Català, J. M.** (2005b). *Film ensayo y vanguardia*. En "Documental y Vanguardia", Torreiro C y Cerdan J. (Eds.). Madrid: Catedra. Pp. 109-158.
- Català, J. M.** (2008). "La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales". Barcelona: Editorial UOC.
- Català, J. M. y Cerdán, J. (Eds.)**. (2008). "Después de lo real". Vol. I y II. Barcelona: Ed. Archivos de la Filmoteca.

- Català, J. M.** (2010). "La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad". Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Català, J. M.** (2013a). "El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio". Santander: Shangrilá.
- Català, J. M.** (2013b). *Políticas de la realidad*. Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Porto Alegre, Vol. 19, N°1, Enero/Junio, 2013. pp. 314-334.
- Català, J. M.** (2014). "Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard". Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia.
- Català, J. M. y Valiño, E.** (2016). Conferencia: *¿Cómo suena la realidad?*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), 19/11/2016.
- Català, J. M.** (2019). *Pensar el cine de pensamiento. Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja*. En "Itinerarios y formas del Ensayo Audiovisual". Mínguez, N. (Ed). Barcelona: Gedisa. Pp. 13-59.
- Cavarero, A.** (2009). "For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression". Stanford, CA: Stanford University Press.
- Citron, M.** (1998). "Home Movies and Other Necessary Fictions". Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Connor, S.** (2014). "Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and other vocalizations". London: Reaktion Books.
- Corner, J.** (1996). "The art of record. A critical introduction to documentary". Manchester: Manchester Uni Press.
- Corrigan, T.** (2011). "The essay film: from Montaigne, after Marker". Oxford: Oxford University Press.
- Crawford, P. I.** (1992). Film as discourse: the invention of anthropological realities. En "Film as Ethnography", Crawford, P. I. y Turton, D. Manchester: Manchester University Press.
- Cuevas, E. y Muguero, C. (Eds.)**. (2002). "El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner". Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Cuevas, E.** (2005). *Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica*. En "Documental y vanguardia", Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.). Madrid: Cátedra, pp. 219-250.
- Cuevas, E.** (2010). "La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos". Madrid: Ocho y medio.
- Cuevas, E.** (2008). *Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta*. En: "Cineastas frente al espejo". Martín Gutierrez, G (ed). Madrid: T&B Ediciones.
- Cuevas, E. y García, A. (Eds.)**. (2007). "Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee/ Paisajes del yo: El Cine de Ross McElwee". Madrid: Eiunsa.
- Chalfen, R.** (1987). "Snapshots versions of life". Ohio: Popular Press, Bowling Green State University.
- Chartier, J. P.** (1947). "Les 'films à la première personne et l'illusion de réalité au cinema", en *La Revue du Cinéma*, I, N°4, pp. 32-41.
- Chastel, A.** (2015). "El cuadro dentro del cuadro". Madrid: Libros de la Resistencia.

- Checa y Olmos, F. et al. (Eds.)**. (2009). "Globalización y movimientos transnacionales: las migraciones y sus fronteras". Almería: Ed. Universidad de Almería.
- Chion, M.** (1993). "La Audiovisión". Barcelona: Paidós.
- Chion, M.** (1999). "El Sonido. Música, cine, literatura...". Barcelona: Paidós.
- Chion, M.** (2004). "La voz en el Cine". Madrid: Cátedra.
- Dadoun, R.** (2000). "Cinéma, Psychanalyse et Politique". París: Séguier.
- Daney, S.** (1983). *En Mangeant, En Parlant*. En Revista "Cahiers du Cinéma", N° 345, pp. 23-25.
- Daney, S.** (2004). "Cine, arte del presente". Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Daney, S.** (2013). *Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through*. En Revista "Cinema Comparat/ive Cinema", N° 3, 2013, pp. 19-21.
- Daney, S.** (2019). "Cine-Diario (Edición Integral / 1981-1986)". Santander: Shangrila.
- Davidson, J.; Bondi, L., y Smith, M. (Eds.)**. (2005). "Emotional Geographies". Aldershot: Ashgate.
- Debord, G.** (1955). *Introducción a una Crítica de la Geografía Urbana*. En "Les lèvres nues", N°6. Traducción de Lurdes Martínez. Aparecida en el Fanzine "Amano", N°10. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/presit03.htm>
- Debord, G.** (1957). *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*. Revista "Fuera de Banda", N° 4. Valencia, 1997.
- De Certeau, M.** (1996). "La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer". México: Universidad Iberoamericana / ITESO.
- De Certeau, M.** (1999). "La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar". México: Universidad Iberoamericana / ITESO.
- De Lucas, G.** (2007). *Diez años en la vida del cineasta David Perlov. La mano y la visión*. Revista "Cahiers du cinema" (España), N°1. Mayo de 2007. Pp. 80. Madrid: Caimán Ediciones. Disponible en: https://issuu.com/bibliocinetica/docs/cahiers_esp_01__mayo_2007_
- De Lucas, G. (Ed)**. (2013). *Ars poetica. La voz del cineasta*. En Revista "Cinema Comparat/ive Cinema", N°3, 2013. Pp. 49-59.
- De Lucas, G. (Ed)**. (2018). "Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica". Barcelona: Terranova / CCCB.
- De Rougemont, D.** (1977). "Pensar con las manos (Sobre las ruinas de una cultura burguesa)". Madrid: Ed. Magisterio.
- Deleuze, G.** (1984). "La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1". Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G.** (1987). "La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2". Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (2004). *Tratado de Nomadología: la máquina de guerra*. En "Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia". Valencia: Pre-Textos. José Vázquez Pérez y Umberlina Larraceleta (trads.). Pp. 359- 432.
- Depetris, I.** (2018). *Mirar, escuchar, tocar. Políticas y poéticas de archivo en Tierra*

Sola (2017) de Tiziana Panizza. "452F", Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. N°18, pp. 106-129.

Depetris, I. (2019). "Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)". Pittsburgh: Latin American Research Commons.

Deren, M. (1965). "Amateur Versus Professional". Revista *Film Culture* N°39, Invierno de 1965, pp. 45-46.

Derrida, J. (1985). "La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl". Valencia: Pre-Textos.

Díaz, S. (2011). "Voces de la pantalla. Un estudio de la voz y el sonido en relación a la imagen". Buenos Aires: Nobuko.

Didi-Huberman, G. (2004). "Lo que vemos, lo que nos mira". Buenos Aires: Ed. Manantial.

Didi-Huberman, G. (2007). "La imagen mariposa", Barcelona: Muditó.

Didi-Huberman, G. (2008). "Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes". Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Didi-Huberman, G. (2009). "La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg". Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2015). "Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1". Santander: Shangrila.

Didi-Huberman, G. (2015). "Falenas. Ensayos sobre la aparición 2". Santander: Shangrila.

Dilthey, W. (1944). *Fundación de las ciencias del espíritu*, en "El mundo histórico". México: Fondo de Cultura Económica.

Dixon, W. W. (1997). "The Exploding Eye A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema". Nueva York: State University of New York Press.

Doane, M. A. (1980) *The voice in the cinema: the articulation of body and space*. En: "Yale French Studies", vol. 60, pp. 33-50.

Domínguez, E. (2011). *Joris Ivens: De la pluma al fusil (1927-1933)*. En "A cuarta Parede" N°2, Marzo de 2011. Disponible en:
<http://www.acuartaparede.com/es/joris-ivens-da-pluma-o-fusil-1927-1933/>

Donald, J. (1999). "Imagining the Modern City". Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dubois, P. (2004). "Cinema, Video, Godard". Sao Paulo: Cosac Naify.

Eakin, P. (1999). "How Our Lives Become Stories: Making Selves". Ithaca: Cornell University Press.

Elliot, T. S. (2017). "Cuatro Cuartetos". Madrid: Alianza Editorial.

Escorel, E. (2014). *David Perlov. O camino de volta*. Artículo en tres partes, para la versión digital de la revista "Piahu" (Brasil). Disponibles en:
<https://piaui.folha.uol.com.br/?s=perlov>

Farocki, H. (2013). "Desconfiar de las imágenes". Buenos Aires: Caja Negra.

Farocki, H. (2003). "Crítica de la mirada". Buenos Aires: Altamira.

- Feldman, I. y Cleber, E.** (2006). *Paisagens afetivas - Diários de David Perlov*. Revista "Cinética. Cinema e Crítica", octubre de 2006. Disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/diariosperlov.htm>
- Feldman, I. y Mourão, P. (Eds)**. (2011). "David Perlov. Epifanias do cotidiano". Sao Paulo: Centro da Cultura Judaica.
- Feldman, I.** (2017). *Autobiografia, exílio e alteridade: o cinema de David Perlov, Avi Mograbi e Elia Suleiman*. En Dossier *Cinema e Escritas de Si*. Revista "Devires. Cinema e Humanidades", V. 14, Nº 2. Pp. 31-57. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- Fischer, M.** (1986). *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*. En: "Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography". Clifford, J. y Marcus, G.E. (eds). Berkeley: University of California Press.
- Font, D.** (2008). *A través del espejo: cartografías del yo*. En: "Cineastas frente al espejo". Martín Gutierrez, G (ed). Madrid: T&B Ediciones.
- Foucault, M.** (1967). *Des espaces autres*. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en la Revista "Architecture, Mouvement, Continuité" Nº5, octubre de 1984.
- Foucault, M.** (1999). "Estética, ética y hermenéutica". Barcelona: Paidós.
- Francalanci, E. L.** (2010). "Estética de los objetos". Ed. Machado Libros, Madrid.
- Frankl, V.** (1967). "Psychotherapy and Existentialism; Selected Papers on Logotherapy". Nueva York: Simon and Schuster.
- García Aguilar, E.** (2006). *Licuada, diásporas, éxodos, globos*. En García Aguilar, E. (2006). "Palabra Nómada". París: Vericuetos. Pp. 48-67.
- García Martínez, A. N.** (2006). *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*. En "Comunicación y Sociedad", Vol. XIX, Nº2. Pp.75-105.
- García, R.** (2006). "Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria" Barcelona: Gedisa.
- Gasquet, J.** (2006). "Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo". Madrid: Gadir.
- Gaudreault, A. y Jost, F.** (1995). "El relato cinematográfico". Barcelona: Paidós.
- Gergen, K.** (1997). "El yo saturado, los dilemas de la identidad en la vida contemporánea". Barcelona: Paidós.
- González de Canales, J.** (2017). *Correspondencia filmica entre Albert Serra y Lisandro Alonso: una íntima expresión estética*. En "Correspondances. De L'intime au public". Janquart-Thibault, A. y Orsini-Saillet, C. (Eds). Hispanística XX. Revue spécialisée dans l'étude des cultures hispaniques des XX-XXIe siècles. Binges: Orbes Tertius. Pp. 161-170.
- Glotman, Sh.** (1988). *An Homage to the Family Album*. Catálogo de la exposición colectiva homónima en el Departamento de Fotografía del Bezalel Academy of Art and Design, curada por Shuka Glotman. Abril de 1988.
- Glotman, Sh.** (2003). *You Could Call it Normality*. Artículo en el catálogo de la exposición fotográfica de David Perlov en el Open Museum of Photography de Tel Hai, Israel. Disponible en: https://davidperlov.com/text/You_Could_Call_It_Normality.pdf

- Glotman, Sh.** (2005). *Photograph others as if you were taking your own picture. On David Perlov, the Photographer who Took his own Picture*. Reseña contenida en el catálogo de la exhibición "Israeli Photographers Photographing Themselves Photographing", en la Galería de Arte Genia Schreiber de la Universidad de Tel Aviv. (Mayo de 2005). Disponible en:
https://davidperlov.com/text/Photograph_others-EN.pdf
- Grange, M. F.** (2015). "L'autoportrait en cinéma". Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Halkin, T.** (2006). *The Diary of David Perlov*. En "David Perlov's Diary". Perlov, M. y Chodorov, P. (Eds.), 2006. París: Revoir. Pp. 23-25.
- Hannerz, U.** (1986). "Exploración de la ciudad". México: Fondo de Cultura Económica.
- Hauser, A.** (1957). "Historia social de la literatura y del arte". Vol II. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Heidegger, M.** (2015). "Construir, Habitar, Pensar". Madrid: La Oficina.
- Hirsch, M.** (2008). "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29.1 Pp. 103-128.
- Hirsch, M.** (2012). "Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory". Cambridge, MA., and London: Harvard University Press.
- Idhe, D.** (2007). "Listening and Voice. Phenomenologies of Sound". New York: State University of New York Press.
- Ishizuka, K y Zimmermann, P (Eds).** (2008). "Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories". Berkeley: University of California Press.
- Italiano, C.** (2017). *Filmo logo vivo – modulações do filme-diário em Jonas Mekas e David Perlov*. En *Dossier Cinema e Escritas de Si*. Revista "Devires. Cinema e Humanidades", V. 14, Nº 2. Pp. 105-123. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- Ivens, J y Destanque, R.** (1983). "Aan welke kant en in welk heeral. De geschiedenis van een leven". Ámsterdam: Meulenhoff.
- James, D. E.** (1992). "To free Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground". Princeton: Princeton University Press.
- Jones, O.** (2005). *An Ecology of Emotion, Memory, Self and Landscape*. En "Emotional Geographies". Davidson, J.; Bondi, L., y Smith, M. (Eds.). Aldershot: Ashgate. Pp. 205-218.
- Joseph, B. W. (Ed).** (2018). "Carolee Schneemann. Uncollected texts". Nueva York: Primary Information.
- Klein, U.** (2003). *The View from Perlov*. En "David Perlov's Diary". Perlov, M. y Chodorov, P. (Eds.), 2006. París: Revoir. Pp. 9-12.
- Kluge, A.** (2010). "120 historias del cine". Argentina: Caja Negra.
- Kristeva, J.** (1974): "El texto de la novela". Barcelona: Lumen.
- Kristeva, J.** (1991). "Extranjeros para nosotros mismos". Gispert, X. (Trad.). Barcelona: Plaza y Janés.
- Kymlicka, W.** (1996). "Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal de los derechos

de las minorías". Barcelona: Paidós.

LaBelle, B. (2010). "Acoustic territories: Sound Culture and everyday life". New York: Continuum.

LaBelle, B. (2014). "Lexicon of the mouth. Poetics and politics of voice and the oral imaginary". New York: Continuum.

Lacan, J. (1981). "Seminario XX, Aun". Barcelona: Ed. Paidós.

Lacan, J. (1992). "Seminario XVII. El reverso del psicoanálisis". Buenos Aires: Ed. Paidós.

Lane, J. (2002). "The autobiographical documentary in America". Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Laub, D. (1992). *An Event Without Witness: Truth, Testimony and Survival, in Testimony; Crisis of Witnessing*. En "Literature, Pshychoanalysis, and History". E.E.U.U.: Routledge.

Laub, D. (1992). *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*. En "Testimony; Crisis of Witnessing in Literature, Pshychoanalysis, and History". E.E.U.U.: Routledge.

Le Breton, D. (2009). "El silencio: Aproximaciones", Madrid: Sequitur.

Leaman, O. (Ed.). (2001). "Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film". Londres: Routledge.

Ledo, M. (2004). "Del Cine-Ojo a Dogma 95". Barcelona: Paidós.

Lefebvre, H. (1967). "La Revolución Urbana". Madrid: Alianza.

Lefebvre, H. (2013). "La producción del espacio". Madrid: Capitán Swing.

Lejeune, P. (2004). "El pacto autobiográfico y otros estudios". Madrid: Magazul-Endymion.

Lejeune, P. (2008). *Cine y Autobiografía, problemas de vocabulario*. En: "Cineastas frente al espejo". Martín Gutiérrez, G (ed). Madrid: T&B Ediciones.

León, Ch. (2005). *El Modo de Representación Amateur*. Revista "Ocho y Medio". Mayo de 2005. Disponible en <http://www.ochoymedio.net/?cat=18>.

Lopate, P. (1992). *In Search of the Centaur: The Essay Film*. En "The Threepenny Review", 48, Invierno, 1992. pp. 19-22.

López, J. M. (Ed.). (2008). "Naomi Kawase. El cine en el umbral". Madrid: T&B Ediciones.

Lukács, G. (1975). "El alma y las formas". Barcelona: Grijalbo.

Maderuelo, J. (2007). "Paisaje y Arte". Madrid: Abada Editores / CDAN: Huesca.

Maffesoli, M. (2004). "El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos". México: Fondo de Cultura Económica.

Magris, C. (2001). "Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad". Barcelona: Anagrama.

Marchessault, J. (1986). *Sans Soleil*. Revista "CineAction!", Primavera, 1986. Toronto: CineAction Collective.

Margulies, I. (2018). "Nada Ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman". Editorial 8mm.

- Marker, C.** (1958). *Lettre de Sibérie*. En "Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta" (2000). Enguita, N., Expósito, M., Regueira, E. (Eds). Pp. 35-37. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Martín Gutiérrez, G.** (2008a). "Cineastas Frente al Espejo". Madrid: T&B Ediciones.
- Martín Gutiérrez, G.** (2008b). *David Perlov, el espía de lo cotidiano*. En: "Cineastas frente al espejo". Martín Gutierrez, G. (Ed). Madrid: T&B Ediciones.
- Martínez, J. S. y Larrauri, G.** (2010). *Entre cine y psicoanálisis. Un ensayo sobre sus desencuentros y afinidades*. En "Razón y Palabra" N° 71, año 15, febrero – abril, 2010. Monográfico "Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis". Disponible en:
<http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/MARTINEZ-REVISADO.pdf>
- Massumi, B.** (2002). "Parables of the virtual: movement, affect, sensation". Durham: Duke University Press.
- Medina, A.** (2008). *Robert Kramer. Cineasta a la deriva*. Revista "Blogs&Docs. Cine y Audiovisual de No Ficción", marzo de 2008. Disponible en:
<http://www.blogsandocs.com/?p=113&pp=0>
- Merino, I.** (2019). *Agnès Varda. Espigadora de realidades y ensueños*. San Sebastián: Donostia Kultura / Filmoteca Vasca.
- Merleau-Ponty, M.** (1999). "Fenomenología de la percepción". Barcelona: Altaya.
- Mekas, J.** (2008). "Ningún lugar adónde ir". Buenos Aires: Ed. Caja Negra.
- Mekas, J.** (2017). *Antimanifiesto del Centenario del Cine*. Revista "Le point d'ironie", N°0, mayo de 1997. Disponible en: <http://www.pointdironie.com/in/00/00.php>
- Mínguez, N. (Ed).** (2019). "Itinerarios y formas del Ensayo Audiovisual". Barcelona: Gedisa.
- Mitry, J.** (1991). "La semiología, en tela de juicio". Madrid: Ediciones Akal.
- Monterrubio, L.** (2018). "De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo". Santander: Shangrila.
- Monterrubio, L.** (2019). *La morte rouge (soliloquio) de Víctor Erice. Del trauma a la fraternidad: el intersticio entre realidad y ficción*. En "Itinerarios y formas del Ensayo Audiovisual". Mínguez, N. (Ed). Barcelona: Gedisa. Pp. 113-134.
- Moran, J. M.** (2002). "There is no Place Like Home Video". Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morin, E.** (2001). "Introducción al pensamiento complejo". Barcelona: Gedisa.
- Muñoz, J.** (2015). *Entrevista: Jeanette Muñoz*, por Mónica Delgado. Revista "Desistfilm". Disponible en: <http://desistfilm.com/q-a-jeannette-munoz/>
- Naficy, H.** (1999). "Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the politics of Place". Nueva York: Routledge.
- Naficy, H.** (2001). "An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking". Princeton: Princeton University Press.
- Nancy, J. L.** (2008). "Las Musas". Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L.** (2015). "A la escucha". Buenos Aires: Amorrortu.
- Nichols, B.** (1994). "Blurred Boundaries. Question of meaning in contemporary culture". Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

- Nichols, B.** (1997). "La representación de la realidad". Barcelona: Paidós.
- Nichols, B.** (2011). "Introduction to documentary". Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Nora, P.** (1984). "Entre Mémoire et Histoire, Les lieux de mémoire". Tomo I. La République. París: Gallimard.
- O'Callaghan, C.** (2010). "Sounds: A Philosophical Theory". Oxford: Oxford University Press.
- Oliveira, M. (2003).** *Entrevista a Manoel de Oliveira*. En Revista "Letras de Cine" N°7, 2003. Realizada por Arroba, A., Diego, I., Villamediana, D., Rodríguez, H.
- Ortega, M^a L. y Weinrichter, A.** (2006). "Mystère Marker. Paisajes en la obra de Chris Marker". Madrid: T&B Ediciones.
- Ortega, M^a L.** (2007). "Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo". Madrid: Ocho y Medio.
- Ortega, G. y Algarín, F. (Eds).** (2018). "Correspondencias. Cartas como películas". Colección Punto de Vista N°12. Navarra: Punto de Vista. Festival Internacional de Cine de Navarra.
- Ortega, G. (Ed).** (2019). "To light, to love, to time. Jonathan Schwartz". Colección Punto de Vista N°13. Navarra: Punto de Vista. Festival Internacional de Cine de Navarra.
- Oubiña, D. (Comp).** (2005). "Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine". Buenos Aires: Paidós.
- Paget, D. y Roscoe, J.** (2006). *Giving voice: Performance and authenticity in the documentary musical*. En "Jump Cut: A Review of Contemporary Media", N°48, Invierno de 2006. Disponible en: www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/MusicalDocy/
- Palacios, J. M.** (2015). *Chilean Exile Cinema and its Homecoming Documentaries*. En "Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema". Rebecca Prime (Ed). New York: Bloomsbury Academic. pp. 168-177.
- Paranagua, P. (Ed).** (2003). "Cine Documental en América Latina". Madrid: Cátedra.
- Pardo, C.** (2014). "La escucha oblicua". Madrid: Sexto Piso.
- Park, R. E.** (1999). "La ciudad y otros ensayos de ecología urbana". Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pauls, A. (Comp.)** (1996). "Cómo se escribe el diario íntimo". Buenos Aires: El Ateneo.
- Perlov, D.** (1968). Fragmentos de entrevista concedida por Perlov a Moshe Nathan para el periódico *Keshet*. Tel Aviv, otoño de 1968. En "David Perlov. Epifanias do cotidiano". Sao Paulo: Centro da Cultura Judaica. Fledman y Mourão (Eds.), 2011. Pp. 169-177.
- Perlov, D.** (1981). *An Interview with David Perlov* (Fragmentos). Entrevista con por Irma Klein y Uri Klein. Revista "Kolnoa", verano de 1981. En "David Perlov's Diary". Perlov, M. y Chodorov, P. (Eds.). París: Revoir, 2006. Pp. 13-19.
- Perlov, D.** (1982). *David Perlov sobre la Política en el Cine*. Entrevista con David

- Perlov por Liora Katziri y Levi Zinni. Revista "Prosa" No. 51-53. Febrero de 1982. Pp. 36-45. En hebreo.
- Perlov, D.** (1984). *Me convertí en mi propio esclavo*. Entrevista a David Perlov por Danny Verth. Revista "Al Hamishmar". 18 de abril de 1984. En hebreo.
- Perlov, D.** (1995). *They Changed My Life*. Columna de David Perlov en el periódico israelí "Ma'ariv" del 03 de noviembre de 1995. Disponible en: https://davidperlov.com/text/They_Changed_My_Life.pdf
- Perlov, D.** (1996). "A Conversation in Two Parts with David Perlov". En Bilesky-Cohen, R. y Blich, B. (Eds.), *The Medium in 20th Century Arts*. Jerusalem: Or-Am, Tel Aviv and The Van Leer Jerusalem Institute. Disponible en: https://davidperlov.com/text/My_Diaries.pdf
- Perlov, D.** (2005). *David Perlov: Réflexions sur son travail*. En "Cahiers Du Cinema". Octubre de 2005, Issue 605, p.77-77.
- Perlov, M. y Chodorov, P. (Eds.)**. (2006a). "David Perlov's Diary". París: Revoir.
- Perlov, M.** (2006b). *Entretien avec Mira Perlov*. Entrevista a Mira Perlov por Nathalie Jungerman. Revista "FloriLettres. Lettre d'information culturelle de La Fondation La Poste", N° 75, Edición del 7 de julio de 2006. Disponible en: <https://davidperlov.com/text/Florilettre.htm>
- Perlov, M.** (2008): *Na Primeira Pessoa Mira Perlov. Da fuga ao Holocausto a um amor pelo cinema que já não há*. Artículo de Mira Perlov en el periódico portugués "Público", del 08 de Enero de 2008. Disponible en: <https://www.publico.pt/2008/01/08/jornal/na-primeira-pessoa-mira-perlov-da-fuga-ao-holocausto-a-um-amor-pelo-cinema-que-ja-nao-ha-244220>
- Perlov, Y.** (2011). *Un entretien avec Yael Perlov et Shalev Vayness. Le journal filmé*. En "Le Magazine Jeu de Paume" (22.12.2011). Disponible en: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/12/%C2%AB%C2%A0-am-i-making-a-home-movie-%C2%A0%C2%BB/>
- Pile, S.** (2002). *Memory and the city*. En "Temporalities, Autobiography and Everyday Life". Campbell, J. y Harbord, J. (Eds.). Manchester: Manchester University Press. Pp. 111-127.
- Pinto, I.** (2012). *Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios fílmicos del exilio chileno*. En "Primas del Cine Latinoamericano", Wolfgang Bongers (Ed). Santiago: Cuarto Propio, pp. 215-235.
- Plantinga, C.** (1997). "Rhetoric and representation in nonfiction film", Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press. (Capítulo traducido al español, disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>).
- Podalsky, L.** (2011). "The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico". New York: Palgrave Macmillan.
- Podalsky, L.** (2018). *The affect turn*. En "New approaches to Latin American studies: Culture and Power", Juan Poblete (Ed). New York: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 237-254.

- Quílez, L.** (2010). "La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación". Tesis Doctoral. Tarragona: Universitat Rovira y Virgili, 2010. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/8596>
- Quintana, A.** (2003). "Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades". Barcelona: Ed. Acantilado.
- Ramírez, E.** (2014). *Journeys of Desexilio: the bridge between the past and the present*. "Rethinking History. The Journal of Theory and Practice", 18.3. pp. 438-451.
- Ramírez, E. y Donoso, C.** (Eds.). (2016). "Nomadías. El Cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez". Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rancière, J.** (2002). "La división de lo sensible. Estética y política". Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- Rancière, J.** (2007). "The future of the image". Londres: Verso.
- Rancière, J.** (2011). "El destino de las imágenes". Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J.** (2012). "Las distancias del cine". Buenos Aires: Manantial.
- Rascaroli, L.** (2008). *The essay film: problems, definitions, textual commitments*. En "Framework: The Journal of Cinema and Media", Vol. 49, Nº 2, pp. 24–47. Otoño, 2008.
- Rascaroli, L.** (2009). "The personal camera: subjective cinema and the essay film". London: Wallflower Press.
- Rascaroli, L.** (2017). "How the essay film thinks". New York: Oxford University Press.
- Renov, M.** (1993). "Theorizing documentary". New York, Londres. Routledge. (Capítulo traducido al español, disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>).
- Renov, M.** (2004). "The Subject in Documentary". Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Riambau, E.** (2009). *La caméra et le miroir: portraits et autoportraits*. En "Agnès Varda: le cinéma et au-delà". Fiant, A., Hamery, R. y Thouvenel, É. (Eds.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 135-143.
- Richard, N. (Ed.)**. (1993). "Art from Latin America. La cita transcultural". Sydney: Museum of Contemporary Art.
- Richter, H.** (2017). *The essay film. A new form of documentary film*. En "Essays on the Essay Film", ed. Alter, N. y Corrigan, T. New York: Columbia University Press.
- Rodríguez, H.** (2008). "Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas". Madrid: Ocho y Medio.
- Rojas, W.** (1884). *Raúl Ruiz: imágenes de paso*. Revista "Enfoque", Nº2, verano-otoño 1984. Disponible en: <http://www.cinechile.cl/archivo-83>
- Roniger, L.** (2009). *El exilio y su impacto en la reformulación de perspectivas identitarias, políticas e institucionales*. En "Revista de Ciencias Sociales", Universidad de Costa Rica. Vol. III.125. pp. 83-101.
- Rushdie, S.** (1991). "Imaginary Homelands". Londres: Penguin Books.

- Russel, C.** (1999). "Experimental ethnography: the work of film in the age of video". Londres: Duke University Press.
- Russel, C.** (2008). *Sans Soleil: les infirmités du temps*. En "Chris Marker et l'imprimerie du regard". Habib, A. y Paci, V. (eds.). París: L'Harmattan, pp. 101-113.
- Said, E. W.** (1984). *Recuerdo del Invierno*. En Revista "Punto de Vista". Año VII, N°22. Diciembre de 1984. Pp. 3-7. Buenos Aires: Catálogos S. L. R.
- Said, E. W.** (1996). "Representaciones del intelectual". Madrid: Paidós.
- Said, E. W.** (2005). "Reflexiones sobre el exilio". Madrid: Debate.
- Sánchez Navarro, J.** (2001). "Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción". Barcelona: Glénat.
- Sánchez Navarro, J. (Ed.)**. (2001). "Imágenes para la sospecha". Barcelona: Glénat.
- Savin Ben Shoshan, L.** (2014). *On the Threshold of the Home. The Cinematic Gaze and the Constituting of a Civil Domain in David Perlov's Films*. En "David Perlov. Drawings, Photographs, Films". Bar Or, G. (Ed.). Ein Harod: Mishkan Museum of Art. Pp. 214-199.
- Schafer, R. M.** (2013). "El paisaje sonoro y la afinación de mundo". Guadalajara: Intermedio.
- Schefer, R.** (2008). *Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos*. En: "Historia Crítica del Video Argentino". La Ferla, J. (comp.). Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini y Fundación Telefónica.
- Schlunke, K.** (2013). *Memory and materiality*. Revista Memory Studies, VI, 3, pp. 253-261.
- Schulmann, C.** (2006). *David Perlov (1930-2003). Chronique persistante*. Revista "Geste" N°3, Otoño de 2006. Pp. 78-85. Disponible en: <https://www.revue-geste.fr/articles/geste3/GESTE%2003%20-%20T%C3%A9moigner%20-%20Schulmann.pdf>
- Sepúlveda, M. (Ed.)**. (2013). "Chile Urbano: La ciudad en la literatura y el cine". Santiago de Chile: Cuarto Propio y Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Sibilia, P.** (2008). "La intimidad como espectáculo". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sibony, D.** (2003). "Entre-deux. L'origine en partage". París: Seuil.
- Simmel, G.** (1986). "El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura". Barcelona: Península.
- Simmel, G.** (2005). *La metrópolis y la vida mental*. En Revista "Bifurcaciones", N° 4, Primavera, 2005. Pp. 1-10. Disponible en: <https://biblat.unam.mx/hevila/BifurcacionesSantiago/2005/no4/9.pdf>
- Simmel, G.** (2013). "Filosofía del paisaje". Madrid: Casimiro Libros.
- Sourdis, C.** (2018). "El Ensayo cinematográfico como dialéctica de la creación fílmica". Tesis Doctoral. Barcelona: Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra.
- Sourdis, C. y De Lucas, G.** (2019). *The Essay Film as Methodology for Film Theory and Practice: Disruptions and Expansions for Film Research*. En revista

- “Alphaville: Journal of Film and Screen Media”, Nº17. Pp. 80–96. Disponible en: <https://doi.org/10.33178/alpha.17.05>.
- Stanley, F.** (2011). *Vygotsky-From public to private: learning from personal speech*. En “Making Sense of Theory and Practice in Early Childhood”. Waller, T., Whitmarsh, J., Karen Clarke, K. (Eds). Berkshire: Open University Press.
- Steiner, G.** (1973). “Extraterritorialidad”. Barcelona: Barral.
- Subirats, E. (Ed.)**. (1973). “Textos situacionistas: crítica de la vida cotidiana”. Barcelona: Anagrama.
- Szedy, P.** (2008). “Listen, A History of Our Ears”. Nueva York: Fordham University Press.
- Szedy, P.** (2015). “En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha”. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Tarkovski, S.** (2002). “Esculpir en el tiempo”. Madrid: Rialp.
- Tirri, N.** (2012). “El transeúnte inmóvil: la perspectiva urbana en el cine”. Buenos Aires: Paidós.
- Torreiro, C y Cerdán, J. (Eds)**. (2005). “Documental y Vanguardia”. Ed. Cátedra, Madrid.
- Trapiello, A.** (1998). “El escritor de diarios”. Barcelona: Península.
- Valenzuela, V.** (2011). *Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara*. Revista “La Fuga”, Abril de 2011. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>
- Vapereau, L.** (1876). “Dictionnaire Universal des Littératures”. París: Librairie Hachette et Cie.
- Vásquez, A. y Araújo, A. M.** (1990). “La maldición de Ulises. Repercusiones psicológicas del exilio”. Santiago: Ed. Sudamericana.
- Vasse, D.** (1974). “L’Ombilic et la voix”. París: Seuil.
- Vega, J.** (2015). *Goya y el dolor de la Guerra de España*. En “Francisco de Goya. Desastres de la Guerra”. V.V.A.A. Madrid: Fundación Mapfre. Pp. 9-41.
- Veiga, R., Italiano, C. y Feldman, I. (Eds)**. (2017). *Apresentação*. Presentación del Dossier *Cinema e Escritas de Si*. En Revista “Devires. Cinema e Humanidades”, V. 14, Nº 2. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- Venkatesh, V. y Caña, Mª del C.** (2016). *Affect, Bodies, and Circulations in Contemporary Latin American Film*. En Revista “Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies”, Vol. 20, pp. 175-181.
- Vertov, D.** (1984). “Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov”. Michelson, A. (Ed). Los Angeles: University of California Press.
- Vilar, S.** (1997). “La nueva racionalidad. Comprender la complejidad con métodos transdisciplinarios”. Barcelona: Kairós.
- V.V.A.A.** (2003). “Postvérité”. Murcia: Ed. Centro Párraga.
- V.V.A.A.** (2019). *Primer Comunicado del New American Cinema Group*. En “The New American Cinema Group. Antología de Textos de ‘Film Culture’ (1959-1968)”. Del Buey Cañas, R. (Coord.). Madrid: Filmadrid / Shangrila. Pp. 38-45.

- Waldman, G.** (2009). *¿Dónde está el hogar? Apuntes para una reflexión*. En: "Estéticas de la Intimidad". Amaro, L (ed). Santiago: Instituto de Estética, PUC.
- Wees, W. C.** (1993). "Recycled Images. The arts and politics of found footage films". New York: Anthology films Archives.
- Weinrichter, A.** (2005). "Desvíos de lo real. El cine de no ficción". Madrid: T&B.
- Weinrichter, A. y Ortega, M^a L.** (2006). "Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker". Madrid: T&B.
- Weinrichter, A. (Ed).** (2007a). "La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo". Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, A.** (2007b). *Cine ensayo*. Catálogo del ciclo homónimo, exhibido en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Comisariado por Weinrichter, A. Disponible en:
https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/2007004-fol_es-001.pdf
- Winston, B.** (1988). *The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary*. En "New Challenges for Documentary". Berkeley: University of California Press.
- Wirth, L.** (1988). *El urbanismo como forma de vida*. En "Leer la ciudad". Fernández Martorell, M. (Ed.). Barcelona: Icària.
- Wylie, J.** (2005). *A Single Day's Walking: Narrating Self and Landscape on the South West Coast Path*. Revista "Transactions of the Institute of British Geographers", Vol. 30, N^o. 2, Junio de 2005. Pp. 234-247. Reino Unido. Disponible en:
<https://www.jstor.org/stable/3804521?refreqid=excelsior%3Aa888ba72f2a4f8108dba31a1c33b3bac&seq=1>
- Wylie, J.** (2009). *Landscape, Absence and the Geographies of Love*. Revista "Transactions of the Institute of British Geographers", Vol. 34, N^o3, Julio de 2009. Pp. 275-289. Reino Unido. Disponible en: <https://rgs-ibg.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1475-5661.2009.00351.x>
- Zanger, A.** (2013). *The Event and the Picture: David Perlov's My Stills and Memories of the Eichmann Trial*. En "Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema". Yozef, R. y Hagin, B (eds). New York: Bloomsbury.
- Zimmerman, P.** (1995). "Reel families: A social history of amateur film". Bloomington: Indiana University Press.

VII. FILMES CONSULTADOS SOBRE DAVID PERLOV.

Atzmor, L. (1999). "Perlov's Room". Documental. 36' min. Israel.

Lehman, B. (1998). *David Perlov*. En "Mes Entretiens Filmés" (Cap 3. 1998-2010). París: Revoir. 17'min.

Telalim, A. (1984). "A Day in *Diary*". Documental. 60' min. Israel.

Walk, R. (2014). "David Perlov". Documental. 65' min. Israel.

VIII. ANEXOS

8.1. FRAGMENTOS DE ENTREVISTAS A DAVID PERLOV.

8.1.1. “Retener una película de un cineasta es como desalojar a alguien de su casa”.

David Perlov sobre la política en el cine.

Entrevistadores: Liora Katziri y Levi Zinni.

Fragmentos extraídos de Revista *Prosa*, 1982. (Original en hebreo).

Prosa: Buñuel dijo: “Si el párpado blanco de la pantalla refleja su luz adecuada, el universo se incendiaría” y Zavattini llamó al cine “un cóctel molotov hecho en casa”.

Perlov: Sí. Ambos hablan del cine como una especie de material más ligero. Ambos son artistas y no críticos, por lo que sus imágenes son golpes ¿Implica esto que el cine tiene poder político? ¿Tiene el poder de cambiar? Me parece que quien provocó la renovada permisividad de la década de 1960 no fueron los Beatles, sino el científico que inventó la píldora. Los Beatles hicieron arte, pero fue el científico, más que ellos, quien cambió los hechos.

Hay llamadas al cine político. A mí no me gustan los discursos de este tipo, sobre todo cuando veo, o leo, quiénes son los que los pronuncian. Lo asombroso es que estos discursos vengan en forma de consignas de diversa índole. Siempre estos lemas vienen juntos, todos a la vez, tantos que me parece algo bastante amateur. Se podría decir: convulsiones grafomaníacas y bastante olor a sentimentalismo burgués, e incluso culpa. Pero tal vez menos que eso, solo un enfermizo amor por las palabras. He oído hablar de “cine de reclutamiento”; “¡Toma un rifle y dispara!” ¿Disparar a quién? ¿a qué? No hay respuesta para eso. Solo tartamudeando. (...) Aquí y allá, señalando a qué disparar, se levanta el dedo sobre un tema que es siempre el mismo para los miembros de la Knesset: el declive, la *aliyah*, el conflicto árabe-israelí, la brecha social, el crimen, la ruptura de generaciones, etc. Pero, por cierto, ¿estos problemas no se dan por sentados? ¿Es que hay algo fuera de ellos? ¿Es menos relevante el amor? O la alimentación, o el sexo, o la niñez. Los lectores de comentarios te responderán: eso también, eso también. Eso también... básicamente, todo. Lo principal, si vuelves a las consignas, sé reflexivo, relevante y movilízate ¡vete a la mierda! ¿Por qué no abogar por el cine con inspiración, con imaginación, con ingenio, con conocimientos técnicos, con inteligencia, con sensibilidad, con talento? ¿No deberíamos añadirlo a eso? Sinceramente creo que quienes difunden las consignas padecen realmente de la enfermedad de las buenas intenciones. Pero es natural que en la sociedad se dé una formación, y en

su cine, la capacidad de pensar todavía está en proceso de formación... Experiencia pasada: Zhdánov²⁵¹ quería un arte de reclutamiento para el realismo socialista, y en nombre de este realismo, tanto en la literatura como en el cine y la pintura, eliminó lo mejor del arte ruso, y en bastantes casos estuvo cerca de la eliminación física de los propios artistas. Otros fueron exiliados. En Francia, Sartre marcó en la década del 50 con la teoría del compromiso. Si mal no recuerdo, se refería a intelectuales pero creo que también a los artistas. En cualquier caso, el Partido Comunista también se aprovechó de esto. Sartre, que no obstante es un librepensador, se alistó en el Partido Comunista pero pronto fue expulsado. Tenía la intención de ser un hombre de filas, pero no pudo evitar pensar libremente. Picasso, patrocinado por el Partido Comunista, dibujó un retrato de Stalin para *Les Lettres Françaises*, inmediatamente después de su muerte. A las pocas horas, una delegación del periódico apareció ante él para pedirle otro cuadro, alegando que no pintaba a Stalin heroicamente, sino como un icono ingenuo. Picasso los mandó al infierno.

También había algo de realismo socialista en nosotros. Recuerdo esto desde que llegué a Israel. Entonces me pareció que los escritores debían haber escrito libros que apuntaran a soluciones: un problema y una solución. Fórmulas matemáticas. En otras palabras, por ejemplo: problema – exilio; solución - el Estado de Israel; Problema: El judío, Solución: Nacido en Israel.

Prosa: Pero en una entrevista con *Cinema Booklet* defendiste la politización de la cultura cinematográfica frente a la estéril tendencia de los guiones universitarios, en los que el triángulo sagrado de la dramaturgia juvenil aparecería, intermitentemente, según tú: sexo, Pink Floyd y hachís. Hiciste una analogía con lo que Eisenstein llamó “el triángulo sagrado de la dramaturgia burguesa: el, ella, la amante”.

Perlov: Agregué dos puntos sobre estos estudiantes: estudiantes poco interesantes que en el futuro harán películas poco interesantes... Lo que usted llama temas importantes o relevantes, no se los dé a personas irrelevantes. El obstinado triángulo de sexo, Pink Floyd y hachís, ya apunta a un mundo superficial, una personalidad superficial. ¿Por qué pondría su superficialidad en otras cosas, que atraviesan el dolor, si está la triple fórmula anterior? Y en cuanto a llamar a la reflexividad, la relevancia, etc., ¿un artista realmente necesita este discurso? ¿No está claro que el artista auténtico es siempre reflexivo? Por otro lado: por el bien de la imagen, una película relevante puede convertir incluso un campo de flores como si fueran la esencia de la vida.

²⁵¹ Andréi Aleksándrovich Zhdánov (1896-1948), político e ideólogo cultural soviético, miembro del Politburó del Partido Comunista de la Unión Soviética.

Prosa: Pero, ¿no hay momentos agudos en los que el cine tiene la obligación moral de participar?

Perlov: Evidentemente, hay momentos agudos. A veces te parece que no hay más que momentos agudos. Pero, por supuesto, la guerra es el momento más agudo. Como las guerras de Israel, guerras largas, y no debemos olvidar la guerra atómica, Hiroshima y Nagasaki. ¿Hablaste de la realidad? ¿eventos? ¿qué más? Hambre, muertes masivas, tempranas, regímenes totalitarios, amenazas de las fuerzas de la naturaleza, golpes de Dios. Entiendo que te refieres a lo que está sucediendo en nuestro entorno inmediato, en nuestro campo de visión. La nuestra, se dice, la cruel situación en los territorios. Pero entonces, y me entenderás correctamente, el arte del cine deja de ser arte. Se convierte en un cine diferente. *Yo acuso*, de Émile Zola es un manifiesto directo, pero estas no son las novelas de Zola.

Aquí [en Israel] no hay lugar para la forma artística, pero más que eso, no veo lugar para la sátira o el humor. Lo que le está permitido a Brecht, el genio, el ácido, está absolutamente prohibido a los más pequeños, porque con Brecht cada línea es como la "llama de la llama". Pero también pienso más que eso: no es una cuestión de didáctica ni de persuasión. Por cierto, si hay un concepto que detesto, es el de "películas de protesta", que probablemente provino de "canciones de protesta", y aparentemente de los Estados Unidos de América. No hay protestas contra el crimen. Tiene una especie de olor electoral. Las películas deben ser totales, totalitarias. Me refiero, por supuesto, a películas, no a los regímenes. Por cierto, el acto de filmar se llama en inglés: disparar [*to shoot*]. Pero no hay peligro: la cámara dispara hacia adentro, no hacia afuera; en la dirección del cineasta, no en la dirección del sujeto.

Dije, en relación con los momentos agudos, que detesto el término: "películas de protesta". De hecho, ¿por qué no llamar a estas películas "películas de advertencia"? Recuerdo una canción de Odetta, que no es Jane Fonda y probablemente no le importa cómo se llamen sus canciones; ella simplemente canta: "Hombre rico, oh, hombre rico, no sabes lo que son los tiempos difíciles... Recuerda, cosecharás lo que has sembrado". Esta es una advertencia.

Aún así, si vuelvo al comienzo de esta entrevista, soy escéptico sobre el poder de las palabras vibrantes de cambiar algo en este hermoso mundo, y lo mismo con las películas. Transformar pequeños sucesos, sí, pero no el curso de la historia humana. Es la política misma, y no las películas políticas, las que hacen las cosas: es decir el ejército, los bancos, las iglesias, las sinagogas.

Durante una conversación recordé a Matisse. El pintor en su arte, aunque algo tardíamente, me hace vibrar. Me encontré con un libro que el poeta [Louis] Aragon recopiló sobre [Henri]Matisse. El mismo Aragon, muy cercano al Partido Comunista

francés, escribe allí sobre Matisse, quien durante la Segunda Guerra Mundial continuó, como de costumbre, pintando los cuadros que conocemos: mujeres, ventanas cuyas vistas dan al Mediterráneo, gente bailando, y flores. Aragon escribió: “En el punto más oscuro de la noche, Matisse continuó pintando sus cuadros iluminadores”.

Prosa: Hay películas tuyas archivadas aquí en el país. ¿Por qué fueron archivadas?

Perlov: Tres películas y la cuarta está casi archivada. De hecho, era una especie de situación de “cine reclutado”. No por la censura que estaba consagrada en la ley, sino por la acción de los propios productores.

Prosa: ¿Puedes dar más detalles?

Perlov: Sí. No demasiado, porque solo el recuerdo trae tristeza. Retener una película de un cineasta es como desalojar a alguien de su casa. He sufrido bastante por estos casos. Pero sufrí aún más por una cosa: por ser yo cancelado, no solo algunas de mis películas. Quiero decir que más tarde no se me permitió hacer películas (las que yo quería hacer). Eso fue en los años 60. Entonces pasó porque había demasiada ideología socialista en las instituciones gubernamentales, mientras que en la década de 1970 sucedió lo mismo, pero esta vez por estupidez, mera estupidez de la nueva generación, aparentemente libre de patrones ideológicos. Al parecer, una da a luz a la otra.

Prosa: ¿Cuáles de sus películas han sido archivadas?

Perlov: *Beit Zakanim*, *Tel Katzir*, *Tel Aviv* y casi también *En Jerusalén*. En cualquier caso me acusaron de otra cosa, y siempre se usaron adjetivos personales, desde “loco” hasta “deprimente”. ¡Imagínate! En el caso especial de *La Casa de Ancianos* (¡mira la película inofensiva!), me acusaron de “morbosidad”. Al respecto, citaré una respuesta a una pregunta que me hizo Yigal Burstein en una entrevista con el periódico *Haaretz* de 1967. (La película es de 1963). Burstein pregunta: “¿Se le ha permitido trabajar libremente?” Respondí: “No. Porque los productores eran funcionarios y los funcionarios son empleados de un mecanismo, basado en la ideología”. El empleado es un hombre asustado, que está tratando de interpretar la ideología y determinar la actitud de la película hacia ella. Pero básicamente es un empleado, no un comentarista. Y este es el problema: si fuera un comentarista, no sería un escribano. (...) Esta fue la mentalidad del período socialista aquí. Simplemente socialismo para tontos. Supongo que [Dov Ver] Borochoy, Berl Katzenelson, [Najman] Sirkin y [Aharon David] Gordon no imaginaban que el país heredara un socialismo de este tipo... Las películas, en sí mismas, eran ignorantes, inocentes de cualquier delito. Y aquellos que los almacenan, pequeños

delincuentes. Por naturaleza yo no hago películas subversivas, pero ellos tenían, y hoy sus hijos siguen teniendo, un odio a la cultura. Odio por la vida misma.

Cada una de estas películas fue un asunto completamente humano, e interesante para los investigadores que quisieran estudiar un capítulo del desove humano. No hablaré de todos, ni siquiera de los de hoy. La película *Tel Aviv*, por ejemplo, fue narrada por Natan Zach. Me acusaron con estas palabras: "Odias a Tel Aviv". La película *En Jerusalén* incluye capítulos de la poeta Zelda, en los que se refiere a un midrash religioso que es uno de los más bellos del judaísmo, que dice que cualquier mendigo puede ser el Mesías. Me acusaron de no saber de qué estaba hablando. Mencionaré el asunto de la película *Tel Katzir*, el primer ensayo que hice, antes de la era de los ensayos. Allí también hubo un escándalo. Tenía la intención de ver al sabra, el hombre del libro, para verlo como un hombre de la vida cotidiana, como un hombre para ser visto y no mostrado. Como es. En su discurso. En su sencillez. ¡Escándalo! "El sabra del kibutz-el-libro aparece en tu película como algo así como un héroe. No existe tal cosa", decían los socialistas, "solo existe tal cosa" (¿menciona algo?) como un héroe. No puedes verlo ni abrazarlo. No es histórico. Se expresa como si anulara nuestros valores históricos.

Prosa: El cine soviético, que en los años veinte fue un "cine de reclutamiento", que pese a ello hizo, grandes películas, gran arte.

Perlov: El gran cine soviético de los años veinte no fue el "cine movilizad". Es un error pensar eso. Eisenstein, Podovkin, Dovzhenko, Dziga Vertov, Donskoy, Kuleshov, Barnet, Kuznetsov y Trauberg no fueron "reclutados". Este arte era un arte de "a favor" y no de "en contra", pero las cosas no son tan simples. Tomemos, por ejemplo, el *El Acorazado Potemkin*. Esta no es una película política, es una película histórica. Su drama se basa principalmente en la opresión y masacre que está sucediendo. Soldados zaristas en la nación. Esta obra maestra no pudo haberse realizado durante el período del zar, sino después de la derrota del zar. Lenin dijo: "Este es nuestro arte, el cine, este es el arte que afecta a las masas, debería preferirse a las otras artes". Pero Lenin era una "grandeza", y qué hablar de Trotsky. Todos eran marxistas y todos querían una nueva estética. No debemos olvidar que esta es una revolución, una revolución en el pleno sentido de la palabra, basada, de hecho, en una ideología que quería crear un mundo nuevo, uno mejor. Algo similar sucedió en el país a principios de siglo, también allí, en Rusia, se quería un mundo nuevo en todos los ámbitos: en el campo de la vida física, en el campo del pensamiento, pero incluso en el campo de la estética: un nueva forma, no solo una narrativa diferente, historias diferentes, un drama diferente, de lo contrario era como si hubieran venido a Picasso y le dijeran: "No, señor Picasso, no se trata de poblar sus cuadros impresionistas con trabajadores, sino de pintar trabajadores con una estética diferente". Era como si le hubieran dicho: "Vamos, impresionismo, inventa el cubismo". Y eso es lo que casi todo el mundo hizo. De hecho, se pueden

comparar los montajes del cine soviético, especialmente el de Eisenstein, de Dziga Vertov, de Pudovkin, con el ritmo interrumpido de la escisión espacial del cubismo y el dadaísmo. No fueron reclutados, estos artistas creían de todo corazón en la revolución, en el nuevo mundo que se iba a crear como resultado. Como si le dijeras a los políticos: soñaremos el sueño social, político, económico, lo soñaremos en nuestro arte, en la estética de nuestras películas, crearemos un nuevo lenguaje.

La revolución en Rusia tomó mucho tiempo. Rusia es un gran país. Contó con innumerables talleres experimentales, ensayos y debates. Incluso Chagall, que nos es familiar, era un comisionado para el arte en Vitebsk. Por primera vez, el marxismo se aplicó realmente. No fue hasta principios de la década de 1930 que los hombres de Stalin comenzaron a entrar en escena. Silenciar a los artistas, exiliarlos, marcar pautas que el artista no marca, que al arte le son ajenas. Y ni siquiera sabían que volvían a lo que se llama la estética burguesa: el melodrama antiguo y barato, esta vez con ropa de trabajo. Vertov no hizo más películas. Donskoy fue exiliado. El propio Eisenstein vio una de sus películas quemada ante sus ojos. Hay documentos interesantes sobre este período de transición. Hace poco encontré un último documento de Dziga Vertov, quien hasta entonces, 1933, había llenado libros enteros de carteles para el cine revolucionario, y en este documento se expresa como alguien que no entiende por qué se le hace todo esto: por qué no se le permite hacer más películas. Sí, así es como realmente comenzó el arte reclutado en Rusia. "Cine reclutado". Y existe hasta el día de hoy, este cine movilizado, inmerso en una exigua mediocridad, si pensamos en el poder creativo inherente a este pueblo y sus artistas. La neutralización del arte cinematográfico soviético es una de las más brutales de la historia. Puede ser masivo, porque recuerda lo que Franco le hizo al pueblo español. En cualquier caso, el cine soviético de la década de 1920 perteneció a la cúspide del arte del cine en general, e incluso entonces tuvo una influencia decisiva en Occidente.

Prosa: Se sabe que durante el régimen de Hitler en Alemania, se movilizó el arte del cine. El antisemitismo era un problema importante, al igual que la jerga del régimen, el poder del Führer y el racismo. La más destacada de todas era una mujer en ese momento: la directora Lenni Riefenstahl que hizo la película *El triunfo de la voluntad*. ¿Crees que este cine de reclutamiento, como otro cine de reclutamiento, el soviético por ejemplo, pertenezca a la misma familia?

Perlov: Este o aquel cine reclutado me interesa como una cáscara de ajo. Pero especialmente éste. Todo el cine nazi nunca me ha interesado. Ni siquiera intrigado. ¿Por qué, en el ámbito del espíritu, qué se puede esperar de los nazis? Me recuerda que leí recientemente cosas que Freud dijo sobre el antisemitismo y los nazis. Freud, que quería su mano en todo, quería explicar todo, dice: "En cuanto al antisemitismo, quiero olvidar que soy científico. No tengo ganas de investigar nada, no tengo ganas de explicar". Absolutamente, todo el arte nazi es un gran cero, en

todas las áreas. Pero tuve la oportunidad de ver las dos películas de Riefenstahl: *El triunfo de la voluntad* y *Olympia*; quería ver a Hitler documentado en cámara y micrófono. No hay libros que no aborden las películas de Leni Riefenstahl con cierto respeto, respeto por su talento. ¡Disparates! Recientemente, tras un largo silencio, incluso se inició la recuperación de la directora, que aquí y allá todavía la llaman "la directora nazi". Afirmó, me parece, en *Cahiers du Cinéma*, en París, que con su película pretendía hacer cine vérité y, por lo tanto, presentó a Hitler tal como era. Probablemente iba a decir que solo estaba documentando. Sin aullidos. ¡Disparates! ¡Y qué nombre, *El triunfo de la voluntad*, nada menos! Después de todo, Hitler la había visto en varias "películas de montaña" con la rubia Leni subiéndolas hasta las cimas. Ella era actriz. Hitler, al verla como perteneciente al mito de la 'frescura mental alemana en las alturas', le ofreció hacer una película: "¿Qué quieres hacer?" Ella pidió 24 cámaras para filmar el gran evento en Núremberg: la reunión del Partido Nazi en 1934. El Führer llegará a la ciudad desde arriba, en avión, aparecerá de las nubes; abajo, la gente rubia que lo espera. Marchará en un desfile de gloria por las calles, y también hablará frente a las cámaras de Riefenstahl. Los lentes llamados "objetivos", no mentirán. Es un loco que es recibido con entusiasmo por los locos, pero los locos ven en el loco lo que son capaces de ver por sí mismos: gente cuerda. Leni Riefenstahl es una directora estéril. Es una directora de documentales, pero es incapaz, como los documentalistas, de filmar la vida misma. Ella captura el espectáculo, lo preestablecido. Ella dirige lo que ya se ha puesto en escena. El verdadero director de la película *El triunfo de la voluntad* no es otro que Goebbels, el Ministro de Propaganda, que entendió bien a los medios de comunicación. La radio, los micrófonos, los parlantes, el cine, y él organizó con su equipo, con gran detalle, el sueño imperial romano, en líneas limpias y alemanas: las filas, los escenarios en los diferentes niveles, los pasillos, las pistas. Leni hizo algo similar en su filme *Olimpia*, su segunda película. También allí un espectáculo por adelantado. Espectáculo de deporte. Después de todo, los Juegos Olímpicos recientes transmitidos desde Moscú, por ejemplo, que también quizás usaron 24 cámaras y bajo la guía de un director anónimo no hacen un trabajo menos fascinante que el que hizo Leni Riefenstahl en su aclamada película. Y no es una cuestión de primacía (es decir: fue en el 34, mientras que la última se hizo en 1981), mira los grandes documentales: Joris Ivens, Cavalcanti, Dziga Vertov, y más. Ellos estaban haciendo películas de la vida misma. Mientras ella hacía una obra de teatro de la obra de teatro. Para los realizadores de documentales, todo es animado, vibrante, para ella: todo es congelado, geométrico e incluso aterrador. Después de todo, en *Triunfo de la Voluntad* el actor principal es Adolf Hitler y el director de la película, Goebbels. Y ella, tan estéril como ellos.

Prosa: Y en la realidad existente, ¿hasta dónde se pueden llegar los compromisos?

Perlov: El cine es un producto de compra y venta. Es una industria sin comercio. Diga la palabra cine e inmediatamente sobrevendrá la palabra billete. Hay tipos en el cine y son aceptables para todos: los productores, el público y también los artistas: comedias, detectives, películas de aventuras, musicales y similares. Todos los pintores del Renacimiento pintaron la crucifixión. Jesús y sus apóstoles. Tienen Jesús atlético y Jesús flaco. Hay una Virgen misericordiosa y una Madonna sensual. Los compromisos en el cine son menores, porque el cine es un arte menor. (...) Hoy en Italia, directores como Rossellini, Fellini y Antonioni cuentan con el apoyo de los cardenales, a través del "Banco di Santo Spirito", que es el banco del Vaticano. A los cardenales les importa poco si las películas de estos directores son comerciales. Para su control sobre las almas de los barrios, les basta el confesionario. Para eso, no necesitan las películas de Fellini. Una situación similar prevaleció en la Rusia soviética después de la revolución, hasta el período negro de Stalin. Entonces, su cine fue genial: Donskoy, Pudovkin, Dovzhenko y Eisenstein no hubiesen podido crear lo que crearon bajo las condiciones de compra y venta.

Prosa: Entonces, ¿qué tiene que ver el Vaticano con las películas italianas de las que habló, o con el régimen soviético, Donskoy y Eisenstein?

Perlov: Me parece que a estos cardenales les basta con que las películas no sean materialistas, que sus protagonistas queden, al final, con cierta afinidad por algo que no se encuentra en este mundo. Y, por supuesto, que los héroes no encontrarán la salvación en el Partido Comunista. Ni siquiera les importa si ponen en ridículo a los sacerdotes del pueblo, y aquí y allá, a algún cardenal. (...) Apoyarán a grandes artistas, cuyo arte necesita libertad. Lo mismo sucedió en el gran cine soviético. Al artista le bastaba creer en el principio de la lucha de clases, para que se le dieran todos los medios y toda la libertad artística.

Prosa: ¿De dónde, entonces, vendrá el fantasma israelí?

Perlov: Casi no hay capitalistas en el país. Bueno, Solel-Boneh, Bank Hapoalim, la FDI, el Gran Rabinato, el movimiento kibbutz... El problema es que estos no son cardenales: carecen de la tradición de la cultura, como algo esencial.

Prosa: El cine en Israel se basa en el apoyo del gobierno. Sin el apoyo del Ministerio de Comercio e Industria, no vale la pena producir una película. ¿No queda, pues, lugar para una película satírica, crítica, en relación con la realidad social y política del país?

Perlov: Hay espacio para todo. Somos un país democrático. Si el gobierno no permite una película, puede ser demandado. Esto no es Europa del Este. Pero muchos de los intelectuales actúan como si hubiera una superdictadura aquí. Está claro que una dictadura destruye el arte, pero la democracia no tiene por qué crear

artistas. Toda esta pregunta: si hay lugar para una película satírica, es una pregunta hipotética. Que lo intente cualquiera que quiera hacer una película como ésta.

Me quiero referir a otra mujer, también de Alemania [sic²⁵²], llamada Leontine Sagan, que hizo en 1930, me parece, una obra maestra de la película *Muchachas de uniforme*. La película, cuya historia transcurre en un internado prusiano, en la mejor tradición, es una especie de canción juvenil inocente contra el régimen helado de la cosmovisión alemana. Una obra maestra. Leontine Sagan, una directora de inigualable talento que probablemente no llegó a hacer películas después, es talentosa, humana, y ha desaparecido del mapa cinematográfico alemán, y con ella, se sabe, muchas decenas de directores, incluidos judíos, pero no solo judíos. Esto está relacionado con la recuperación y el “cinema vérité” de Leni Riefenstahl.

Recuerdo cómo me despedí de Cavalcanti hace unos años en el Metro de París. Él salió de la caravana rumbo a la Cinemateca, donde hicieron una retrospectiva de sus películas. Como cuando los viejos se despiden de ti, tal vez esta sea la última despedida y se inclina sobre mis oídos, como si quisiera decir un secreto importante y dice: "David, ya sabes, hay un nuevo anhelo por el nazismo en el mundo". Se refería a películas realizadas en los últimos años. Salió de la caravana y las puertas se cerraron automáticamente detrás de él.

Hace unos días escuché que Leni Riefenstahl, quien aparentemente había recuperado su energía en su vejez, estaba en África, haciendo películas sobre tribus negras allí. Se conoce la extraña atracción que tienen los alemanes por las etnias...

Prosa: Joris Ivens, en un debate que tuvo lugar tras la proyección de su película *Tierra de España*, dijo: “Sobre asuntos de vida y muerte, democracia y fascismo, el verdadero artista no puede ser objetivo”...

Perlov: No me sorprenden los comentarios de Ivens. Ivens es un realizador de documentales y sus películas, para usar una palabra mixta, siempre han sido películas de lucha. Pero, ante todo, es un verdadero artista. Es un artista lírico que, de hecho, se ocupa de temas épicos. Solíamos hablar mucho durante el tiempo que trabajé con él. Estaba muy cerca de los comunistas, pero no era dogmático. Solía decir una y otra vez: todo, en cada película, depende de su punto de vista, del punto de vista. Lo interesante es el tema de la objetividad y la subjetividad. En primer lugar, todo arte, si es arte, es objetivo, porque es un medio, pero el artista, es subjetivo. En lo que a mí respecta, no reconozco ninguna otra objetividad que no sea mi subjetividad. El sujeto del cineasta construye su objeto. Hechos hay millones, pero el sujeto del artista hace con los hechos lo que quiere hacer con

²⁵² Leontine Sagan fue una actriz y directora austriaca.

ellos. Me alegré, en una conversación con Amos Gitai, quien dirige un taller de documental en el Departamento de Cine, al saber de él que impidió que los estudiantes fueran al sitio de filmación, investigaran allí y luego volverían a clase para llegar a la estructura de la película. Amos exigió lo contrario: pensar lo que se quiere decir al respecto, llegar a una estructura, a una concepción, precede a los hechos. Esto es relativo, lo sé, y no es tan esquemático como lo presento, pero, argumenta Gitai, y con razón: la información no tiene forma, concepto. Y aquí de nuevo el tema de la subjetividad y la objetividad. La objetividad no existe. Quizás, la de la tierra girando alrededor del sol. En cuanto al cineasta, el hombre que fotografía, la única fotografía objetiva debe ser la radiografía, y no la fotografía que tomará con su cámara. Solo un tonto diría: fui objetivo. Por lo tanto, no soy un seguidor de la moda de la investigación, de la moda de la BBC, el concepto de las dos caras de la moneda. La moneda tiene una sola cara: la cara que el artista quiere ver. O el lado que no tiene más remedio que ver.

Es bien conocido el dicho de Marx: "L'existence fait la conscience", la existencia hace la conciencia. Y Brecht agrega en una de sus obras "Erst kommt das Fressen, Dann kommt die Moral"; "primero viene la comida, luego viene la moral". Por tanto, cuando una persona dice "soy objetivo", mejor sabemos cuántos millones tiene en la orilla, o cuántos yates propios están anclados en el Mediterráneo, y rápidamente comprenderemos la calidad de su objetividad. Ivens habla de cuestiones de vida y muerte como un verdadero artista. Lo que citó anteriormente que Ivens dijo sobre su película *Tierra de España*, es decir, la película sobre la Guerra de España, donde la cuestión de la vida y la muerte era una cuestión real, una cuestión de la vida cotidiana, una cuestión física.

Pero me gustaría dar un paso y abordar las palabras de Ivens de una manera diferente. El verdadero artista trata su arte como si la materia que expresa fuera una cuestión de vida o muerte. Por eso el arte tiene las vibraciones que tiene. Párese frente a la Ópera de París, cerca de los arcos de la entrada. Las estatuas de mujeres, sobre cuyas cabezas están inscritos los nombres de grandes compositores como: Bach, Haydn, Pergolesi, Beethoven y otros. Mira estas esculturas. Están muertas. De nada les servirá que sobre la cabeza de la mujer esté escrito: Beethoven o Bach; Y de repente, a la derecha, la vida: la estatua de Carpeaux: el baile. La victoria de la vida sobre la muerte. Aquí todo palpita. Aquí está la *joie de vivre*, la alegría de vivir. Aquí está el arte. Perdóname, es una distracción. Lo admito, me fui del tema. El del cine de reclutamiento. De todos modos, volvamos a Ivens. A sus películas. Al fin y al cabo, ha realizado más de 50 películas, casi todas películas militantes: en Holanda, España, China, Estados Unidos, Cuba, Chile, etc. Pero Ivens no es panfletario. Interesante en nuestro caso, algo que resuena en mi memoria, es el caso de su documental *La canción de los ríos*. Es una película bastante larga y fascinante. El texto fue escrito por Bertolt Brecht. La música es Shostakóvich. Amazonas, Yangtsé, el Ganges, el Nilo, ríos

alrededor de los cuales se han formado civilizaciones, vida. Una película impresionante. Y en las orillas de estos ríos: trabajo duro, pobreza, opresión, depresión. Y aquí, de repente, la secuencia se traslada al Danubio: Bailar, trabajar, principalmente: pan. Cuando la película se estrenó en la Cinemateca Francesa, el público comenzó a silbar en esta secuencia. El estreno no fue muy lejano al tiempo de la invasión de Hungría por Kruschew en 1956. Al día siguiente cenamos juntos: Ivens, Langlois y yo. Recuerdo que Langlois le dijo a Ivens: "Deben hacerse películas con filosofía política y no películas políticas". Curiosamente, Godard, unos años después, diría su famosa frase: "no para hacer filmes políticos, sino para hacerlos políticamente".

(...)

[**Perlov** lee una cita que él mismo le dio en el año 1972, poco antes de comenzar a filmar *Diary*, a Shimon Lubish] "Mis películas pueden ser efectivas pero solo pueden determinar la mecánica de una situación política. Pero las películas necesitan más que un análisis seco, ¿no crees? Algo sobre la condición humana, donde siempre hay melodrama, religión, violencia, sexo y, por supuesto, también política. Cada uno de estos agrega otra capa. Por ejemplo, aquí: si te ciñes a un análisis puramente político de este país, de ninguna manera llegarás a la esencia de este lugar. Aquí tenemos el teatro del absurdo en su forma pura. El teatro del absurdo histórico". Hasta aquí la cita del libro. Como se mencionó, fue en el '72, pero eso es solo para decir que la película política de panfleto es limitada, pero también auténtica y poderosa. Por cierto, también lo es el arte del cartel en el cuadro, y también fue trabajado por grandes pintores, aunque no muchos. El cartel de la pintura está destinado a ser visto, gritado a través de las ventanas del autobús, no en museos o galerías. Por eso, suele estar pintado en colores vivos. En una construcción muy sencilla. Sin sombras. La duración de su efecto es limitada.

Prosa: Pero usted mismo ha defendido a menudo que el cine israelí se ocupe de los problemas sociales que preocupan a la sociedad israelí.

Perlov: Absolutamente, absolutamente. Pero también espero que no me 'pillaran una palabra', porque defendí la necesidad de un poco de Balzac. Israel, a la luz de la agitación social y humana, las pasiones perdidas a lo largo de las calles y dentro de los hogares. (...) Hace unos días, por cierto, leí una apasionante conferencia de Eisenstein en la Escuela de Cine de Moscú, en la que anima a los alumnos a opinar sobre el mismo tema, y a preferir a Zola sobre Balzac para las adaptaciones cinematográficas. Argumentos creativos, cinematográficos. Zola se adapta más a una sugerencia cinematográfica. Me parece que Engels habló de Balzac como un creador cuyo arte es social y puede considerarse revolucionario, mientras que consideraba que Balzac fue un creador reaccionario.

(...) Por supuesto, un director superficial hará incluso de estos problemas, de los dramáticos conflictos humanos, películas superficiales. Mientras que un director sensible se dedicará a estos temas e invertirá todo el peso de su personalidad en ellos y notará en ellos lo que se puede encontrar en todos los grupos de personas y lo que les pasa en general. Y aquí pasa bastante.

Prosa: Naciste en Brasil y creciste allí. Dejaste Brasil incluso antes de dedicarte al cine. Hoy se sabe en el mundo que en el cine brasileño sobresalen grandes creadores y que es un cine muy involucrado en la realidad social del país.

Perlov: Sí, nací en Brasil y crecí en tres ciudades allí. El cine brasileño recibió un impulso creativo especial con el cinema novo a finales de los 50 y principios de los 60. Pero el cine brasileño existió incluso antes con cierta intensidad. No es tan nuevo como nuestro cine, por ejemplo, aquí, o el cine persa, griego, senegalés y así. Mi padre protagonizó varias películas mudas allí, a principios de la década de 1930. Incluso entonces hacían westerns allí. Westerns locales. En ese momento también se podía encontrar allí una excelente película surrealista. Pero lo más importante es, por supuesto, la era moderna. Alberto Cavalcanti, un brasileño cuyas películas ya se han convertido en un clásico del cine mundial, fue invitado a fines de la década de 1940 por parte del gobierno brasileño para ayudar a orientar y establecer una nueva industria. Es importante prestar atención a la preocupación del Gabinete: crear auténticas películas locales. La preocupación por la calidad: no películas que serán "similares"; son películas que serán diferentes. No basta con que la cultura brasileña sea rica, sino que esos funcionarios querían invertir el dinero para renovar la cultura: inyectarle una nueva vitalidad, esta vez al arte del cine. El dictador Vargas, que gobernó durante unos 20 años, a partir de 1930, promulgó una ley que requería que los teatros en Brasil, y eran cientos, exhibieran una cuota muy alta de dieciséis películas nacionales: mucho más grande que la cuota asignada a las películas extranjeras, que eran principalmente estadounidenses. Solo quería una cosa: que un brasileño solo viera películas brasileñas. Fue por orgullo nacional: "Lo que los estadounidenses pueden hacer, nosotros podemos hacerlo mejor". Y no estaba "vacío". Este es el trasfondo. Pero lo principal sucedió con el cinema novo en los años sesenta. Antes de esto, un poco antes, un caso: una película brasileña censurada: *Río - Región Norte*. De repente, sobre la pantalla, no el Río de Janeiro maravilloso, sensual, de paisaje tropical, el Río de canciones y amor, sino el Río de los trabajadores, de los negros que trabajan y no juegan al fútbol, que se cuelgan de los tranvías a su regreso de las fábricas y cómo a veces caían, bajo las ruedas del tranvía que venía del lado opuesto. Puede que sea una escena, no de mi imaginación, sino de un recuerdo frecuente del pasado, porque no vi la película, pero era su espíritu. La película fue censurada, y la censura fue para mejor: el cine sintió su poder y desde entonces fue imposible detener el proceso. De hecho, en cuanto a temáticas, el cine pasó entonces a

ocuparse de lo que la pintura, la literatura, la poesía y el canto popular ya habían abordado antes. Pero en el cine no estaban acostumbrados.

Prosa: Si es así, ¿el cinema novo realmente quería movilizarse por objetivos sociales, de participación?

Perlov: Sí, sí. Pero hay que entender: el modelo europeo, al que te refieres, no se parece en nada al modelo brasileño. Tampoco es similar, por cierto, al modelo indio. Recientemente leí una breve entrevista con el indio Satyajit Ray, en el *Nobel Observer*. Se habló sobre la película de Ray y, para mi alegría, descubrí que Ray le pidió al entrevistador que volviera a ver sus películas. Comprenderás que la India no es Francia. Que los patrones utilizados para entender las clases, el curso de la historia, por ejemplo, en la India no son, nuevamente, europeos. Por favor, algo de geografía, algo de geopolítica, algo de historia. No hace mal.

También en relación con Brasil, encontrarás directores que siguen pidiendo a sus entrevistadores ingleses, estadounidenses y franceses que comprendan que esta es una cultura diferente, un país diferente. Muy diferente. La censura también es diferente. No porque la ley de censura sea diferente, sino porque la mentalidad es diferente. Aquí hay paradojas: muchas de las películas del cinema novo fueron financiadas por capitalistas de la agricultura o la industria. En muchos casos invierten en películas de subversivos agudos. En el caso de Glauber Rocha, señaló en algunas de sus películas la necesidad de la lucha armada. De hecho, Rocha fue finalmente exiliado, pero no fue por sus actividades políticas. Hasta donde yo sé, sus películas no fueron censuradas. Pero, por otro lado, pocas las han visto y pocas las han entendido, porque son obras culturales realmente complejas y el público en general está acostumbrado a formas más sencillas. Esos capitalistas quieren un artista en sus patios. Esta es la cultura del capital allí. Un artista es un artista y es un honor financiar su arte. El "mensaje" en sus películas es otra cosa. Brasil está lleno de capitalistas ilustrados que sufren con el sufrimiento humano. Injusticia, hambre, prostitución, violencia. Y estos capitalistas defienden los puntos de vista más avanzados. Todo, por supuesto, siempre que su propiedad no esté en peligro, cuando en realidad esta es la única solución al sufrimiento de Brasil (algunos piensan lo contrario, pero este no es el lugar para dar más detalles).

Volviendo al punto de vista de los artistas: el célebre dicho del pintor brasileño Portinari, que es nuestro Diego Rivera, todavía está grabado en mi memoria: "Pinto gente pobre para la gente rica". Las enormes imágenes de Portinari eran extremadamente nítidas. Gritos. Acusar. Pero nada. Todos lastiman a sus súbditos. Incluso los ricos disfrutaron de la estética y de la cultura del país en sus cuadros. La brecha injusta e inhumana en la división de la propiedad que condena a los ricos a la alegría y la felicidad y a pobres a la perdición y la muerte; este enorme país con ciento diez millones de habitantes; los carnavales, todas estas son partes

integrales de la vida misma allí. Como la lluvia. Como noches de luna. Los pájaros cantan una especie de ritmo del hambre. Y vivir dentro de la cultura, incluso del arte, es cantar. El hambre misma recibe constantemente expresión artística en las canciones de los propios hambrientos. No se parece a la pasividad india porque en Brasil hay estallidos de violencia, también tremendas dinámicas de desarrollo, levantamientos, etc. Pero un niño retrasado es un niño retrasado. Y si hablamos de agudeza antes, aparte de la guerra, te preguntas si hay momentos que no sean agudos. Aquí hay una foto que vi hace cinco años cuando fui a visitar mi ciudad de doce millones de habitantes: una niña, en el bulevar principal de la ciudad, se dedica a la prostitución. Alguien se le acerca, un discapacitado y probablemente retrasado según su apariencia. Según su expresión, su intención es clara. Aparentemente la niña ya ha visto muchas cosas, pero algo así todavía no. Su rostro se llena de terror. Enfrente, al otro lado de la calle, el cajero automático dispara billetes de banco. No a la chica; a otros. ¿Eso es un tiro? Y ella, la niña, no está sola. Multitudes de chicas como ella. ¿A quién apunta el cajero automático? ¿A dónde dirigirá el cineasta su cámara, hacia la derecha o hacia la izquierda? Al vincular estos dos ángulos, ¿su película hará que el cajero automático le dispare, incluso antes de que acabe con su vida en unos pocos años. De nuevo, ¿películas de protesta? ¡Qué manierismo! A veces es una locura. (...) El cine brasileño de Glauber Rocha, que es enorme (falleció hace dos meses a los 42 años), de Nelson Pereira dos Santos, de Rui Guerra y Leon Hirszman, demuestran que Brasil tiene una cultura moral definida y una cultura metropolitana. Glauber Rocha, en sus dos obras maestras, expresó la cultura moral. Toda la narrativa se basa en cuentos populares, y canciones populares grabados por ellos que describen la historia, la realidad... Y en imágenes sorprendentes. Ésta es la necesidad de cultura y expresión artística, incluso entre las capas de la desnutrición. Una vez más, Brasil siempre ha sido rico en todas las áreas del arte, y el cine moderno en Brasil ha entrado en él de forma natural. El grupo del cinema novo, liderado por Glauber Rocha, abrazó el concepto de tropicalismo. El nombre ya lo implica todo. Esto es algo que es más o menos paralelo al canibalismo entre nosotros, en el sentido cultural. Su deseo de hacer cine brasileño puro. La referencia es al lenguaje, el lenguaje cinematográfico. Pero, por supuesto, también los temas, los guiones, la fotografía, la edición. Querían que el cine, la construcción de su narrativa, su expresión, fuese exclusivamente brasileña. El tropicalismo es un movimiento que existía desde los años '20 en pintura y poesía. Los realizadores del cinema novo buscaron su inspiración en cuentos y canciones populares. En las leyendas cristianas hay realidad. En la máxima explotación del paisaje especial, la arquitectura, la tipología humana, etc. Glauber Rocha se destacó en eso, por lo que es único. Tiene una fotogenia visual y verbal excepcional. Las melodías. Todo esto hace que sus películas sean únicas en el mundo. No hay películas en el mundo que recuerden sus películas.

Otra cosa de la que debo hablar es el ensayo de Salles Gomes. Es el director del Departamento de Cine de la Universidad de Sao Paulo, y es bastante conocido en el mundo gracias a la excelente monografía que escribió sobre Jean Vigo y al famoso ensayo del que hablo, que me parece que se llama "Cine brasileño: un complejo colonial". Una vez más, el nombre lo dice todo. No es difícil de adivinar. (...). El texto de Salles Gomes fue un panfleto muy activo en Brasil, contra el cine falso que busca a algún tipo de distribuidor en Estados Unidos o en Alemania, y por un cine local, cultural y auténtico. Lo siento, siento de nuevo que me he desviado del tema, el del cine de reclutamiento. Me gustaría plantear una imagen que no olvido. Fue hace varios años, en una entrevista a la poeta israelí Dahlia Ravikovitch, creo que hecha por Yaacov Agmon creo en la radio de las FDI. Le preguntó sobre ella y sus poemas: "¿Qué pasa con la realidad, el interés por la realidad, las banderas?". Ella respondió: "Confrontada con la realidad, la única bandera que puedo levantar es una bandera blanca".

8.1.2. "*Me convertí en mi propio esclavo*".

David Perlov sobre el cine israelí.

Entrevistador: Danny Verth.

Fragmentos extraídos de Revista Al Hamishmar. Abril de 1984. (Original en hebreo).

Verth: Por un lado, parece que ha habido un resurgimiento en el cine israelí. Los directores jóvenes han encontrado la manera de dirigir sus primeras películas. Pero, por otro lado, existe la impresión de que estamos marcando el paso en el mismo lugar. Como en el pasado, los jóvenes continúan encontrando los mismos problemas burocráticos. Me gustaría escuchar de ti como cineasta y como educador, ya que algunos de estos jóvenes cineastas fueron tus estudiantes en la universidad, ¿qué piensas sobre lo que está sucediendo en el cine israelí hoy?

Perlov: Comencé a alejarme del cine israelí desde el día en que comencé a enseñar y desde que comencé a filmar el diario. Ambas cosas comenzaron juntas hace unos diez años. Esta distancia no quiere decir que mi corazón esté lejos del cine israelí, pero significa que no quería volver a pasar por todo lo que mis alumnos y no alumnos pasan y por lo que pasarán en el futuro. Como dijiste, harán una película, quizás dos y tal vez no puedan continuar haciendo películas. El cine no es solo una cuestión de talento; el cine también es una cuestión de economía. (...) No somos ricos. Lo económico siempre ha venido del Estado, y así ha sido para la

música y para el teatro. En lugar de la riqueza viene la protección, el patrocinio. Este patrocinio se creó para proteger la cultura. Esto es lo que pasó con el resto de las artes, pero no con el cine. En este sentido, el cine es el último en la lista. Esto es lo que perdimos. La burocracia post-estatal es menos visionaria que la generación que precedió a la fundación del Estado. Nuestro cine ha sido víctima de esta gente. Se creó una mentalidad de suplantación que antes no existía. Esta suplantación significa: seamos como los demás. Antes del establecimiento del Estado, existía el deseo de ser similares a nosotros. Pero ¿qué significa ser similar a los demás? Significa ser similar a Hollywood que está lejos de nosotros, ser similar a las grandes industrias del mundo o que nuestros talentos recuerden a Bergman o Fellini, que hace quince años eran los únicos nombres del cine mundial que se escuchaban en el país. Pero es aquí donde queremos ser una pequeña industria con patrocinio: una industria en la que Amos Guttman es Amos Guttman que vive en esta y aquella calle de Tel Aviv, donde Eitan Green es Eitan Green y así sucesivamente. Mi argumento es que la Ley de Cine israelí está completamente equivocada. Cuando las cosas se pierden, se pierden. En contra de la actitud de los patrocinadores, no se puede hacer nada. (...) Basta ver las publicaciones del Instituto Israelí de Cinematografía de hace doce o trece años; hay cosas simplemente increíbles. El jolgorio en torno a diferentes películas sin relación alguna con su calidad. El éxito de directores como Danny Waxman y Uri Barbash, entre otros, fue a pesar de todo esto. Fue una bofetada a las palabras de los patrocinadores que siempre han afirmado que “no tenemos talentos”. Lo que no hay es dinero para que los talentos hagan sus películas. ¿Cómo es que se hacen películas tan hermosas en Persia (antes de Jomeini), en Turquía, en Grecia? ¿Qué significa que aquí no hay talentos? No funciona de forma lógica. Puede que no tengamos un santo laico cinematográfico; puede que no tengamos un Fellini, pero las películas están ahí. Las nuevas películas no avergüenzan; en cambio las películas que siguen la línea oficial del Ministerio de Comercio e Industria son vergonzosas, incómodas en el país y bochornosas también en el exterior.

En mi diario afirmo que por necesidad, digo “fin”; “renuncio”. No voy a volver a recurrir a nadie. Encontraré la manera de hacer cine al mínimo. Como si estuviera en la cárcel. Esto creará las condiciones de angustia para la creación. Hay momentos en los que quisiera decirle a los cineastas que tenemos que crear un cine como Nanook haciendo su iglú, con el único material que tiene a mano, que es el hielo. Así como los campesinos egipcios construyen sus hogares a partir de materiales de la naturaleza. Pero básicamente por qué nosotros, los cineastas, debemos convertirnos en esquimales mientras el sistema del Ministerio de Comercio e Industria opera entre Los Ángeles y Nueva York, entre París y el Festival de Cine de Cannes. El cineasta vive sin ningún estímulo, ni siquiera el estímulo ideológico de los patrocinadores, que discriminan lo bueno... lo definiría incluso como un acto antisemita.

(...) Pensé que me había liberado de los productores, pero no es así. Me convertí en esclavo de mí mismo.

Verth: En el pasado, en los años sesenta, el interés por el cine era algo marginal. Pero luego aquí se establecieron cines, el Departamento de Cine en la Universidad de Tel Aviv, un Departamento de Cine en Beit Zvi, se creó la Fundación para el Fomento de las Películas de Calidad. Da la impresión de que se está produciendo un renacimiento en el campo de la conciencia cinematográfica. Entonces, ¿por qué siguen existiendo las mismas limitaciones?

Perlov: Sí, las mismas restricciones. (...) Fue solo cuando la Fundación para el Fomento de las Películas de Calidad comenzó a operar, que sobrevino una ola de buenas películas. En mi opinión la Fundación ha sido un factor motivador, gracias a los fondos que proporciona.

Hace varios años dije que sería bueno que tuviéramos un cine nacional. No me entendieron correctamente. Quise decir que para un director es mejor hablar con un empleado que con un contratista, dadas las circunstancias del país. Es mejor lidiar con funcionarios del estado que con comerciantes. Pero impulsar un cine nacional significa un gran presupuesto. No te olvides por ejemplo del director húngaro Miklós Jancsó, él trabaja así, el suyo es un cine nacional. En un momento, Jancsó dejó Hungría y trató de probar suerte en Italia. Deambuló entre inversores y finalmente regresó a Hungría. Prefería el cine de sus “funcionarios”. (...) Creo que hubiese sido mucho mejor si en Israel hubiera habido un cine nacional.

Verth: En una ocasión en la que estuvimos juntos hace ya varios años, recuerdo que dijiste que el cortometraje *Infected*, de Amos Guttman, era más importante para ti que muchas de las cosas que estaban sucediendo en el mundo en ese momento.

Perlov: Dije eso, por supuesto. Es un poco retórico e incluso sionista. Es como si dijese: el genio Fellini no me interesa porque no es nuestro. En la ocasión que nombras estaba cerca de un crítico de cine que no aprecia el cine israelí y eso era exactamente lo que quería decirle. No es una solución viajar a festivales para conocer a directores húngaros. Mientras que otros, al mismo tiempo, están apoyando a Danny Waxman, Amos Guttman o Dorman. Ellos son mucho más importantes para mí. Hablan el idioma que hablo, se ocupan de mi cultura, sus películas tienen el paisaje que veo. No son cosas abstractas, son respirables. Los gays de Guttman están aquí, no en Budapest.

Verth: ¿Ves en tus diarios una acción política?

Perlov: Puede ser. Aunque creo que las acciones políticas deben ser mucho más poderosas que una película. Mucho más fuertes que la manifestación. En mi

opinión, la política la hace la política misma. Un acto político es mucho más fuerte. La política es gobierno, policía, ejército, medios económicos. La película es más un diálogo con los demás.

8.2. FILMOGRAFÍA DE DAVID PERLOV²⁵³.

1956. *Old Aunt China and Others.*

Guion y Dirección: David Perlov.

16 mm, color, 17 min.

Fotografía: Pietro Sarto, Jean Gonet, David Perlov.

Música: Germaine Tailleferre.

Flauta: Jean-Pierre Rampal.

Con textos de Jacques Prévert.

Narradores: Stanley Reed (para la versión en inglés), Jacques Brunius (para la versión en francés).

Producido por el British Film Institute de Londres.

1957. *Marc Chagall* (Película inacabada).

Dirección: Joris Ivens.

Montaje: David Perlov.

Producida por Henri Langlois y La Cinemateca Francesa.

16 mm, color.

1959-1961. *Israel Film Magazine.*

Dirección: David Perlov y Merton Parker.

Guion: David Perlov.

Fotografía: David Perlov.

Serie de documentales mensuales en seis lenguas, entre ellos, *Shoemakers' Alley in Jaffa*. (1959).

Producido por la Agencia Judía.

35 mm, blanco y negro.

Duración: 15 min., cada documental.

1960. *Fishermen in Jaffa.*

Guion y Dirección: David Perlov

Fotografía: Adam Greenberg.

35 mm, blanco y negro.

Duración: 11 min.

1961 *The Bedbug (Mayakovsky).*

Guion y Dirección: David Perlov

²⁵³ Catastro elaborado en base a la última actualización revisada de la Filmografía de Perlov, publicada por Bar Or, G. (Ed.), en *David Perlov. Drawings, Photographs, Films*. Ein Harod: Mishkan Museum of Art (2014).

35 mm, blanco y negro.
Duración: 40 min.

1961. *High Tension*.

Guion, Dirección y Fotografía: David Perlov y Emil Knabel.
Montaje: Dani Schick.
Producida por el Israel Film Service.
35 mm, blanco y negro.
Duración: 13 min.

1962. *What a Gang*.

David Perlov asesoró este filme y asumió su dirección tras el fallecimiento de su director original, Ze'ev Havatzelet's.
Guion: Shaul Biber, basado en una historia de "Pucho" (Yisrael Wiesler).
Fotografía: Adam Greenberg y Nissim Leon.
Montaje: Anna Nurit.
Producido por Itzhak Agadati y Mordechai Navon.
35 mm, blanco y negro.
Duración: 80 min.

1962. *In Thy Blood, Live! (In the Wake of the Eichmann Trial)*.

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Adam Greenberg.
Música: Ödön Partos.
Producida por el Israel Film Service.
35 mm, blanco y negro.
Duración: 17min.

1962. *Old People's Home*.

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Marco Yaacobi.
Producido por el Israel Film Service y la Agencia Judía.
35 mm, blanco y negro.
Duración: 13 min.

1963. *In Jerusalem*

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Adam Greenberg.
Música: Ödön Partos con una orquesta dirigida por Gary Bertini.
Narrador: Yaakov Malkin.
Producido el Israel Film Service.

35 mm, blanco y negro.
Duración: 33 min.

1964. *Tel Aviv.*

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Emil Knabel.
Con textos de Nathan Zach.
Narración: Germaine Unikovsky.
Producido por Yitzhak Agadati, para la Municipalidad de Tel Aviv-Yafo.
35 mm, blanco y negro.
13 min.

1964. *Tel Katzir.*

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Emil Knabel.
Narrador: Chaim Topol.
Montaje: Nelly Gilad.
Producido por el Departamento de Cultura y Educación de Histadrut.
35 mm, blanco y negro.
13 min.

1966. *The National Water Carrier.*

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Adam Greenberg.
Producido por el Israel Film Service.
35 mm, color.
Duración: Existen tres versiones de 15 min., 25 min. y 60 min.

1966. *New Tracks.*

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Adam Greenberg.
Con textos de Yehoshua Kenaz.
Montaje: Nelly Gilad.
Producido por Yosef Hershenson para el Israel Film Service
35 mm, blanco y negro.
Duración: 13 min.

1967-1972. *The Pill.*

Dirección: David Perlov.
Guion: Nissim Aloni.
Fotografía: Adam Greenberg.

Música: Yohanan Zarai.
Montaje: Dov Hoenig, Jacquot Ehrlich y Jean-Claude Zerbib.
Participan: Yossi Banai, Avner Hizkiyahu, Germáine Unikovsky, Shraga Friedman, Zaharira Harifai, Gideon Zinge.
Producida por Yosef Hershenson y Producciones Tel-Noa.
35 mm, blanco y negro y color.
Duración: 90 min.

1967. *Theater in Israel.*

Dirección : David Perlov.
Guion: Yehoshua Kenaz y Moshe Natan.
Fotografía: Nissim Leon.
Montaje: David Milstein.
Producida por Roll Films para el Israel Film Service.
35 mm, color.
Duración: 26 min.

1968. *The Oil Pipeline.*

Guion y Dirección: David Perlov.
Producido por el Israel Film Service.
35 mm, color.
Duración: 13 min.

1969. *Bedek Aircraft.*

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Yachin Hirsch
Montaje: Jacquot Ehrlich.
Filme Promocional producido por la Fuerza Aérea Israelí.
35 mm, color.
Duración: 25 min.

1969. *42:6 (The Life of Ben-Gurion)*

Dirección : David Perlov.
Guion: Eric Pace.
Fotografía: Adam Greenberg.
Música: Wilfred Josephs.
Producido por Melville Mark, Ram Levy y Orna Spector para la Covenant Communications Corporation de Ginebra.
Participan: Israel Gorion, Liar Yeyni, Avraham Ben-Yosef, Yosef Spector, Alex Ansky, Shmuel Atzmon.
35 mm, blanco y negro y color.
Duración: 95 min.

1970. *The [Israeli] Navy.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Fotografía: Haim Schreiber, Adam Greenberg, Yachin Hirsch.

Con las pinturas de Igael Tumarkin.

Montaje: Jacquot Ehrlich.

Producido por el Israel Film Service.

35 mm, color.

Duración: 13 min.

1971. *Each and Every Immigrant.*

Guion y Dirección: David Perlov en colaboración con Igal Bursztyn, Avraham Hefner y David Kedem.

Fotografía: Yaakov Kelach.

35 mm, blanco y negro.

Duración: 13 min.

1972. *25 Years Ago Today* (Serie).

David Perlov fue director de varios episodios de la serie.

Guion: David Perlov, Haim Lapid.

Fotografía: Nissim Lean.

Montaje: Tova Ne'eman.

Producido por el Israel Film Service.

16 mm, blanco y negro.

Duración : 5 min. cada capítulo.

1973. *Identity* (Título tentativo. Película inacabada).

Guion y Dirección: David Perlov.

Producido por el Israel Film Service.

Las filmaciones fueron incorporadas en *Diary*.

1973. *Settlement 3.*

Dirección: David Perlov.

Guion: Haim Lapid.

Fotografía: Yachin Hirsch.

Música: Noam Sharif.

Montaje: Era Lapid.

Presentación de tres pantallas para la exhibición "100 Años de Asentamientos de Obreros".

Participan: Yossi Polack, Hanan Yovel, Haim Marin.

16 mm., color.

Duración: 17 min.

1973. *A Letter to Mexico, October 1973.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Fotografía: Yossi Zicherman.

Montaje: Era Lapid, Lean Davidoff.

35 mm., color.

Duración: 12 min.

1974. *The Delegation.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Fotografía: Yossi Zicherman, Emil Knabel, Haim Schreiber.

Música: Noam Sharif.

Montaje: Era Lapid y Tova Asher.

Texto para la narración: Haim Lapid.

16 mm, color.

Duración: 50 min.

1976. *Isaac Stern.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Fotografía: Yachin Hirsch, Emil Knabel, Yossi Zicherman

Texto para la narración: David Perlov y Haim Lapid

Montaje: Era Lapid.

Producido por La Fundación Jerusalén.

16 mm, color.

Duración: 25 min.

1977. *Biba.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Fotografía: David Schneuer.

Música: Ödön Partos.

Cantante: Mira Zakai.

Texto para la narración: Haim Lapid, Yitzhak Ben-Ner, David Perlov.

Montaje: Era Lapid.

Producido por el Israel Film Service.

16 mm, color.

58 min.

1978. *Diary Excerpts (1973-1978)*

Guion y Dirección: David Perlov.

Fotografía: David Perlov, Yossi Zicherman, Gadi Danzig, Emil Knabel, Yachin Hirsch y otros.

Música: Shem-Tov Levi, Ödön Partos.

Montaje: Levi Zini.

Producido por David Perlov para la Televisión Israelí.
16 mm, blanco y negro y color.
Duración: 45 min.

1978. *Pillar of Fire* (Serie).

Perlov realizó el guion y dirigió un capítulo de la serie.
16 mm, color.
Producido por la Television Israelí.
Duración: 40 min.

1978. *Art in Israel: Bezalel*.

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Yachin Hirsch.
Música: Yaron Shavit.
Montaje: Era Lapid.
Producido por el Israel Film Service.
16 mm, color.
30 min.

1978. *The Levi Family*.

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Ilan Rosenberg.
Música: Noam Sharif.
Montaje: Levi Zini.
Producido por Technion Haifa.
16 mm, color.
Duración: 25 min.

1978-1984. *Diary. Chapter 3*.

Guion y Dirección: David Perlov.
Capítulo piloto para la British Television's Channel 4, tras el cual Perlov obtuvo fondos para producir los seis capítulos de *Diary*.

1978-1986. *Diary (1973–1983)*.

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: David Perlov, Yossi Zicherman, Gadi Danzig, Emil Knabel, Yachin Hirsch y otros.
Música: Shem-Tov Levi.
Montaje: Levi Zini, Yael Perlov, Shalev Vayness.
Producido por Mira Perlov y el British Television's Channel 4.
16 mm, blanco y negro y color.

Duración: 6 capítulos de 55 min., aprox., cada uno.

1979. *Memories of the Eichmann Trial.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Fotografía: David Schneuer y Yossi Zicherman

Montaje: Era Lapid.

Producido por David Perlov para la Televisión Israelí.

16 mm, blanco y negro.

Duración: 60 min.

1981. *In Search of Ladino.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Fotografía: Yossi Weiss y Gadi Danzig.

Investigación: Levi Zini.

Montaje: Bracha Kalchevsky.

Producido por el Israel Film Service.

16 mm, color.

Duración: 40 min.

1993. *Tel Katzir 1993.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Vídeo, color.

Duración: 56 min.

1993. *Every Day is Purim.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Producido por Channel 2 de la Televisión Israelí.

Vídeo, color.

Duración: 14 min.

1994. *Shlomi.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Producido por Channel 1 de la Televisión Israelí.

16 mm, color.

Duración: 22 min.

1994. *Yavne Street.*

Guion y Dirección: David Perlov.

Producido por Channel 2 de la Televisión Israelí.

16 mm, color.

Duración: 25 min.

1995. *New Opera.*

Guion y Dirección: David Perlov.
Producido por Channel 1 de la Televisión Israelí.
16 mm, color.
Duración: 60 min.

1995. *The Silver Platter.*

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Yachin Hirsch
Música: Shem-Tov Levi
Con textos de Y.H. Brenner, S. Yizhar.
Video, color.
Duración: 26 min.

1996. *Meetings with Nathan Zach.*

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: Reuven Hecker.
Sonido: Tuli Chen.
Montaje: Batsheva Janco.
Video, color.
Duración: 60 min.

2000. *Anemones* (Película inacabada).

Guion y Dirección: David Perlov.
Producida por el Departamento de Film y Televisión de la Universidad de Tel Aviv.

2001. *Updated Diary (1990-1999)*

Guion y Dirección: David Perlov.
Fotografía: David Perlov, Reuven Hecker, Tuli Chen.
Sonido: Tuli Chen.
Edición: Batsheva Janco, Dani Schick.
Producido por David Perlov y Reuven Hecker en colaboración con JCS
Producciones para el Keshet Broadcasting.
Video, color.
Duración: 3 capítulos de 60 min. cada uno.

2003. *My Stills, 1952- 2002.*

Guion, Fotografía y Dirección: David Perlov.
Producido por Limor Atzmor, Belfilms y el Israel Film Service, para Channel 8 de la Televisión Israelí.
Video, color.

Duración: 58 min.

2003. *From Now to Now.*

Guion, Fotografía y Dirección: David Perlov.

Producido por Belfilms.

Video, color.

Duración: 2 episodios de 60 min. cada uno.

8.3. EXPOSICIONES FOTOGRÁFICAS Y PICTÓRICAS DE DAVID PERLOV.

2019. “David Perlov: cinéaste, photographe, dessinateur”, en el Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme. París, 02 de octubre de 2018 al 31 de marzo de 2019. Curada por Fanny Schulmann.

2014. “David Perlov. Drawings, Photographs, Films”. Exposición que reunió parte importante de la obra visual de Perlov, en el Mishkan Museum of Art de Ein Harod. Curada por Galia Bar Or. Ein Harod, Febrero – Agosto de 2014.

2005. “Israeli photographers reflecting their own image”. Exposición colectiva que incluyó los autorretratos de Perlov, en el Genia Schreiber Tel-Aviv University Art Gallery. Mayo de 2005.

2003. “David Perlov: Color Photographs 2000-2003”. Exposición en el Israeli Open Museum of Photography, Tel Hai Industrial Park. Noviembre de 2003. Curada por Shuka Glotman.

2001. “David Perlov: Beside the house, beside the hotel”. En el Spiegel Film and Television School, Jerusalem. Diciembre de 2001. Curada por Shuka Glotman.

2001. “David Perlov: a photographic Diary” (selección). En la Cinemateca de Tel Aviv, en el contexto del Festival Internacional de Documentales de Tel-Aviv. Marzo de 2001. Curada por Shuka Glotman.

2000. “Mini-Movie”. Exposición de 28 fotografías. En el Departamento de Fotografía del Beth Berl Art College. Desde el 16 de marzo al 13 de abril de 2000.

1988. “An Homage to the Family Album”. Exposición en el Departamento de Fotografía del Bezalel Academy of Art and Design. Abril de 1988. Curada por Shuka Glotman.

8.4. TRANSCRIPCIÓN *DIARY* // *DIARIO* (1973-1983).

8.4.1. TRANSCRIPCIÓN *DIARY*, CAP. 1 (1973-1977).

Sobre Negro, Generador de Caracteres (G.C): Diario, Parte 1. (1973 - 1977).

Voice Over David Perlov: En tierras de pobreza e ignorancia, aquellos que no sabían firmar, presentaban dos cruces sobre sus fotografías: nombre y apellido.

Mayo de 1973. Compro una cámara. Quiero comenzar a filmar por mí mismo y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Buscar otra cosa, algo diferente. Quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente. Toma su tiempo aprender a hacerlo.

Mi primera toma. La segunda. Vivo en el tercer piso; una buena altura. Añado sonidos. A mi derecha, la sinagoga. Al frente, los balcones.

Tengo la necesidad de voltearme; enfocar mi cámara hacia adentro, hacia mi propia casa. Aún no logro comprender cómo Mira [su mujer], en una sola toma, logra cambiarse de vestido y regresar tan rápidamente. Yael y Naomi. Filmó los ángulos activos de mi casa.

La esquina, la calle Ibn Gvirol y sus arcadas.

Yael [su hija, melliza de Naomi]. La sopa caliente es tentadora, pero sé que de ahora en adelante debo elegir entre tomar la sopa o filmar la sopa. Buenos días, Yael. Nosotros dos, en el espejo, en ángulos diferentes.

Naomi [su hija, melliza de Yael] se siente a gusto cuando la observo. Hace poco cambió la trompeta que tan bien tocaba, por el baile. Bailar significa pepinos, lechuga, yogurt. Una dieta estricta. Mis mellizas... quiero verlas como seres separados, pero entretanto, las filmo a las dos en la misma toma. Yael. Naomi.

Sobre Negro, Generador de Caracteres (G.C): Viernes 5 de octubre de 1973. Vísperas de Yom Kippur.

Voice Over David Perlov: Pruebo mi cámara. Quiero filmar al día siguiente el 'Día del perdón'. Al atardecer, antes que comiencen los rezos, filmo la puesta de sol en cámara rápida.

Sobre Negro, G.C: Sábado, Yom Kippur, La Guerra de Yom Kippur, 6 de Octubre de 1973.

Voice Over David Perlov: Yom Kippur, pero no el habitual, no como el del año pasado. No parecen estar rezando. Aquí y allá, incluso se oyen transistores. La falta de información es opresiva. Quiero saber exactamente qué está sucediendo. Busco la respuesta en cuatro hospitales distintos del país. El helicóptero desapareció y en ese momento me dije: [imágenes desde la TV, de manifestaciones] Qué sensación extraña, como si ahora en más, las palabras 'filmes', 'hacer filmes', carecieran de sentido. Me siento frente al equipo de televisión y filmo la TV como si fuera a través de una ventana. Filmó por las noches. La información se torna más distinta. En su Parlamento, el Presidente de Egipto, Sadat. La Primer Ministra de Israel, Golda Meir.

Golda Meir: Ciudadanos de Israel, hace 4 días me hice cargo de informarles que Egipto y Siria...

Voice Over David Perlov: Estalló la guerra. No una acción militar. No una batalla, ni siquiera una operación, sino una guerra. Invasión masiva, combate duro e inesperado.

Sobre Negro, G.C: "Succot" - 1973. Segunda semana de la guerra.

Voice Over David Perlov: Me encuentro en Jerusalén, fiesta se Succot. Ahora las noticias son claras: En el sur, las tropas del Presidente Saadat logran cruzar el Canal de Suez. En el norte, el ejército sirio invade Los Altos del Golán.

Quiero filmar a la gente, pero quiero filmarla de frente y no puedo. Paredes, sí, pero a la gente, no. Voy al muro de los lamentos. Lo filmo, pero veo: no es bueno. Frontalmente sí es bueno. Solo hay mujeres. Quiero adivinar el significado de cada gesto, cada movimiento. El guardia... no puedo apartar mis ojos de él. Todo parece tan ordenado, prescrito. Una mirada hacia el Muro de los Lamentos. Me parece que el grueso muro está tratando en vano de ocultar las imágenes de la guerra, de aislar el estruendo de las batallas. Todavía no puedo contemplar mis alrededores. Solo así puedo contemplar el Muro de los Lamentos. Solo frontalmente.

Sobre Negro, G.C: La tercera semana de la guerra.

Voice Over David Perlov: Sigo aferrado a la pantalla de televisión. Un informativo.

Periodista locutor noticias TV (en off): Hermosos alrededores. En el aire se huele el hedor a los cuerpos. No cabe duda, aquí se está librando una guerra...

Voice Over David Perlov: Siento que, como cineasta, seré de ahora en adelante reportero y no director. No hay nada romántico en una guerra. Nada heroico, solo precisión, profesionalismo, persistencia.

Periodista locutor noticias TV (en off): Los egipcios se encuentran a 200 metros por delante. Sus tiroteos han disminuido. Estamos sentados en un campo abierto y labrado. Los egipcios continúan con sus ataques defensivos. El avance de nuestras fuerzas continúa. Nos encontramos a 3,5 kilómetros de Ismaelia. Parece ser que ésta será la línea final, que se establecerá durante el cese de fuego. También las últimas horas cobran víctimas.

Voice Over David Perlov: Parecería que la guerra está llegando a su fin. Ésta es la primera guerra en Israel con cobertura televisiva. Es la primera que se introduce en todos los hogares. Por primera vez los padres pueden ver a sus hijos combatiendo.

Periodista locutor noticias TV (en off): El país se estremece. Son las 6:52 horas.

Voice Over David Perlov: La televisión nos trae la realidad a nuestros hogares, no una ilustración de la realidad. De ahora en más, documentaré realidad, solo eso. Incluso la cámara del reportero puede resultar herida en batalla.

Periodista locutor noticias TV (en off): Muchos heridos se hallan en estado crítico. Si esto es un cese de fuego....

Sobre Negro, G.C: Diciembre de 1973. Después de la guerra.

Voice Over David Perlov: Decido cambiar mi modo de hacer filmes. Filmar a través de la ventana de mi casa, como si filmara a través de la mirilla de un tanque. Aparece la repentina luz del sol de diciembre. Siento que mi punto de vista se torna más preciso. Documentar lo cotidiano, lo trivial. No más cuentos, no más tramas, nada artificial, tampoco los trucos profesionales que tanto me agradan.

La Universidad de Tel-Aviv inaugura por fin el tan anhelado Departamento de Cinematografía. Me ofrecen enseñar. Comenzar desde el principio. Enseñar cine. Siento lo mismo con respecto a todo lo que me rodea: Aquí todo debería comenzar nuevamente, desde el principio. Me convierto en maestro.

Sobre Negro, G.C: São Paulo, Brasil. Febrero de 1974.

Voice Over David Perlov: Durante las vacaciones semestrales, retorno a São Paulo luego de una ausencia de veinte años. Vuelvo para reconciliarme con la

ciudad en la cual crecí y para despedirme. Me parecía que mi país estaba encaminado a la destrucción. Regreso a São Paulo para despedirme de mi pasado.

La casa de mi hermano. No logro ponerme a filmarlo. Solo a la muchacha negra, la sirvienta. Sirvienta aquí. A veces, es la alternativa de los negros a la miseria. Viejos recuerdos. Anna. Carmen, Rosa.

Las casas de mis compañeros de escuela. Aquí, el tranvía en el que solía viajar al barrio judío. Aquí escuché el Aria de Bach por primera vez, procedente de la Estación de Radio Católica. Aquí robé mi primer libro. Kant. Aún no lo he leído. La estatua de Cervantes sigue en su lugar. Don Quijote. Me hace sonreír. La Biblioteca Pública. Camino a mi vecindario, calles mutiladas como un rostro mutilado. Se ha conservado solo un lado de la calle. Debajo de ésta, el metro, el tren subterráneo de los trabajadores. 'Extranjero aquí, extranjero allá; extranjero en todas partes. Desearía poder volver a casa, nena, pero soy un extranjero también allí'. Una canción de Odetta.

Aquí siempre hay niebla por la mañana. Mi vecindario. Cuando era yo muy joven, mi abuelo no me permitía fumar. Tenía pronto una excusa por si me atrapaba: 'Es solo el vaho de mi aliento lo que sale de mi boca, abuelo'. Mi casa, mi habitación, mi ventana. En el camino a casa desde la escuela, las iglesias. Prefería las barrocas a las catedrales pseudo-góticas. Sentía además una rara atracción por la iglesia bizantina. ¿Presentía ya entonces que un día viviría no lejos de Estambul?

La visita es difícil. Mi padre sufre en ataque al corazón durante mi visita. Me encontré con él solo en 4 breves ocasiones en toda mi vida. Ésta es la cuarta. Dos dedos quedarán paralizados. Tal vez jamás pueda volver a actuar. Es un mago.

Me dirijo al cementerio de mi abuelo. Más allá del muro: el cementerio cristiano. Aquí la tumba de mi abuelo. Las inscripciones aparecen en yiddish y en portugués. "Naftali Haim Perlov, nacido en Safed, Israel, 1890. Fallecido, 1950. Con amor, de tu esposa, hijos y nietos". Perlov. Yiddish, Hebreo.

Sobre Negro, G.C: Diario 1974 - 1975. Tel Aviv, Israel.

Voice Over David Perlov: De regreso a Tel Aviv. Continúo enseñando en la universidad. Necesito dinero para pagar el nuevo apartamento. Puedo ver desde aquí cómo va emergiendo el edificio. No me han encomendado hacer filmes. Este tiempo libre no es de ocio. Hubo años de ociosidad forzada, de desempleo. Un amigo me comentó una vez: "Un artista debe convertirse en planta de vez en cuando. Vegetar". ¿Cuánto tiempo dura este 'de vez en cuando'?

Quiero hacer filmes sobre la gente. Me ofrecen filmes sobre ideas, conmemoraciones, días de rememoraciones. Tantos grandes eventos por doquier y en el cine... Esterilidad, frivolidad. Permanezco en casa. Durante las largas y ociosas horas, irrumpen visitas indeseadas que ni siquiera se molestan en llamar a la puerta.

Tengo mucho tiempo. Reviso los documentos de mi abuelo. Su cédula de identidad, su libreta de conducir. Naftali Perlov, hijo de Aarão y Sarah Perlov. Color: Blanco. Ojos: Azules. Nacionalidad: Palestino.

Conduciendo rumbo a Jerusalén. Un descenso al infierno. El servicio de cinematografía del gobierno, la televisión, las mismas sonrisas nauseabundas, cumplidos no solicitados y la denegación anticipada. Ellos desean filmes que no hacen falta a nadie. Cada reunión añade una nueva capa de disgusto. Podría escribir un himno al odio.

Sobre Negro, G.C: Diario, 1975 – 1977.

Voice Over David Perlov: Mis alumnos hacen sus filmes. Disfruto en su compañía. Siento simpatía por Eitan Green, por su encantador carácter. A veces se ríen con demasía. La cinematografía no es precisamente un evento social. ¿Lo entenderán?

Filmo muy poco. Los costos son muy elevados. Pero tomo instantáneas para mantener alerta mis ojos. Estudio rostros, gestos, mis propios estados de ánimo. En la universidad, buscaba un tema documental para el próximo semestre. Escogí la operación “Entebbe”, para confrontar mito con realidad. El audaz rescate de rehenes israelíes de manos de secuestradores terroristas. Un despliegue de coraje a favor de la supervivencia y su rápida comercialización. Crear mitos también es parte de la realidad. La parte negativa. Aquí se ha rodado una película en Entebbe.

En el set conozco a Klaus Kinski, que desarrollará el rol de terrorista alemán. Paso un día con Kinski, su mujer y su bebé. Nos encontramos en Jerusalén. Klaus Kinski hace papeles de villanos e individuos malvados. Mi cameraman filma a su antojo, y yo me distraigo fotografiando, como para balancear la dinámica personalidad del este actor. ¿Cómo es que me habla como si fuera un ángel piadoso?

Klaus Kinski: Si alguien le ordena ‘Haz esto’, no comprenderá, pero si uno es paciente, gentil y comprensivo, él comprenderá. En el cine es igual. Si el director dice ‘¡Quiero que esto se haga así!’, la gente escapará.

Voice Over David Perlov: Tomo más instantáneas. A la izquierda, capto al niño árabe adentrándose a mi marco. Quiere ganar dinero. No es algo espontáneo; es un negocio. Klaus Kinski mete continuamente la mano en su bolsillo. Kinski oye al

niño llorar. Le pregunto al niño por qué llora. Kinski entiende mejor que yo. Le ofrece dinero y después, sonrío. Tomo más fotos del niño. Sentado, me saluda. Parado, levanta las manos en rendición. ¿A mi cámara?

Naomi está progresando. ¿Estaré haciendo una película casera; un diario? Mi línea telefónica se mantiene ocupada. Jamás me ha gustado escuchar conversaciones ajenas, menos aún las que mantienen mis seres queridos.

Usando el ascensor de los trabajadores subo a nuestro piso en el edificio nuevo. Estoy empezando a dominar la cámara. Desempeño una prueba técnica: giro mi cuerpo hasta marearme.

Estas casuales escenas domésticas se tornan insoportables; poseen demasiada presencia para mí. Necesito distancia. Estando solo disfruto de más espacio, pero el ruido permanece. Quiero salir de aquí, irme. Quince años son suficientes. Necesito descanso. Necesito trabajo. ¿Por qué cubrió el vecino su ventana? El lugar conserva recuerdos atormentadores.

Muy raramente una visita agradable. Nathan Zach. Apenas si percibe que lo estoy filmando. Le digo: 'La incertidumbre, el tiempo libre en demasía, me privan de la capacidad de amar este país'. Carezco de energía para conducir y visitar de nuevo Safed, el pueblo de mis antecesores. Las visitas de Nathan son esporádicas. Él aún reside en el extranjero.

Mi Mississippi. Sin canciones. Preparo una escena en la cual mi cámara enfoca el teléfono. Ayer, finalmente, después de dos años, sonó. Me ofrecieron, como de costumbre, un "rapidito"; un filme de 10 minutos sobre voluntarios americanos recogiendo naranjas, aquí. Cuán considerados al querer complacerme. Yo quería hacer un filme serio sobre los inmigrantes. Mis mejores propuestas fueron denegadas durante años.

Enfoco mi paisaje desde arriba. A la noche, en un taxi, el conductor escucha las noticias. Un Ministro se quita la vida con un tiro de pistola. Me detengo en un cine y miro las fotos de los filmes nacionales. Tomo algunas fotos de estos muchachos al estilo de Pasolini. Éste es el cine que ven. Sagacidad, dinero, mucho dinero. Cuando se emplea un arma, debe ser la Uzi. Tradición familiar y heroica.

En mi casa, revisando mis fotografías, recuerdo que algo me molestaba mientras las tomaba. Aquel día, un amigo me preguntó: "¿Por qué no te largas, por qué no haces tus filmes en otra parte?". Le respondí: "No, no lo haré. He plantado 2 árboles aquí; esta tierra es mía". Debí haber estado muy inspirado para pronunciar semejante frase. La noche continuaba. Densa, oscura. La sensación de que se aproximan malos tiempos.

Otoño de 1976. Un amigo mexicano patrocina un filme sobre las actividades de la Fundación de Jerusalén. Yo lo dirigiré. En camino a una clase de música con Isaac Stern, filmo a estos niños. Más tarde, a estos grupos orientales. Quiero filmarlos tal como son, con sus colores naturales. Su cultura me es familiar. Pero aquí espero una pausa. Quiero captar un argumento claro. En vano. Esté donde esté, siempre la misma sensación. No hay diálogo. Ni una sola frase. No se habla a nadie en particular. Nadie es escuchado.

[Observa una clase de violín]. Aquí me siento a gusto. Una jerarquía justa. Es como observar a un padre enseñando a un hijo; sin falsa igualdad. Pregunté qué es lo que el maestro dijo en ruso. Dijo: “¡Por favor, por favor!”.

El edificio no está listo. Los años en esta casa, las cicatrices por doquier, las ominosas y sucias arcadas. El sábado me dirijo al café de la esquina. En realidad, lo grotesco me fascina, pero no en mis filmes. Sin embargo, de vez en cuando ayudan. Me causan risa.

Finalmente, una de mis propuestas es aceptada. Filmando en Kfar Joshuea, me reúno con gente cálida que conozco y admiro. Menachem, un antiguo pionero “La sal de la tierra”. Biba, una viuda de la guerra de octubre, la guerra de Yom Kippur. Intento rodar un filme no sobre el heroísmo de Uzi, caído en combate, sino sobre el pesar de su padre, de su esposa. Y hacerlo como un forastero en mi nombre, no bajo una enseña.

Sobre Negro, G.C: Dejando el departamento. Mayo de 1977.

Voice Over David Perlov: Llega el día de la mudanza. Mira y las niñas parten temprano con los libros. Repentinamente, no deseo irme. Hoy no, tal vez mañana. Le digo al hombre de la mudanza: “Está lloviendo”. Me dice: “Debo mover estas cosas, he contratado cinco cabezas”. Se refiere a sus cinco peones árabes. Hacia la hora del crepúsculo me siento cansado. Me preparo para dejar este vacío y las memorias que alberga. Los puntos de vista de Naomi y Yael. ¿Habrán percibido este tenue juego de luz mientras crecían? ¿O las habrán distraído cosas más arduas?

Sobre Negro, G.C: El apartamento nuevo. Mayo de 1977.

Voice Over David Perlov: Lo filmo en color. Arriba, en el decimonoveno piso. Cerca de los pájaros. Cerca del cielo. Regocijarse con la ciudad a tus pies. El canto brasileño de los pobres que habitan la colina. Los así llamados “israelíes bellos”, no quieren vivir en el centro de la ciudad; prefieren los suburbios. Probablemente desapruaban la mezcla racial. Tal vez por eso el departamento salió barato. Cerca de la luna, una cálida luna oriental. Miro el paisaje como un campesino desde la

cima de su colina. Es igual a la bahía en Río de Janeiro, sin las montañas, pero con el aeropuerto. Nuevas oportunidades para el lente, para el ojo. Un descanso para la vista. Solo a cuatrocientos metros de aquí y de los recuerdos. No es una torre de marfil. Como un rico terrateniente, como en aquellos felices momentos en el kibbutz donde por primera vez en mi vida percibí la naturaleza.

Una chimenea. “Con *amore*”. La última lluvia del año, alegre, breve, no deja barro tras de sí.

Una atracción nueva. Galerías nuevas. Luz nueva. Por la noche, las luces brillan como velas en una procesión.

Sobre Negro, G.C: Visita Julio y Fela. Mayo de 1977.

Voice Over David Perlov: Julio y Fela, mis íntimos amigos de Brasil, vienen de vista. Hace muchos años, soñamos venir aquí juntos. Ellos no vinieron. Sin embargo, su casa allí es parte de mi Israel aquí. Fela y Julio. Julio, te recibimos *comme il faut*, aún no tenemos ni sillas ni mesas. Doctor Julio leyendo sus poemas. Espero ver aflorar su conocida sonrisa. Y Fela.

Fela (diegético): Sucedió hace muchos años. Yo era muy joven, tenía 17 años. Era muy joven; fue por eso que canté. Trataré de recordar... “Pintor de santos y alcobas, píntame angelitos negros, ¿por qué nunca te acordaste, de pintar un ángel negro?; Pintor si pintas con amor, ¿por qué desdeñas su color? Si sabes que en el cielo también los quiere Dios”... (...).

Voice Over David Perlov [se superpone a Fela cantando “Angelitos negros”]: Sucedió hace mucho tiempo. Me quedé dormido en una sala vacía, estirado sobre cuatro sillas; mi cabeza cayéndose hacia atrás. Temprano por la mañana llegó Fela, la novia de Julio. Debí haber pensado que estaba muerto. Entró en pánico. “¿Necesitas algo? ¿puedo hacer algo por ti?”, “Sí”, le respondí, “cántame una canción”. “¿Cuál?”, me preguntó. “Alguna de tu país”.

Fela (diegético): (...) No me acuerdo más...

Perlov (diegético): Te dije que había demasiado blanco en el mundo... Que faltaban colores oscuros...

Fela (diegético): Bueno, es un ruego....

Voice Over David Perlov: Fela ha traído un obsequio; “un disco de nuestro país”, me dice. Fela, “El ruiseñor de Montevideo”. Escucho la música, pero no consigo oírla, como si me hubiese vuelto sordo a estos sonidos conocidos. Solo escucho

los obsesivos tambores dentro de mi mente, tambores como aquellos que escuché en la esquina, cerca de aquella casa en Belo Horizonte, mi casa. Tambores sonando hasta tarde en la noche. Noche tras noche, ensayando para el carnaval venidero.

El filme sobre la viuda de guerra se estrenó en la televisión israelí en el día Conmemorativo y fue todo un éxito, yo sabía la razón. Pero una reportera planteó una pregunta: ¿por qué tuve que leer el comentario con acento extranjero? Uno se acostumbra a que lo sorprendan. Otra reportera me preguntó por qué añadí la escena de los niños bajo la lluvia, con el fotógrafo local. Es irrelevante, me dice. “Ellos viven allí”, le respondo. “Ese es su pueblo”. ¿Los filmes se hacen solo para expresar una idea?, ¿Filmar la vida es irrelevante? Ellos pueden pensar solo en ideas. No pueden ver la vida.

Ese día en Kfar Joshua, el diluvio duró cuatro horas en total. Al final ni apareció el arco iris en el cielo, ni tampoco retornó la paloma.

Sobre Negro, G.C: Elecciones. La Derecha sube al poder. Mayo de 1977.

Voice Over David Perlov: Elecciones para el Parlamento Israelí. Esta vez, no sé cómo actuar, qué pensar. Presagíé los resultados con antelación. Me abstengo. La derecha gana. Mayo de 1977. La vigorosa izquierda de antaño está pagando el precio de su largamente acumulada complacencia y autoindulgencia.

Banderas rojas en busca de su color original. ¿Lo hallarán algún día? ¿Habrán que recordarles que la huella de una pisada sobre la tierra es más inspirante que un elegante zapato expuesto en un escaparate?

Una mañana difícil de olvidar. Invasores se apropian de mi antiguo departamento. El joven arquitecto que lo adquirió; escucho sus ideas sobre espacios y líneas, curvas que reemplazarán ángulos rectos. “Barroco”, dice; evita cuidadosamente la palabra “arabesco”. “Sí, pero has pagado menos”, insisto. “Somos jóvenes”, dice, “recién hemos comenzado nuestra vida”. ¿Jóvenes, dice? ¿A su edad? ¿Comenzando su camino en la vida? No obstante, estoy agradecido, han llegado justo a tiempo.

Sobre Negro, G.C: Vacaciones en Eliat. Junio de 1977.

Voice Over David Perlov: Segundas vacaciones en veinte años. Mira y yo viajamos a Eliat. Por primera vez, intento filmar un autorretrato. Mira, como de costumbre, buscando algo; algo que no encuentra. Pasamos el tiempo junto al mar. Contemplo a esta mujer... ¿Hablan los sordos más que otros?, ¿existe algo así como un mudo silencioso? Repentinamente, Mira y yo estamos solos. Juntos. La

observo por el visor. Días felices, como los filmes de Hollywood de los años cuarenta.

Sobre Negro, G.C: El viaje a París. Septiembre de 1977 / Bruselas. Septiembre de 1977.

Voice Over David Perlov: La Cinemateca francesa me invita a presentar una retrospectiva de cine israelí. Viajo vía Bruselas. Vuelvo nuevamente a París luego de una ausencia de 20 años. En los espacios de Bruselas evoco mi decisión de aquellos días: dejar Europa para siempre. Todo es predecible. No cabe lugar a la imaginación.

Trenes de Europa, con todo aquello que simbolizan y los distantes e inolvidables trenes de mi infancia en Brasil.

En camino a París, junto con Yael. Yael pidió acompañarme a este viaje. Pronto se enrolará al Ejército. Intento ver Europa a través de sus ojos, como por primera vez.

Sobre Negro, G.C: París. Septiembre de 1977.

Voice Over David Perlov: Saint Germain des Pres, mi primera dirección en París. Llegué aquí a la edad de 20 años. 56 Rue Bonaparte, Hotel de Nancy. Doña Guiomar, mi madrastra negra, solía advertirme: “Nunca vuelvas a desandar tus propias huellas... tus pies podrían quemarse, y jamás podrás volver a caminar”.

Quinto piso a la izquierda, Chambre de Bonne. Yael es paciente conmigo. Quiere saber sobre los amigos de su padre. La llevo al Musee de l’Homme. Al Tótem; Abraza me lo enseñó por primera vez. La joven de la lágrima negra. “¿Por qué negra?”, pregunta Yael, “¿Está llorando?”. Me familiaricé con la escultura a través de Romaine; fue ella quien me introdujo a la obra de Carpeaux. Yael quiere ver más obras de Carpeaux. Y de regreso a la Opera. No, ella no es Romaine, le expliqué a Yael, pero ése era su aspecto [vemos a una mujer joven].

Descendemos al sur de Francia para encontrarnos con Romaine. Ella continúa fascinándome hoy, como lo ha hecho siempre. Aprecio de nuevo sus esculturas, las que Giacometti tanto admiró. Hace veinte años, Romaine escogió vivir aquí, lejos del esplendor de las exhibiciones y las ventas. La noto vigorosa como siempre. Sus esculturas suelen permanecer escondidas en una despensa. A veces trae una de ellas para colocarla sobre estos pilares. Romaine pertenece a la diminuta familia de gente única, difícil de describir. Su gran talento, su sabiduría y, sobre todo, su generosidad, han enriquecido mi vida.

El viento Mistral nos advierte que debemos retornar a París. Aún debo reunirme con Abrasza y visitar a Marguerite.

En París, en la Gare Saint Lazare. Un breve atisbo a la Galerie des Pas Perdus. Más abajo había un pequeño cine que proyectaba solo informativos. Pasé muchas horas en él.

La casa de Marguerite. Viví aquí por 2 años. El tierno recuerdo de la anciana madame Bonnevey, sentadas juntas en el sofá en las tranquilas tardes domingueras con los libros de arte abiertos sobre sus regazos. Amigos. Marguerite me entrega una cajita con 72 negativos, las primeras fotografías que tomé en mi vida. "Las conservé durante todos estos años". Romaine. París. Rue de l'Acqueduc, detrás de la estación de tren. Ahora las contemplo. Gare de l'Est.

Sobre Negro, G.C: Abrasza (1977).

Voice Over David Perlov: Llevo a Yael a conocer a Abrasza, mi gran amigo. El hombre más iluminado que he conocido jamás. Está enfermo y apenas si sale de su cama. Sin embargo, su sonrisa, su cálida mirada, su voz, iluminan el cuarto pequeño y oscuro. Me pregunto por qué está señalando al techo. Comprendo; quiere que filme lo que ha estado contemplando desde hace años, desde su posición horizontal. Cuando estamos a solas, me dice que no podrá soportar su enfermedad por más tiempo. Habla vagamente, pero yo capto el significado, su determinación. Sé que acabará con ello.

Sobre Negro, G.C: El Presidente de Egipto, Sadat, llega a Jerusalén. Diario, 1977.

Voice Over David Perlov: De regreso a Tel Aviv, justo a tiempo para el evento que conmocionó al país: la visita del Presidente Sadat en Jerusalén. Un antiguo enemigo hablando de paz. Un gran entusiasmo público. Fuertes emociones. No se puede pensar en él sino como en un político de gran talento e inspiración, cualidades que ya había expuesto en la guerra de Yom Kippur. Ahora con este segundo '*fait accompli*', muchos de nuestros políticos parecen disminuidos. Tal vez no solo los artistas sino también los políticos necesitan inspiración de vez en cuando. Viendo estas imágenes optimistas, uno piensa en la guerra de octubre, como si la historia hubiese sido escenificada por este hombre.

Asher Telalim, un estudiante de cinematografía, rodó un filme después de que su hermano cayera en la guerra. Un filme sin nombre. Solo tomas, fechas. Una secuencia con estas mujeres intentando identificar hijos y esposos desaparecidos en informativos, fotografías, también cortos de filmes. El valor de un rostro humano, de una vida humana. El grito sin igual: "¡Es él!". Los políticos, los generales y

quienes rodamos filmes, ¿realmente vemos esto antes de ver la gloria de una representación, el ritual de la guerra, la ceremonia de la paz? ¿Estaré preguntando algo nuevo?

Yom Kippur, 1977, desde el apartamento nuevo. La gente se encuentra en la sinagoga, rezando. Abro viejas cajas de filmes, memorias previas a la guerra.

Sobre Negro, G.C: Rodajes de antes de la guerra de 1973.

Voice Over David Perlov: Quería rodar un filme sobre los mares, el Mediterráneo, el mar de Galilea, el mar Muerto, el mar Rojo. Observar a la gente que desea un nuevo tono de piel y a aquellos que se sienten a gusto con su tono natural. Aquellos que desean preservar su propia identidad. Un recuerdo impactante: la maratón anual a Jerusalén. Una vecina mía en Tel Aviv solía decirme en yiddish: “camina, continúa caminando”. Aquí, caminan alegremente, pero por detrás se percibe terquedad, incluso desesperación. Recuerdo mi estado de ánimo mientras los filmaba. Buscaba un enfoque desde el cual pudiera captar una larga fila serpenteante. Un acontecimiento en mi propia vida. Si esto logra recordarnos el éxodo de Egipto, entonces, no me importa. Mientras filmaba, me di cuenta de que prefiero el deporte lineal, donde el hombre corre junto a su compañero, antes del conflicto frontal, donde un deportista se enfrenta con el otro. Me agrada la forma de saludar de estos deportistas.

Sobre Negro, G.C: Fin de Diary Parte 1. 1973 - 1977. David Perlov.

8.4.2. TRANSCRIPCIÓN *DIARY*, CAP. 2 (1978-1980).

Voice Over David Perlov: Voy camino a Jerusalén. Viajo rápido, sin tener siquiera tiempo de reparar en los soldados que hacen autostop, de detenerme por un instante. La televisión israelí me encargó un filme; extractos de mi diario, pero solo extractos. Precisan un programa de 45 minutos. Estoy complacido. Estoy complacido con lo que he hecho hasta ahora.

“Bonita música”, le digo al conductor regresando a Tel Aviv. Concuerda con mi estado de ánimo.

Sobre Negro, G.C: Diario. Parte 2. 1978 - 1980.

Voice Over David Perlov: Quiero filmar todo lo que no pude filmar previamente por falta de fondos. Un proyecto largamente descuidado: visitar con Aharon Shemi este pequeño cementerio oculto en el Valle Harod. El cementerio de los primeros pioneros. Suicidios. Para mí, un mundo desconocido, descabellado.

Shemi: Me enteré de estos suicidios mientras filmaba aquí. Muchos de los que están enterrados aquí se suicidaron. Por ejemplo, aquél: provenía del Kibbutz Tel-Yoseph. Él: Jacob Weiser, nacido en Kopel, Rusia, 1924. Se quitó la vida a los 24 años. Se lo comenté a alguien y me preguntó: “¿Los enterraron fuera de la cerca?”. Le respondí: “No, este es un Kibbutz, no tiene nada que ver con la religión”. Éste de aquí se suicidó y aquél enterrado a su lado, no. No tomaron en cuenta la religión, no hubieran enterrado a un compañero fuera de la cerca. Vinieron con grandes expectativas de crear una nación nueva. De pronto, tuvieron que arar campos, ordeñar vacas... Hubo quienes no lograron afrontarlo. Existía un gran trecho entre las expectativas y la realidad. Bela Lifshitz. Sí, el nombre me es familiar. Allí hay otro... No, aquél se mató. [Se leen las inscripciones en las lápidas: “Murió por una maquina trilladora”. “Corneado a muerte por un toro”. “Atropellado por un tren”].

Voice Over David Perlov: Bela Lifshitz. Se mató a los 24 años... Inscripciones de los heridos en cuerpo y alma.

Esta paloma ¿un recordatorio? Y, por otro lado, las tumbas de quienes murieron simplemente de vejez. La pregunta de Shemi me intriga también a mí: ¿Por qué los ancianos fueron enterrados aparte? ¿fue su muerte menos heroica? ¿menos trágica? ¿fue el heroísmo confinado solo a la juventud? Contemplando este casi desolador panorama, me parece escuchar un canto al espíritu de aquellos que vinieron a asentarse aquí. ¿Qué los trajo a esta tierra? No había otro aquí. Ni siquiera leche o miel. Vinieron, confrontando fe contra desesperación y permanecieron. De regreso a la ciudad disfruto de una ilusión óptica estando plenamente consciente.

Un súbito ímpetu de trabajo con alumnos listos a dar una mano. Casi no dispongo de tiempo para disfrutar el nuevo apartamento. Filmar el diario ocupa la mayor parte de mi tiempo. Aprendiendo a usar la cámara, hallo un nuevo modo de ver las cosas. Comienzo a descubrir cosas que siempre han estado allí, a la vuelta de la esquina. A veces, filmo sin discernimiento. La sala de estar se convierte en mi estudio. La televisión deja de ser una ventana en la pared, convirtiéndose en un objeto que ha de ser observado. Amigos, visitas lejanas, son atrapados en mi lente.

Sobre Negro, G.C: Cinco de la mañana, invierno de 1978.

Voice Over David Perlov: Cinco de la mañana, invierno de 1978. Nuestras dos hijas, de Mira y mías, se enrolan al ejército el mismo día. Son mellizas. Así es, papá, así es.

Sobre Negro, G.C: Tres semanas después.

Voice Over David Perlov: Por primera vez en casa, con días libres. Directo al espejo. Ya son mujeres ahora. Mis hijas, Yael y Naomi.

Todavía con mis alumnos; mientras ellos filman sus escenas, yo los filmo a ellos. Chéjov, *Una mujer con un perro*, un ejercicio. Sugiero que traduzcan la atmósfera de Rusia de entonces, a la mediterránea actual. Me piden cortésmente que me haga a un lado. Acción. Corten. Las órdenes se imparten bruscamente. Pero ¿quién es esta mujer? ¿qué es este perro? ¿dónde se hallan?

En el Instituto Israelí de Cinematografía, el personal se asombra de verme frente a ellos con una cámara en el grandilocuente Instituto de Cinematografía. Expedientes, vagos sueños de gloria internacional. Como cineasta, me siento superfluo aquí. Adiós a todos. Renuncio.

Voy camino a la Universidad. Últimas lecciones del semestre de verano. Aquí, en el Departamento de Cinematografía donde enseñé, filmo a mis alumnos Shayke, Yaki, Anat Rina, Dani. ¿Estarán también ellos asombrados, mis alumnos de cine, de verme filmándolos? Nuevamente la sensación que todo debe comenzar desde el principio. Un proyector de 8 mm. El modelo más barato, más modesto de hacer filmes. Me siento contento de enseñar este tipo de cine.

Al salir, escucho ruidos que provienen del Departamento de Teatro. Culminó la enseñanza. Me encuentro en las fases finales de la edición de los extractos del diario que pronto se proyectará en TV. Pero aún me siento impulsado a filmar más y más.

Sobre Negro, G.C: Diario, 1978.

Voice Over David Perlov: Filmó al hijo de los vecinos, Ephraim. Más tarde, camino a la playa, Ephraim pasa por mi cuarto de edición y dice: "Bonita música". Filmando a Ephraim, el mayor, a su hermana pequeña, Dana, y a su hermano, Gabriel, me sentía colmado de esperanza. Una especie de exaltación. Sabía que acompañaría estas escenas con la misma Aria de Bach de mi propia adolescencia. Esta sería la imagen final. Pero deseo filmar más.

Bajo y me dirijo a la orilla del río. Y regreso. Encuentro a Nadav en el cuarto de edición. Es el hijo del editor. Su nombre en hebreo significa “generoso”. Un rostro de querubín. La edad de la inocencia. Una belleza tan perfecta. Finalizo el filme.

Sobre Negro, G.C: Insomnio. Diario, 1978 - 1980.

Voice Over David Perlov: Estoy exhausto. Exhausto de ¿cuántos?, veinte años de energía malgastada, batallas frustrantes. Exhausto, desgastado, incapaz de dormir. Hoy, contemplando nuevamente estas imágenes, todo parece un árido desierto. El color de la arena, horas que no transcurren. Busco sombra por doquier. La luz del día irrumpe como una amenaza, trayendo consigo la conciencia de mi estado de ánimo. Los edificios parecerían cambiar de forma. Las pequeñas cajas de plantas, que me recuerdan ataúdes de niños en Brasil, no logran conmoverme. Dos o tres minutos por día de sentimiento; no más que eso. De vez en cuando, un poco más.

Hoy retomo estas imágenes en color, muy distintas de la monotonía del blanco y negro. Hallo consuelo en cosas que antes no significaban nada para mí, no obstante, intento mantener un vínculo con el mundo. Quiero hacer filmes simplemente para revivir un poco. Para mantenerme en contacto con la realidad. Mis propuestas son rechazadas. La corriente fluye a un paso todavía más lento. Sé que solo parece hacerlo.

Aún creo que detrás de estos arbustos, hallaré una cálida y pequeña ensenada, voces de bienvenida. Filmé a algunas personas, pero arrojé las tomas. Ya no puedo ver más rostros humanos. Solía amarlos.

‘*Lag Ba’Omer*’, una celebración religiosa debajo de mi ventana atrapa mi mirada. Me deja indiferente. Siento que me encojo al tamaño de un pajarillo diminuto. Estos pasajes son difíciles de traspasar. En casa me convierto en una criatura, no un ser humano.

Sobre Negro, G.C: Diario, 1979.

Voice Over David Perlov: Comienzo a llevar un breve diario por escrito, sencillamente para mantenerme ocupado; para mantener viva la memoria. Es difícil registrar mi estado de ánimo. No hay nada más que el recuerdo de lo que he hecho hace pocas horas. Bebí una taza de café. Nada más. Me di vuelta; vi el noticiero. Nada más. Cuadernos, fotos, fotos familiares; nada me conmueve.

La fotografía fatídica: las dos cruces, la firma. Nombre y apellido, los dos iguales, con un único significado.

Hoy pareciera que los eventos iban tras de mí, pero jamás nos encontramos. Itzik, el electricista, es un evento. Demasiado consumo de electricidad. Las luces están prendidas día y noche, como velas. Itzik dice que está todo bien, los fusibles resistirán.

Es verano de nuevo. La luz del día se torna casi insoportable. Es entonces cuando duermo.

Sobre Negro, G.C: Diario, 1980.

Voice Over David Perlov: Naomi hace su servicio cerca de casa. Es su sonrisa lo que trato de atrapar. Tener una conexión con alguien. Se le nota infundida de melancolía, como si anhelara escaparse de todo. Planea un viaje a Italia. Naomi recibe una visita largamente esperada; Pat, su maestra de danza. Libanesa, americana, negra. Estoy presente. Pasivo. Aparte. Veo a Pat solo en dos dimensiones; como un recorte de papel. Su perfil delicado, la voz melodiosa: "Sí, sí"... Por favor, más.

La antigua costumbre judía: *Tashlich*²⁵⁴. Me siento atraído. Tal vez son sus ceremoniosos gestos, tal vez el murmullo de sus conversaciones con Dios.

Mira tolera todo esto. Trata de alentarme; me sugiere: "¿Por qué no tratas de filmar un sueño?, ¿Volver a contar un sueño, como los escritores?". Digo: "¿Cómo podría? Soy un documentalista". Pero lo intento.

Esta filmación, esta búsqueda de imágenes provenientes de un sueño, me animan a salir. Trato nuevamente de contemplar rostros. Belleza y fealdad aún no me afectan. Es solo en los gestos donde hallo, de vez en cuando, cierto interés. En el Café Polaco, ni siquiera escucho sus voces, su lengua. Es como trazar un boceto. Estas dos muchachas, me agrada observarlas. Son naturales. Deseo observarlas más y más.

Hace ya mucho que no veo realmente las cosas. Advierto algo en mi ojo izquierdo. Pido un turno con el Doctor Pinakas.

Doctor Pinakas (diegético): Tiene una víbora. A la derecha... Arriba... Muy bien... Un poquito hacia abajo. Ahora míreme directamente a mí.

Perlov (diegético): ¿Ha dicho víbora?, ¿qué significa?

²⁵⁴ Tradición judía que consiste en orar a la orilla de la playa/costa, para expulsar simbólicamente los pecados lejos, al mar.

Doctor Pinakas (diegético): La membrana mucosa de la conjuntiva penetra en la córnea y cubre parte de ella y con el correr de los años va penetrando lentamente, en ciertos casos. En otros casos, como el suyo, no hay alteraciones.

Perlov (diegético): ¿En mi ojo izquierdo?

Doctor Pinakas (diegético): Mire a la izquierda. No, aquí no tiene nada.

Perlov (diegético): ¿Es preciso operar?

Doctor Pinakas (diegético): Sí. Es una operación menor, dura unos 5 minutos. Queda una pequeñísima cicatriz, pero al cabo de dos semanas es apenas visible. A veces la víbora tiende a reincidir. Es difícil de predecir, no depende de la cirugía aplicada.

Perlov (diegético): ¿Con respecto a la víbora?, ¿es hereditaria?

Doctor Pinakas (diegético): No. Gente que trabaja en zonas rurales tiende a padecerla; aquellos que trabajan al aire libre, granjeros, camioneros, pero también puede presentarse en gente que trabaja en oficinas, como sucede con todas las enfermedades. No es hereditaria.

Perlov (diegético): ¿Dijo que solo un tercio de las operaciones tienen éxito?

Doctor Pinakas (diegético): Sí, en 2/3 de los casos, la víbora puede reincidir, independiente de quién haya hecho la operación. Esta es por lo general la estadística de éxito que se atribuye a los cirujanos. Por eso no siempre se dan prisa por operar.

Perlov (diegético): Cuantas menos operaciones en la vida, mejor.

Doctor Pinakas (diegético): Pero la cirugía del ojo es un verdadero placer.

Perlov (diegético): ¿Para quién?

Doctor Pinakas (diegético): Primordialmente para el paciente. He atendido muchos casos de gente que no veía. Yo los opero, y al día siguiente vuelven a ver. Es como un nacimiento. Es una sensación maravillosa, tanto para el paciente como para el doctor. Arrancarlos de la oscuridad o la ceguera y de pronto vuelven a ver bien, pueden volver a pasearse y a trabajar, es lo más importante.

Voice Over David Perlov: Bonnard, el Gran Maestro de lo difuso. Para crear algo difuso en arte, la mano debe ser precisa. Firme. Como la de un cirujano. La vista, exacta. Hallo estas figuras tuertas de los grandes Maestros. Una mujer, de Picasso.

Luego, éste de Van Gogh. ¿Será la lucha el recurso de un pintor que, al perder un ojo, continúa siendo creativo? Luchar... Como este guerrero de Rembrandt. Continúo centrándome en estas líneas. Mis dos ojos parecen estar en buen estado. Bonnard.

Sobre Negro, G.C: Diario, 1980.

Voice Over David Perlov: Me invitaron a hacer un filme sobre una lengua casi muerta: el ladino; un dialecto judío-español. Un filme sobre una lengua. Acepto. Necesito trabajar. Luego de no haber trabajado durante mucho tiempo, quiero ver algunos de mis filmes anteriores, aquí en el estudio. Primero uno de mis largometrajes. “El fantástico relato de un remedio mágico”. Una píldora. No fue un gran éxito. Me divertí filmándolo y pensé que divertiría a los demás. ¡Pero fue tomado tan seriamente! Incluso mis colegas dijeron que no era real. ‘Esta fantasía no es real’, dijeron. Luego, mi primer filme, *La Casa de Ancianos*. Yo era joven en ese entonces. El filme trataba de los muy ancianos. Esta vez fueron los funcionarios con conciencia social los que dijeron que estaba haciendo un filme irreal. Negativo, deprimente. Su megalomanía los llevó a creer que la edad puede ser revertida, la muerte negada, solo por la burocracia.

[Mientras se muestran fragmentos de estas películas, el narrador en *off* de *La Casa de los Ancianos* se oye en un segundo plano auditivo: “Dentro de esta ciudadela, la sociedad ha remodelado... (...) Y sin embargo, más que nada, son todos jóvenes. Ya que nadie es más joven que su compañero. (...) Y preguntó el rey a Esther: ¿Cuál es vuestro pedido? Aun siendo la mitad del reinado, éste ha de ser cumplido].

Voice Over David Perlov: No me encomendaron más filmes. Entonces, por casualidad, me topé con un cortometraje sobre el Zar Nicolás; el cruel Zar. Diarios de los días felices, en los que el Zar toma instantáneas de su familia, algunos años previos a la Revolución. Días felices. Familia feliz. Busco la escena donde juegan a la pelota. El caótico pequeño juego de guerra. Días felices.

Sobre Negro, G.C: Visitantes. Diario, 1980.

Voice Over David Perlov: De nuevo en casa Nathan Zach, luego de 9 años en el extranjero. Nuestra amistad parece ser la misma. También Yael ha regresado de Europa. Ella está aquí. El rostro de Nathan siempre me ha fascinado. Los ojos, las cejas, la barba, la frente. Pero más que nada el ritmo de su voz. Nos vemos a menudo. En un instante de cordialidad, me dice: “Si tan solo abres tu puerta, vendrán aquellos que deseas ver”. Palabras de un poeta. Los poetas siempre tienen la razón. El abrir la puerta comienza a ser divertido. Joshua Knaz, uno de mis escritores favoritos. Joshua, un viejo amigo. Y más. Ima y Uri, mis exalumnos. Siempre los he considerado como amigos. Dan; Dan Meiron, crítico literario. Todo

el asunto me hace sonreír. Como el salón literario de antaño. Nos comportamos como anfitriones con sus invitados selectos. Saludos, felicitaciones. Felicitaciones a Dan; recién casado. Nachman Ingbar, militante del cine. Pili y Era, jóvenes. Profesora Tamar Steimatzky. Siempre indecisa al principio, pero no por mucho tiempo. E Ilana, siempre igual. Dicen que las auténticas amistades comienzan en nuestra juventud. No es cierto. Ilana Wiener, ahora Ilana Howe, también recién casada. Irving Howe, recién nos conocemos pero parece ser un viejo amigo. Conozco estas pisadas. Naomi. Ha regresado de Europa. Siempre en movimiento. Conserva su sombrero italiano.

Gran día. “Ábrete, Sésamo”. Los poetas siempre tienen la razón. Una máquina de edición llega a casa. Ocupa el que fue el cuarto de Yael. Ahora, finalmente, puedo trabajar en casa. El hombre de la mudanza, casi en pánico por mi maquina editora, me recuerda a mí mismo. Me cae bien. Yael no está en casa. Su amiga Donna está aquí para ayudar. Me siento como un pianista que recibe su anhelado instrumento. Déjenlo seguir tocando.

Doy mis primeros pasos vacilantes en un filme sobre el ladino judeoespañol. Comienzo el trabajo gradualmente. Busco palabras, canciones, en español, hebreo, portugués. El ladino es rico en romanzas. De pronto, una traducción errónea de una canción sudamericana, que no es para nada una romanza:

Mujer canta (diegético): Me sentí de pronto acongojado... La razón es un misterio... Su cuerpo era del color del ébano... Yo no pude contenerme... Mi corazón se volvió de piedra... Fue aquella magia negra...

Perlov (diegético): ¿Del color del ébano?

Mujer (diegético): Sí, ¡la magia negra!

Voice Over David Perlov [traduce al hebreo la canción que un hombre está cantando en español a la guitarra]: Y la verdadera: “Pintor, nacido en mi tierra con el pincel extranjero; pintor, que sigues el rumbo de tantos pintores viejos; aunque la Virgen sea blanca, por favor píntame angelitos negros, que también se van al cielo, todos los negritos buenos; pintor, si pintas con amor, ¿por qué desprecias su color, si sabes que en el cielo también los quiere Dios?; Pintor de Santos y alcobas, si tú tienes alma en el cuerpo ¿por qué al pintar tus cuadros, te olvidaste de los negros?. Siempre que pintas iglesias, pintas angelitos bellos; pero nunca te acordaste de pintar un ángel negro”.

Naomi ha regresado de Italia con palabras nuevas en su vocabulario y con su “museo privado”, según lo llama ella. Ahora solo quiere hablar sobre grandes

temas: Renacimiento, arquitectura, pintura y gente destacada. Le pregunto qué hay de Franco, el joven arquitecto florentino.

Sobre Negro, G.C: Entrevista con Naomi. Diario, 1980.

Naomi (diegético): Sí, pero no quiero hablar de él. Le conocí en Florencia, es italiano. Prefiero no hablar de él. Preferiría hablar del otro muchacho.

Perlov (diegético): ¿De quién?

Naomi (diegético): Jean Marc.

Perlov (diegético): ¿Jean Marc? No es italiano.

Naomi (diegético): No, es francés. Le conocí en Roma, pero es francés. Era Navidad, y hubo un intercambio de estudiantes. Los franceses fueron a Roma y los italianos a París. Fue un lindo intercambio. Y así fue que en Italia conocí a un francés, de París. Estudia en la Escuela de Bellas Artes.

Perlov (diegético): ¿Y es por eso que has estado estudiando francés?

Naomi (diegético): Sí, evidentemente [lo dice en francés; "*Oui évidemment*"]. Por cierto, él estudia arquitectura. Pregunté a Jean Marc y al muchacho italiano, quién es su artista favorito y los dos me respondieron: Piero della Francesca. Para los estudiantes de arquitectura, este artista representa el comienzo de la precisa perspectiva científica. Y a los dos les encantó este cuadro de Piero della Francesca: *La Flagelación de Jesús*.

Voice Over David Perlov: La más joven de las mellizas salió al gran mundo. Apenas si la había percibido como un individuo en crecimiento. Ahora, parecería que está adueñándose del diario que estoy intentando escribir. Naomi.

Naomi (diegético): Todos afirmaron que este es el cuadro que señala el comienzo de la perspectiva científica. Todos ellos admiran a Piero della Francesca; le consideran un artista innovador, un Maestro. ¿También tú lo admiras?

Perlov (diegético): También yo.

Naomi (diegético): Todos nosotros.

Perlov (diegético): También Levy. También Yossi. También Liora.

Naomi (diegético): Todos. Es el mejor. Esto es todo. Podríamos continuar, pero...

Sobre Negro, G.C: Yael. Diario, 1980.

Voice Over David Perlov: También Yael ha regresado de Europa. Ha regresado de lo que ella denomina “una aventura”. Puedo percibir un destello en sus ojos. Ansiedad. Como si esperara una llamada telefónica. Algo le pesa. Capto palabras aquí y allá y pregunto: “¿Lo contarías a la cámara?”. Me responde: “Tratándose de ti, no me molesta”. Yael se ha convertido en una joven mujer y siento en este momento, como padre y como cineasta, que estoy creciendo junto a ella en este diario.

Yael (diegético): En mi opinión, es una traición. Sale con ella, con una muchacha que sirvió conmigo en el ejército. Dos años duros que deberían haber acentuado la lealtad. Pero había en ella algo engañoso, esto es una traición.

Voice Over David Perlov: Podría escucharla durante horas, pero parece que ella no se dirige ni a mí ni a otros, como si dialogara con la vida misma; con la existencia. Es poco lo que puedo hacer, fuera de dejar mi cámara funcionando. Es mi familia la que se está tornando en mi diario.

Yael (diegético): Antes de dejarle, me dijo: “Te vas a Europa, a París, a la gran y maravillosa Europa, al gran mundo”. Le pregunté si había algo malo en ello y me respondió: “No”. Tenía mis dudas, porque iba a viajar con otra persona. Llegué a París. Recibí su carta, la abrí en el Café, estaba escrita a máquina... tac, tac, tac, tac... Pude sentir el ritmo, la tensión. Esta era su venganza. No era personal, no era su letra, estaba mecanografiada. Una persona creativa expresándose con palabras mecanografiadas... tac, tac, tac, tac, tac, tac... Pude ver cómo planeó los párrafos, meticulosamente, como la carta de un abogado. Estaba ordenada en cubos impecables, párrafos... Comenzaba, por su puesto, con: “Estoy con ella. Por eso te escribo, para avisarte que estoy con ella y que estoy bien”. Fin del párrafo. Y al final, me escribe: “Dijiste que querías trabajar con tu padre, que esa es tu gran aspiración”. Empleó un lenguaje que no tolero ni siquiera en la literatura, de más está decir cotidianamente; “¡tu gran aspiración!”. “Me sorprende que ya no sea así”, tres puntos... Tres puntos, ¡se asombra!... Luego agrega: “Quisiera preguntarte otra pregunta: ¿Qué tienes allí que no tienes aquí? ¿qué es lo que comprendes allí que no pudieras comprender aquí? No. Es una pregunta retórica, no me respondas”. Punto. Y al final, nuevamente: “Estoy bien, escribiendo como siempre”. Y para concluir, con sumo patetismo, se dibujó a sí mismo con sus rulos —nuestro rasgo en común— junto a ella, la gran belleza delgada, de cabello largo y lacio, y en su dibujo él la contempla. Más tarde le dije: “Qué venganza elegante has escogido. No me has enfrentado cara a cara; me has enviado una carta. Lo has hecho de una manera formal y evasiva”. Le dije: “El dibujo fue en truco muy sofisticado, un significado muy claro pero transmitido sutilmente”. Y me dijo: “Sí, es lo que sentí en aquel instante”. Peor no solo fue lo que sintió, fue una venganza.

En esto se centra la venganza: en el final. Antes de viajar, quise... me sentía triste a pesar de todo, independientemente de lo que pasó y en el último momento le dije: "Sé que me serás infiel. Lo sé". Lo acusé. Le dije que sabía que eso era lo que haría y él sonrió. Y le dije: "También sé con quién; con mi amiga". Y volvió a sonreír... Ella me pidió su número de teléfono y yo se lo di. Pero ya sabía que al dárselo, ellos conspirarían contra mí. Esperaba la carta en la cual me contaría que está con ella. Sabía que eso iba a suceder. Tac, tac, tac, tac, tac... Puedo imaginármelo escribiendo en su máquina tan ruidosa. Él se enorgullece mucho de ese ruido, tiene un efecto artístico. Antes de irme, y para demostrarme que está todo bien y que él no es como el joven Werther, me dio un libro de poemas de Yehuda Amijai, *La gran tranquilidad. Preguntas y respuestas*. En ese momento yo ya no apreciaba tanto a Amijai como antes y lo cambié por otro libro; uno de Conrad, sobre una travesía a África... Eso es lo que deseaba: escapar, salir de aventuras, deseaba irme a *El corazón de las tinieblas, África*. Y antes de viajar, me dio los poemas de Yehuda Amijai. Y me dolió dejarle por otra persona. Y le dije: "Quiero darte este disco, estoy segura que te agrada. Te conozco bien, sé que es para ti y quiero que lo tengas". Se lo di y le dije: "Escúchalo". Y pensé para mis adentros: De esta manera, intercambiaremos regalos. Tengo el disco aquí [se escucha música]. No es éste... La que canta es una mujer, ¡una mujer!

Voice Over David Perlov: Por vez primera, revelo en ella una profundidad que ignoraba. Sin embargo, cuán simple. Cuán pura.

Yael (diegético, con música operática de fondo, a la que se refiere): Es una especie de arrepentimiento, ¿no? Es pedir una disculpa. Es una canción tan llena de fe. Es una súplica por la fidelidad. Pide perdón. Porque así fueron las cosas, simplemente sucedió. Él me traicionó. Él me traicionó. Me escribió que suele escuchar el disco, pero es una traición.

Voice Over David Perlov: Intento algunas preguntas, pero siento que carecen de sentido.

Yael (diegético): Lo sé, pero es que quiero ser muy amada. Por todos. Es una debilidad, pero uno necesita.... Es una verdadera súplica... Seguir amando, a pesar de todo, porque así es, así soy yo. Las cosas suceden a su manera, pero hay cosas que deben permanecer intactas. La mujer está cantando, ¿qué más se puede pedir? Es sentimental, pero funciona. Con semejante voz, lo expresa todo. Es una canción religiosa, pero religión es fe; es saber que llego el final y sin embargo...

Voice Over David Perlov: Yo tenía la sensación de que debía suceder algo; un llamado a la puerta, una carta. Tal vez una llamada telefónica. La llamada telefónica llegó esa tarde y, con ella, alegría, felicidad, amor. Una simple llamada pude desterrar toda la pena y el dolor.

Sobre Negro, G.C: Vacaciones en Creta. Diario, 1980.

Voice Over David Perlov: Mira y yo nos tomamos unas breves vacaciones. Creta, Agios Nikolaos. Las montañas como en Galilea. De vez en cuando, siento que mi abuela, desde allí, desde Safed, podría encontrarse aquí, aguardando en el próximo callejón. Las mujeres visten de negro. Viudas. No medieval, no mórbido, no atemorizante, no septentrional. Me agradan. Todo parece ser negro o blanco. Y Mira, de blanco. También ella y su pequeño museo. Mira como María, griego, español, trópico, polaco, judío. Mira, tal cual es. Me parece oír su propia lengua privada; aquella que solo ella comprende. Bajo a la calle. Y regreso. ¿Mira? ¿Yael? ¿o tal vez Naomi? Solo yo sé a cuál de ellas estaba filmando. Como un trío de los Cabalistas Galileos. Pensé que el libro sobre el que se quedó dormida era La Biblia. Al editar el filme, me dijeron que era la vida de Charlotte Bronte. Sé que me siento atraído por el negro, el blanco, el rojo. Otro trío. ¿La Cábala?

De regreso a casa, hecho una mirada a las instantáneas. Mujeres ancianas de negro. Y de pronto, Mira de blanco. Pero no exactamente. De niño, solía decirle a mi madrastra negra, Doña Guiomar: ‘Cuando crezca, me casaré con una mulata’. No sabía qué significaba ‘casamiento’, pero sabía qué significaba ‘mulata’. Y hela aquí. Un defecto de fotografía. No es mi culpa. Mira, como una mulata. Me hace sonreír.

Sobre Negro, G.C: Fin de Diary Parte 2.

Diario 1978 – 1980.

David Perlov.

8.4.3. TRANSCRIPCIÓN DIARY, CAP. 3 (1981-1982).

Voice Over David Perlov: Verano de 1981. Elecciones. Nuevamente. La hora cero. Filmando la televisión. [En segundo plano, diacrónico, se escucha la voz de una mujer –tal vez Mira o Yael– que hacen una cuenta regresiva mientras vemos la pantalla de la TV con un reloj que avanza: “Diez... Cinco... ¡Listo!”].

Televisión: Según el último pronóstico televisivo, el Partido Laborista ha ganado las elecciones parlamentarias por un pequeño margen de uno o dos votos... [En *off*, se escuchan vítores de la mujer que realizó la cuenta regresiva].

Voice Over David Perlov: Error. La televisión está vaticinando la victoria de quienes han sido recientemente vencidos. Una vez más, el profundo deseo reemplaza a los hechos y, una vez más, elude a los hechos en sí. La así llamada

“Bella Israel” insiste en dar por sentada su belleza. Ciudadanos derechistas consideran feas a estas personas y realzan así su propia belleza. Error. Un error amargo. [Gritos de gente en la TV: *iBegin! iBegin!*]. ¿Será este rechinar de dientes, algún tipo de presagio?

Yael y Naomi, mis hijas, tienen 22 años, las dos. Documentar lo cotidiano, lo trivial.

Naomi (diegético; dicta a Yael, quien escribe a máquina): “No más historias inventadas”, coma, “no más tramas. Nada artificial”, coma. “Ni siquiera aquello que tanto me agrada: la manipulación artística”. Párrafo nuevo.

Sobre Imagen [Edificios y mar, desde la ventana del edificio de Perlov], Generador de Caracteres (G.C): Diario, Parte 3. (1981 - 1982).

Voice Over David Perlov: La Universidad. El curso de cine. Dziga Vertov, 1926. Las películas de largometraje son el opio para las masas. Nosotros vamos tras los hechos, la fotografía de los hechos, selección de hechos, circulación de hechos, propaganda mediante hechos, atacar los hechos, una tempestad de hechos, multitudes de hechos, huracanes de hechos, y asimismo, hechos marginales. Contra el cine de ilusión. Contra el cine de mitificación. No queremos fábricas para actores. Fábricas para besos y para hacer el amor. No queremos fábricas para la muerte.

Observo a mis alumnos. Observo sus rostros. Recién han votado para las elecciones. Han dejado tras de sí tres años de servicio militar. Admiro su silencio, pero es solo un placer estético. Ésta podría ser una generación de mudos, cuya única respuesta al mundo que los rodea, es el silencio.

Llega el invierno. Naomi suele acompañarme cuando proyecto filmes en mis clases en la Universidad. Hoy proyecto *Le sang des bêtes –La Sangre de las Bestias–* de Georges Franju. El matadero de París. Cuando regreso a casa, me pregunta: “¿Sobre qué has hablado después del filme?” Le contesto: “Es el infierno”. Pasado un momento, Naomi dice: “No estoy de acuerdo contigo. Es el infierno para los animales, pero si no mataran a los animales la gente no tendría comida y entonces realmente existiría un infierno”.

Naomi (diegético): El hombre debe comer. Quiere carne. Si quieres carne, debes sacrificar al animal. Debes degollarlo, drenar su sangre. No puedes comer carne sin un animal para comenzar. Hay un ciclo en la naturaleza, sabiendo que algún día este ganado que has criado, será sacrificado. Esto es lo que expone el filme. Si puedes silbar mientras lo haces, es incluso mejor. Esa es la idea en sí. Es terrible, pero esta es la realidad. Si no sacrifican animales, no habrá carne y la gente lo lamentará. Pero la gente no soporta el sacrificio de animales, entonces, ¿dónde

está el sentido común? Me agradó ver que el peón lo considerara algo rutinario. Él debe sacrificar al animal, por lo tanto, coge su cuchillo, y ¡zas!, lo degüella, porque su labor es proveer carne, alimento. Es destreza, un elemento vital en cualquier tipo de trabajo. Todo lo que haces debe estar bien hecho. O sea, debes ser profesional. En el filme, fui consciente de sus aptitudes. Cada profesión posee su técnica, como en la danza. Precisas de técnica para lograr la perfección, a pesar de ser también una cuestión de talento. Adquieres la técnica y la implementas; eso es fantástico... Si no, ¡olvídate de ello!; es patético, incluso trágico, según mi parecer.

Voice Over David Perlov: Naomi se está preparando para su última clase aquí. Mañana partirá rumbo a París a estudiar, a trabajar, a reunirse con su amigo Jean Marc.

Naomi (diegético; enseña danza a una niña): Otra vez... cinco, seis, siete... Estirar. Enderezar la espalda. Y otra vez. un, dos, tres, cuatro. Sin encorvarse. Hacia arriba. Así, bien, ¡eso es!, ¡muy bien!

Voice Over David Perlov: Yael, en el otro cuarto, dice que no le importa; también ella viajará pronto a París. Le creo.

Sobre Negro, G.C: París. Otoño, 1981.

Voice Over David Perlov: Ahora yo mismo me encuentro en París, en Denfert Rochereau. Treinta años atrás estudié aquí pintura. ¿Será natural encontrarme con Naomi en el mismo sitio donde solía en ese entonces beber mi café con leche, a su edad? Pero aún no le conozco suficientemente bien. Naomi ha aprendido francés. Jean Marc insiste en hablar inglés, el idioma en el que se conocieron. Finalmente, es así como hablan.

Denfert no ha cambiado, ni tampoco París, según parece. Se ven incluso los mismos tipos de gente en los vecindarios. Jean Marc me invita a casa de sus padres, en Etiolles. Jean Marc, estudiante de arquitectura, se enorgullece de este hermoso palacio. Me cuenta que Etiolles fue diseñada por el mismo arquitecto que diseñó el Palacio de Versailles. Pero yo me alejo. Deseo explorar, filmar, buscar nuevamente el rostro que aún desconozco. En mis más alegres sueños, no he visto jamás un apacible campo de césped, o un palacio. Pero estoy contento de ver que Naomi es feliz aquí.

Los padres de Jean Marc, Françoise y Pierre Gautier, arribaron a París en los tumultuosos años cincuenta, los años de la guerra de Argelia. Según Jean Marc, se conocieron durante una manifestación; la policía esparció gases lacrimógenos y Françoise no veía nada a través de sus lentes empañados. De entre la espesa

niebla, Pierre la cogió de la mano y le dijo: '*Par ici, par ici*' [Por aquí, por aquí]. Están juntos desde entonces.

Nuevamente en París. Rue Gay Lussac. Hace dos años, mi amigo Abrasza se quitó aquí la vida. Se arrojó desde el séptimo piso de este hotel. Abrasza fue paracaidista en la Segunda Guerra Mundial. Fue uno de los pocos que retornaron de la sangrienta batalla de Arnhem. Abrasza fue un hombre de ingenio, de pasión, de una sensibilidad obsesiva para lo bueno y lo malo. No fue en las academias, sino sobre los pavimentos, caminando de día, de noche, donde su intelecto encendió a los demás. Cuando arribé por vez primera a París de Brasil, siendo joven, fue él quien me abrió las ventanas a paisajes inesperados. Asimismo, al paisaje oscuro y árido del antisemitismo europeo. La tuberculosis primero y luego otras enfermedades, fueron carcomiendo su cuerpo, hasta aquella mañana en la que decidió acabar con todo.

El dueño del hotel y la portera, conocen la historia de memoria; las mismas palabras, los mismos gestos.

Portera (diegético): Adelante, señor, adelante. Por aquí. Estaba adentro, cuando de repente vi caer un cuerpo....

Voice Over David Perlov (se superpone): Son estas personas aparentemente sencillas, las que tienen memoria para las tragedias de la vida, a veces, más que otros...

Portera (diegético): Así es. ¿Qué se puede hacer? Pobre hombre, así es...

Voice Over David Perlov: No casualmente me encuentro en la plaza L'Abbe Henocque. Aquí dispararon de muerte a Pierre Goldman, según me han dicho. La tranquilidad en la plaza es, de cierta manera, amenazadora. Como la cruz en el árbol, un símbolo al azar trazado con tiza. Los vecinos dicen que dos años atrás, un carro se detuvo cerca de este árbol; cuatro hombres armados con metralletas asesinaron a Goldman. Tenía 34 años. Pertenecían, supuestamente, a una organización llamada *L'Honneur de la Police*. Goldman nació en una era de extremismo y él mismo era extremista. Tenía deseos de exponer su vida a riesgos mortales. Fue sentenciado a cadena perpetua y, cinco años más tarde, fue declarado inocente.

La señora pregunta, "¿Por qué me está filmando todo el tiempo?". Le digo, "Filmo el árbol donde dispararon a Pierre Goldman". Ella, "¿Quién era Pierre Goldman?". En prisión escribió su libro *Oscuras memorias de un judío polaco nacido en Francia*.

Voice Over David Perlov (lee el texto de Goldman): “Nací en Lyon, Francia, el 22 de junio de 1944. Nací judío, corriendo peligro de muerte. No era lo bastante mayor para luchar, pero como recién nacido, era suficientemente adulto para morir en los crematorios polacos. Los niños fueron los primeros en ser asesinados”.

Voice Over David Perlov: La plaza es rica en paseos y hay mucha gente proveniente de las Antillas. Goldman escogió vivir entre ellos. Las melodías conocidas siempre despiertan optimismo. Ésta es la música de Hans Eisler en *Zuiderzee*, un filme de Joris Ivens. De pronto, me encuentro filmando en blanco y negro, como para respaldar una melodía olvidada. Muchos de mis amigos de París, mayores que yo, ya no están. Abrasza, Langlois, Cavalcanti y otros. Ivens está aquí, tiene 84 años. Le llamo por teléfono. Él reconoce mi voz y me invita a verlo. Así de simple. Saint Germain-des-Prés. Estoy, por supuesto, llegando con antelación; no solo estoy por visitar a un viejo amigo, me estoy preparando para encontrarme con un Maestro.

Rue de Saints Pères. Joris Ivens aún vive aquí, en el mismo modesto apartamento, como corresponde a un hombre de su estatura. Escucho su voz en holandés, como si fuera del filme *Zuiderzee* hecho hace 50 años. Me pregunta si lo estoy grabando [en audio] y le respondo, “No, ¿para qué? Tus filmes lo dicen todo”. Ivens ha hecho 50 filmes. 50 filmes excepcionales. Él solo habla sobre cosas sencillas: luz, viento, cámara. Trabajando con Ivens aprendí cómo puede el lente retratar amor. Amor de hombre. Sin embargo, todos los filmes de Ivens son filmes de batallas. De nuevo sus palabras, protesta, acusación, advertencias. Me pregunto, ¿habrá cambiado algo?

Archivo sonoro con la voice over de Ivens, en *Zuiderzee*: ¡Once millones de hambrientos en América!

Voice Over David Perlov (se superpone): ¿Habrá cambiado algo?

Archivo sonoro con la voice over de Ivens, en *Zuiderzee*: ¡El trigo se pudre en nuestros campos!

Voice Over David Perlov (se superpone): ¿Habrá cambiado algo?

Archivo sonoro con la voice over de Ivens, en *Zuiderzee*: ¡El hambre marcha en América!, ¡El hambre marcha en Londres!

Voice Over David Perlov: De nuevo a la áspera y cegadora luz, que ya me pertenece. Sin embargo, insisto en filmar aquellos inusuales momentos tersos del día, evito contrastes ásperos. Y nuevamente a los rostros familiares: Mira y Yael.

Yael viste un vestido de Naomi y hace un desfile de modas en mi honor. Así es como pasamos nuestras tardes.

Yael ha pedido participar en la edición de mi filme. Dice que quiere aprender de mí, trabajar lado a lado.

Yael (diegético): Un poquito más... Sí, eso es. ¿Sin cambio de enfoque? ¿Debo dirigirme a ti o a la cámara?

Voice Over David Perlov: Anticipándose con demasía, manifiesta su propio credo.

Yael (diegético, se dirige a la cámara): Un editor de filmes debe vestirse bien. Suena tonto, pero es indispensable. Incluso trabajando en mi cuarto, o lo que solía ser mi cuarto, no debo sentirme como si estuviera en casa; no puedo presentarme en bata, por ejemplo. Debes estar bien vestido, debes verte acicalado y pulcro. Cuando te sientes a gusto con tu apariencia y estás presentable, cuando tu cabello está bien peinado, te es más fácil pensar. Cuando te sientes presentable, tiendes a pensar más claramente. Así es, los editores no deben verse desaliñados; precisamente porque desempeñan un trabajo bastante sucio, el editor no debe presentar una apariencia desaliñada... Debe verse acicalado. Su trabajo de por sí es sucio y desordenado: encolar, pegar, tocar cintas adhesivas, aceite de máquina, tuercas y pernos, ese tipo de cosas.

Ahora continuaré desde el cuarto de edición [sentada frente a la moviola de 16mm., continúa]. Bien, esta es la mesa de edición. El rollo está aquí y este es el sonido. Aferro el lápiz de edición en ángulo, así es más fácil marcar. Ésta es la máquina para encolar. Mi padre la prefiere fuera de la mesa, para obtener más espacio. Además, la máquina es bastante primitiva y pesada. Tenemos el cepillo que es sumamente importante; con él sacas el polvo acumulado sobre el rollo y obtienes una imagen nítida. Éste es el cronómetro; esencial para medir el tiempo durante la edición. Lo colocas así. Por lo general sujeto el lápiz con la boca y así no lo pierdo; siempre sé dónde se encuentra. Hay editores que lo colocan detrás de la oreja, así. Otra cosa: una vez culminada la edición, debes ver todo el filme a la distancia; lo más lejos posible, como si estuvieras en el cine y lo estuvieran proyectando. Otra cosa muy interesante que mi padre me comentó: familiarízate con tu filme proyectándolo marcha atrás, como un artista que invierte su cuadro. Si el cuadro es interesante aún estando invertido, significa que es un buen cuadro. Lo mismo sucede con el filme: debes verlo también para atrás, pero solo durante la edición; es un secreto de edición. Sí, otra cosa más... los editores tienen todo tipo de remilgos; cada cual utiliza la máquina para encolar a su manera. Algunos hacen así [gesto]; otros hacen así [gesto]. Y hay quienes la utilizan con elegancia; especialmente mujeres. ¿Qué más?...

Voice Over David Perlov: Trabajar lado a lado con mi hija, es una experiencia difícil de expresar con palabras. Es como seguir los dictados de la naturaleza.

Llega el invierno. Es mi veinteavo invierno aquí. Viento, pero no suficiente. Lluvia, pero muy escasa. Paraguas, no demasiados.

Julio y Fela, amigos de Brasil, nos hacen su segunda visita. Mis sentimientos son un poco extraños. Esta vez, Julio desea ser filmado más largamente. Fela desea hablar, compartir una experiencia como si le perteneciera solo ella, la de envejecer. Su rostro ha cambiado; ahora usa lentes, pero habla con el mismo impacto dramático. Finalmente, anuncia que pronto será abuela. Y es feliz. Buen amigo Julio. Psiquiatra. A pedido mío, expone sus otros talentos [Julio silba en diegético]. Julio y Fela se conocieron al mismo tiempo que yo y Mira. Desde entonces, y a pesar de la distancia, continuamos unidos. Fela nuevamente ha traído un disco; 'De nuestro país', dice. Le pido que lo ponga.

Este baile en casa es demasiado repentino. ¿Cuántos momentos del pasado encierra? ¿cuántos carnavales perdidos? Siento el comienzo de una larga travesía rumbo a mi hogar. Mi hogar, la casa y el patio trasero en Belo Horizonte. Alubias negras sin arroz. Una o dos bananas por semana. ¿Qué hay en cambio? Pero me gusta y siempre me ha gustado ver a los otros bailar.

Voice Over David Perlov [Lee carta dedicada a Mira]: "París, 1952. Mi pequeña Mira: Hoy es mi cumpleaños, 9 de mayo, recibo mi único regalo: tu carta. Es sábado. Hoy no haré nada, saldré a caminar. Leeré nuevamente el hermoso poema que me has enviado. Tengo ganas de escribirte las mismas palabras a ti. Tal vez ésta haya sido la intención del poeta; que tú me lo enviaras a mí, y yo a ti. 'Este juego que juego contigo es un juego que viene de lejos. Espero el día en que tu barco cruce los mares, llegue a mi playa y tú tomes mi flauta entre tus propias manos'. Escucho en la radio a Marian Anderson cantar *Cielo, cielo*".

Voice Over David Perlov: Julio y Fela partirán esta noche a São Paulo, vía Lisboa. ¡Chao Fela, chao Julio! Chao, chao. Gracias por venir, gracias por los discos.

Julio (diegético): Ven a visitarnos, ¡oh, venerable, oh, grandioso!, ¡ven, oh, divino!

Voice Over David Perlov: Sí, iré. Allí estaré. Tal vez la próxima semana, tal vez el próximo mes, sin duda el próximo año. El próximo año en São Paulo, el próximo año en Jerusalén.

G.C. sobre fondo azul: Ta ra ra ra ra ra... En camino a esta ciudad las mujeres serán de piel oscura y los hombres se alegrarán como si fueran niños.

Voice Over David Perlov: Fela siempre se sabe de memoria canciones populares... Como ésta: que dice 'Los hombres se alegrarán como si fueran niños'...

Sobre Negro, G.C: Nuevamente en París. Primavera de 1982.

Voice Over David Perlov: Nuevamente en París, unos meses más tarde, deseando ver a Naomi. Aquí, al principio, bajo la vista, tratando de rehuir miradas. Arribo a Denfert Rochereau. Naomi vive aquí, y aquí nos encontramos. Su rostro parece extrañamente severo, pero tal vez se deba solo a la emoción de nuestro encuentro. O tal vez a la cámara.

Naomi (diegético, a una grabadora de voz): Papá está enfrente de mí, cámara en mano. Pidió que encienda un cigarrillo; queda bien con mi abrigo, es muy parisino, y quiere que aparezca en su Diario. Los parisinos me miran con mi abrigo blanco y soy muy feliz.

Voice Over David Perlov: Ahora espero la sonrisa de Naomi. Mira envió regalos para Naomi y para Jean Marc. Prendas, blancas y azules. El francés de Naomi es aún deficiente. Me agrada bastante. Ahora comienzan a bailar. Me estoy acostumbrando a estos bailes privados a mí alrededor. Naomi, vivaz como siempre, ajusta libremente el ritmo de su propia existencia al ritmo externo de la vida, de los demás. Siempre he disfrutado de estas desarmonías únicas. Naomi, más activa que nunca, escribe muchas cartas. Ahora está escribiendo una carta de agradecimiento para su madre. Nuevamente escucho su risa. Significa tanto para mí.

Naomi (diegético, a una grabadora de voz): Papá me está filmando en el Café, no puede filmar a nadie sin filmarme primero a mí.

Voice Over David Perlov: Así es: padre e hija. En el walkman de Naomi escucho por vez primera canciones que jamás he escuchado con anterioridad. Incluso la Marseillaise en versión moderna. Todo es nuevo. Las nuevas cabinas transparentes me parecen indiscretas; ¿por qué ha de estar tan expuesta una conversación privada, aún sin ser escuchada? ¿por qué he de recordar la expresión de aquella mujer tratando en vano de reclinar su cabeza contra la cabina, su rostro al borde de las lágrimas, horrorizada con las noticias que acaba de oír por teléfono?

Aún estoy filmando mi Diario. Cuanto más filmo, más cerca quiero estar de lo cotidiano, lo usual; pero continúo cayendo en trampas, en tramas y dramas, tal vez, al igual que en la vida misma.

Voice Over Naomi: Ella me disgusta, sé que él la halla atractiva. Mañana viajaré sola a Italia, no quiero viajar con él. Ella hace emerger mis debilidades. Me disgusta. Sé que él siente debilidad por ella. Viajaré sola a Italia, y a mi regreso, tal vez viaje sola a Nueva York y nos separemos. Sé que los celos son una ruin debilidad, pero estoy celosa. Es una verdadera hembra, subversiva. Pero tiene su encanto, ése es el problema. Cuando regrese de Italia, iré directo al apartamento y ya veré... De no sentirme más calmada, viajaré sola a Nueva York. No puedo concentrarme, escucho continuamente su charla. Y estoy celosa.

Voice Over David Perlov: De nuevo, camino al castillo de los padres de Jean Marc, con la música de Hummel y la gran trompeta de Maurice André. Etiolles. El mágico ritmo de las ventanas, como el ritmo de las miradas. Ordenado, regular, previsible. Apenas cabe lugar a lo casual, lo espontáneo. Disfruto escuchando a Jean Marc. Se convierte en un provechoso maestro, pleno de conocimiento. Me lee los escritos de algunos arquitectos. Jean Marc, '*le professeur*'. Pasamos el tiempo contemplando planos, escuchando música, viendo docenas de espléndidas diapositivas que tomó Jean Marc de todas las fábricas abandonadas alrededor de París. Permanecemos aquí tres días. Detrás de estas ventanas, nuevamente, el viejo sentimiento que me provocan jardines y castillos. Los juegos conocidos, '*les jeux de chateau*' que conozco de los filmes pero que siempre me han disgustado.

Sobre Negro, G.C: La Lección de Francés.

Naomi (diegético, practica su francés): Ahora me concentraré en la lengua francesa. Comienzo, Jean Marc. Tú eres mi maestro, ¿vale? El infinitivo: desvanecerse. Bien, comienzo. Yo...

Jean Marc (diegético; mientras él habla, Naomi repite, intentado imitar la pronunciación): (...) me desvanezco... Tú, te desvaneces... Él, se desvanece. ¿Nosotros?...

Naomi (diegético): Nosotros... nos... desvanecemos... Nos desvanecemos lentamente. ¿Ellos?... [Entre repeticiones y malas pronunciaciones, ambos ríen].

Voice Over David Perlov (se superpone): Mi fascinación por esta alegre lección en Etiolles se me ha hecho evidente solo ahora, mientras edito el filme. Fue el recuerdo de aquella lección de aritmética en la pequeña y atrasada escuela en Belo Horizonte. "Dos veces uno, dos; dos veces dos, cuatro; dos veces tres"... Lo cantábamos una y otra vez, como cotorras, repitiendo alegremente nuestro recién adquirido aprendizaje: la abstracta ciencia del recuento. Con respecto al alfabeto, no recuerdo ninguna canción.

Naomi y Jean Marc (Juntos, en diegético, cantan, repiten y ríen): ¡Me desvanezco y tú te escapás!

Jean Marc (diegético): Continuemos... Me desvanezco...

Naomi (diegético, tras mucha risa): Basta ya, aún no comprendo francés. Otra vez; desde el comienzo...

Naomi y Jean Marc (Juntos, en diegético, repiten y ríen): Yo me desvanezco... Tú te desvaneces... Él se desvanece... Nosotros nos desvanecemos...

Voice Over David Perlov: De regreso en París, Naomi me ayuda con el equipaje.

Voice Over David Perlov: Nuevamente en Tel Aviv, verano de 1982, junio. Mi primera toma la hago desde la ventana. En esta calle suceden las manifestaciones, pero ¿qué manifestación es ésta que es más tempestuosa que otras? Y estas máscaras, evidentemente no son para el carnaval; ni siquiera para un carnaval macabro. Entonces, ¿qué son? La pancarta reza "No a la guerra en el Líbano"; la otra pancarta "En contra de la guerra en el norte". ¿Qué saben estas personas que no saben los demás? ¿Sabrán que, en contadas horas, estallará una guerra? Pero ¿qué guerra? ¿por qué en el Líbano? ¿donde queda el Líbano? Pocos días después, todo se aclara; efectivamente, fuerzas masivas han cruzado otra frontera y una guerra ha comenzado. El gobierno la denomina "Campaña para la Paz en Galilea". Paz, no guerra. Campaña, no guerra. Juego de palabras. ¿Con qué entonces, no han de jugar? [En la protesta la gente grita: "¡No más muertes en el Líbano!, ¡Abajo el gobierno!"]. La subsiguieron otras manifestaciones, pero más atenuadas, más calmadas, dóciles, silenciosas, mudas. ¿Por qué será? ¿por qué este silencio? Subo y contemplo la puesta del sol. Dicen que el anochecer es la hora adecuada para acciones militares. La noche se adentra, todas las voces son acalladas, excepto una, que viene y va, hasta que también ésta enmudece.

Sobre Negro, G.C: Fin de Diary Parte 3.

1981 - 1982.

David Perlov.

8.4.4. TRANSCRIPCIÓN *DIARY*, CAP. 4 (1982-1983).

Sobre Fondo Rojo, Generador de Caracteres (G.C): Diario, Parte 4. (Junio, 1982 - Febrero, 1983).

Voice Over David Perlov: Quince años, casi al día, después de la Guerra de los Seis Días, las fuerzas israelíes nuevamente atacan al otro lado de la frontera, pero esta vez todo es diferente. Esta vez, se adentran en el Líbano. El Líbano estuvo plagado de guerras civiles durante años. El gobierno declara que la intervención israelí ha sido programada como una operación rápida, titulada: “Campaña para la paz en Galilea”.

[Imágenes de la televisión]

Militar entrevistado (diegético): No se siente nada especial, ésta es la primera vez que realizamos algo así y no sabemos a qué atenernos; no sabría decirle si será fácil o difícil.

Reportero (diegético): ¿Temes?

Militar entrevistado (diegético): ¿Temor? Todos temen un poco la primera vez.

[Imágenes operaciones militares]

Militar de rango (diegético, hacia la cámara, explica las operaciones militares): Son las 10:53 hrs. La fuerza armada israelí penetró hace 50 minutos dando comienzo a la operación.

Voice Over David Perlov (se superpone): La campaña es sincronizada con cronómetro, como las Olimpiadas, con eficiencia exacta.

Militar de rango (diegético, en cámara): Detrás vemos la artillería israelí. Cañones de 155 mm. debilitando las posiciones del enemigo, preparándose para la incursión de las fuerzas blindadas (...) Nadie puede predecir el avance de una operación militar, así como no es posible predecir cómo rodará una bola de nieve.

Voice Over David Perlov: Tel Aviv, junio de 1982. Mi hogar. Guerra, nuevamente. Agresión, violencia, daño, muerte, desolación. Contemplo la calle, el ánimo de esta calle, Ibn Gvirol donde he vivido los últimos veinte años, ¿acaso cambiará alguna vez? Lo dudo. No quieres escucharlo; no quieres verlo, pero está allí, no lejos de aquí. Esta vez, una guerra decidida por nuestros ministros, una guerra a elección.

En Tel Aviv, Zubin Metha conduce la cantata de Prokofiev *Alexander Nevsky*, con la contralto Mira Zakai como solista. Ella canta *El Campo de los Muertos*, que relata sobre una antigua guerra entre rusos y alemanes, *El Campo de los Muertos*.

Sobre Rojo, (G.C): Alexander Nevski, Cantata. Sergey Prokofiev, Solista: Mira Zakai.

Voice Over de Perlov [sobre la cantata, que se escucha, traduce su letra al hebreo]: “He de volar sobre el campo de los muertos; uno yace apaciblemente mutilado por sables; otro, traspasado por una flecha. De sus heridas, la sangre cálida y roja manaba como lluvia”.

Voice Over David Perlov: Yael y Yaron me hacen pensar en una noche rusa. Mira Zakai está cantando en ruso, no en hebreo, y en Tel-Aviv es una veraniega noche de junio. Yael ha invitado a Aminadav a escuchar. Aminadav nació en Rusia; es lingüista. Hebreo, latín, griego, ruso. Yael siempre admiró lo excepcional y considera a Aminadav como tal. Aminadav comenta que no ha escuchado cantar tan bien en ruso desde hacía ya mucho, mucho tiempo.

Vigilantes. Pero ¿a quién están vigilando?, ¿a ellos? Una de las primeras manifestaciones contra la guerra. El negro atrae mi atención [Manifestantes: *¡Begin, Rafal y Sharon, salgan del Líbano!*].

Periodista TV (en *off*): Desde el camino a Tzor, al lado del campo de refugiados Rashidya. Desde el campamento se elevan detonaciones de disparos. Están limpiando el campamento de terroristas. Las familias han sido trasladadas a un huerto cercano. La limpieza se está llevando a cabo al final del sendero. Desde el techo, nuestros soldados disparan hacia los edificios circundantes. Los que se han quedado a vigilar a las familias, se sienten defraudados.

Periodista TV (diegético): ¿Te sientes mal por eso?

Soldado (diegético, a la cámara): Luego de tanto entrenamiento en el ejército y ahora que finalmente presenciamos un poco de acción...

Periodista TV (en *off*): La acción se lleva a cabo dentro del campo. Tiroteos. El fuego es principalmente nuestro. Una mujer sale de una casa donde estuvo escondida durante dos días. Hay que recalcar que nuestros muchachos intentan ser humanos, ser justos, tener la conciencia en paz.

Voice Over David Perlov: Le ofrecen agua, ¿y a esto llamas “ser humanos”? Pero ¿qué sucedió antes? ¿qué sucederá después?

Periodista TV (en *off*): Se toman de la mano.

Soldados (diegético, dialogan entre ellos): Déjenla en paz; está muerta de miedo, está confundida. La mujer está asustada, déjenla en paz...

Periodista TV (en *off*): Tres terroristas que se entregaron, son apenas niños, sin embargo lograron herir a un oficial. Mañana, cuando los entrevistemos nuevamente, ellos serán más maduros, más grandes... un día más grandes.

Voice Over David Perlov: Nuestros reporteros de televisión, aún haciendo todo lo posible, parecen dejar la guerra fuera de pantalla. Este poderoso aparato informativo tiene solo un verdadero amo: la conformidad. Palabras, imágenes, información superficial. Guerra, pero no sus desastres. Francisco Goya: podría haber sido nombrado el mejor reportero televisivo de todos los tiempos. Todo es explícito. Imaginación y realidad se vuelven una.

[Imágenes de libro con grabados *Desastres de la Guerra*, de Goya]

Voice Over Perlov (lee en español): “Desastres de la Guerra”. “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”. “Con razón o sin ella”. “¿Para eso habéis nacido?”. “Bárbaros”. “Esto es peor”. “Ya no hay tiempo”. “No quieren”. “Amarga Presencia”. “Y no hay remedio”. “Se aprovechan”. “No se puede mirar”. “¡Madre infeliz!”. “Al cementerio”. “Chusma”. “Enterrar y callar”. “¿A qué se debe tanto ruido?”. “Nada”.

Voice Over David Perlov: Visitas. Hablan sobre la guerra. Discuten, esta consabida característica nuestra. A veces sientes que cuanto más convincentes los argumentos, más se eluden los hechos en sí.

Me encargo del trabajo de un director de cine que fue reclutado para el Líbano. Un filme sobre el Hospital Tel Hashomer. Era evidente desde el comienzo que en esta guerra muchos de los heridos serían civiles. Zonas pobladas, aldeas, pueblos pequeños y, quién sabe, una gran ciudad. La guerra, dijeron, sería un remedio. He aquí algunos de sus efectos secundarios. Niños, mujeres, hombres, ancianos y jóvenes. ¿Qué más? Un soldado israelí que sufre de quemaduras graves puede tan solo llorar. Un piloto enemigo bajo vigilancia. Pregunto, “¿Podría acaso fugarse?, ¿podría acaso revelar vitales secretos de guerra?”. No hay respuesta. Un secreto.

Gadi está filmando. Shalev también está aquí. Y este hombre, que ha venido a reparar el refrigerador. Y Reuven. Están ayudando en la ardua tarea de esta mini sesión de filme con la guerra, que prosigue. Reuven me dice que está esperando una llamada telefónica. Camino al elevador, Reuven dice: “Tengo 30 años, quiero

hacer filmes pero, por lo pronto, mi profesión ha sido hacer guerra”. Reuven se hallará pronto en Beirut. “No te preocupes”, dice, “tenemos mucho tiempo; completaré el rodaje de tu gente dormida. Debo arribar a Beirut recién a la medianoche, no queda lejos”.

Cerca de mi casa me fijo en este hombre. Parecería tener un color, un contorno. Un extraño aquí. Neblina en el caluroso clima de ciudad. Viene y se va con la misma rapidez con que la percibes. Por delante, no distingues nada; debes mirar hacia abajo, bajar la mirada. La vida continúa, dicen. No tener noticias es una buena noticia. Todas estas banalidades que no tolero.

Sobre Rojo, (G.C): Yael. Su fiesta de cumpleaños. Su partida a París. Agosto - Septiembre, 1982.

Voice Over David Perlov: El timbre alegre suena para Yael; un mensajero enviado por su hermana, Naomi. Las dos cumplen hoy 23 años. Naomi sabe que Yael ha comenzado a trabajar en filmes; ¿qué podrá, entonces, contener este sobre? [Un libro de Eisenstein]. También Yael va a trasladarse a París. Justamente un nuevo traje de baño para una ciudad carente de mar. Dice: “Amo el mar. Extrañaré el mar”.

Yael (diegético): *J'existe...*

Voice Over David Perlov: En francés, súbitamente... Querida Yael, tú existes. Quisiera obsequiarte hoy un regalo de cumpleaños, pero todo lo que puedo hacer es dedicarte estas imágenes. Existes, como este lejano sol y su brillante blancura, a veces escurridiza, como una pelota de tenis, rebotando.

[Imágenes fiesta de cumpleaños de Yael. Jóvenes bailan] “Tu danza no es realmente oriental”, le digo a Yael; parece más bien del antiguo Egipto. Yael no comprende; ella baila. Intento hallar algo más allá de estos rostros, para trazar el paisaje detrás. No hallo nada.

Shabat. Sábados, diferentes del resto de los días. El sábado, una breve caminata al Café Polaco y de regreso. En el camino, el apartamento viejo y la sinagoga en frente. Transmisión matutina de Salmos. [Voz de fondo (en *off*): “Oh, Señor, cuán magníficas son tus obras, cuán profundos tus pensamientos. Ni el bruto ni el ignorante lo comprenderían”]. De vez en cuando, un encuentro agradable, como una amistad repentina.

Yael probablemente sería más feliz trabajando en otro filme, como *Les Parapluies de Cherbourg*, que tanto le agrada. Pero hela aquí, fiel a este Diario.

[Manifestaciones en la calle]

Manifestante (en *off*): Señor Primer Ministro, no podrá devolverle la vida a mi hijo, no aumente el dolor y el duelo, no restaure orden en el Líbano a costa de los cuerpos de nuestros hijos muertos. Repito las palabras de mi hijo: “¡Detenga la matanza!”.

Voice Over David Perlov: Las manifestaciones contra la guerra aumentan, pero el ritmo de la batalla se acelera. No obstante, la gente protesta. Yo también.

Manifestantes (en *off*): Hemos perdido la fe en el gobierno, especialmente en el Ministro de Defensa.

Voice Over David Perlov: El Ministro de Defensa acaba de anunciar el número de bajas israelíes hasta el momento: más de 100 muertos, miles de heridos.

Yael trae a Shalev para hacerse cargo del trabajo [la edición de los Diarios]. Shalev viene todos los días.

Yael (diegético): 1976, 1974, 1975... hasta hoy, 1982.

Shalev (diegético): Ya hemos visto esto... ¿y ahora qué?

Yael: Aún nos resta 1982, éste es más importante.

Shalev: No olvidemos el material reciente, el de la última semana.

Voice Over David Perlov: Shalev acaba de retornar del campo de batalla, donde es oficial de alto rango. Al principio, instintivamente, comenzó impartíendome órdenes, impaciente, casi violento. Pero estos reflejos provenientes de las recientes batallas se van desvaneciendo con el tiempo.

Gadi retorna de las batallas libanesas. Ahora está apuntando con una cámara. Recuerdo el servicio militar de Yael; las lágrimas, su humillación. Dos largos años en algún lugar en una base militar. El tiempo ha curado las heridas, pero no los recuerdos.

Yael (diegético, a la cámara): Es gracioso, pero archivar llegó a ser algo importante...

Voice Over David Perlov (se superpone): Siente afán de hablar y yo puedo escucharla durante horas.

Yael (diegético, a la cámara): Eso era todo lo que debía hacer; archivar, nada más. A veces, había que mecanografiar una carta, pero eso llevaba solo diez minutos.

De entre ocho horas, mecanografiaba diez minutos y luego me sentaba y contemplaba a la gente a mi alrededor. Miraba a la derecha, a la izquierda, nadie hacía nada. La joven de la oficina contigua trabajaba sin cesar. La envidiaba porque ella llenaba sus ocho horas de trabajo; mecanografiaba, hacía recados, contestaba el teléfono. Cuando sonaba el teléfono, ¡qué alegría! por fin algo que hacer; era un cambio, ¡el teléfono sonaba! Era como un desierto inmenso; el tiempo no transcurría. Ocho horas que parecían eternas. Archivar era bueno, lo esperaba ansiosamente, así no pensabas en el tiempo, solo en poner sellos. El papel era muy delgado y no podías saltarte ninguna hoja. Un trabajo irritante y, sin embargo, me llegó a agrandar. Y leer era imposible. No puedes hacer nada para que pase el tiempo, solo esperar. Miras el cielo y te das cuenta de que ya es mediodía y dices: “Dos horas más y ya está, casi finaliza el día; tan solo una hora más”, y una hora no es nada en comparación con las ocho horas que ya han transcurrido. Un día, debo contártelo, escucho un ruido afuera “¡Perfecto!, está sucediendo algo y el tiempo pasará velozmente”. De pronto, todo es diferente: veo a las secretarias salir apresuradamente de la oficina, como si hubiera ocurrido un accidente. Todos salieron afuera, el ambiente cambió de pronto, se percibía una especie de excitación. De pronto, hoy ya no era como ayer o como mañana. Salgo y veo. En el medio del enorme césped donde se efectúan los desfiles, ¿qué veo de repente? ¡Un mono! Increíble, pero ahí estaba, un mono dentro de una jaula. Nadie sabía qué hacer y fue fantástico. Esa hora durante la cual la gente contemplaba al mono fue uno de los mejores momentos en mis dos años de servicio, un espectáculo que no puedo olvidar. Era blanco, chillaba sin cesar, también él estaba confuso; gente a su alrededor mirándolo y él en una jaula pequeña. No era pequeño, era una especie de chimpancé. No tengo idea de cómo llego allí. Un mono grande dentro de una jaula exacta a su medida. No podía desplazarse, tan solo zarandeaba los barrotes. Obviamente fue algo simbólico, con certeza. Pero nadie lo captó. Estaban emocionados contemplando al mono. Tenía un trasero enorme, como los que ves en el zoológico. De pronto, ves a los oficiales comportándose de otro modo, estaban tan confusos como yo. Todos los oficinistas continuaban saliendo, totalmente aturcidos, nadie sabía qué hacer. No más horas interminables. Lo interesante es que no recuerdo como concluyó todo; solo recuerdo a la gente, parados allí, sin saber cómo enfrentar la situación. Después del incidente del mono, aún tenía por delante mucho tiempo de servicio y siempre esperé por otro mono, un incidente que llene el vacío, el tiempo en vano, pero no volvió a acontecer.

Voice Over David Perlov [Visitas observan negativos y diapositivas a contraluz]: Ziva Postek, Irma y Uri Klein. Visitas bienvenidas. Una colección de viejas diapositivas escogidas en algún sitio en el Mercado de Pulgas.

La vie en rose [lo dice en hebreo y luego en francés], siempre ejerció una extraña atracción sobre mí. Tal vez por los filmes de Hollywood de los años 40, tal vez por las familias brasileras que solía visitar. Madre, padre, buenos modales, y toda la

dulzura involucrada. *La vie en rose*, un antiguo disco de Bing Crosby, el regalo de cumpleaños de Uri para Yael. (...) Sí, siempre he soñado con esta coloración rosa en la vida.

Yael está en camino. Preparada. Editando el filme, tres años después [de las imágenes que vemos en pantalla], dice: “Es terrible. Parezco un Primer Ministro partiendo hacia una visita oficial”.

Las noticias se tornan repetitivas, al igual que la conversación sobre éstas. Una monotonía en blanco y negro que conduce a la indiferencia.

Locutor TV (en *off*, sobre imágenes de la guerra): Durante las negociaciones, el tiroteo se reanuda, esta vez en el barrio Hazamiah. Otro de los numerosos ceses de fuego ha sido violado, en menos de 24 horas.

Voice Over David Perlov: La televisión israelí pasa lentamente del blanco y negro al color. Tiñe de rojo la sala de estar. Fuego. Sangre.

Locutor TV (en *off*, sobre imágenes de la guerra): Las batallas en el sur pretenden demostrar a los terroristas lo que sucederá si las negociaciones políticas fracasan.

Civil afectada por la guerra en TV (diegético): No escuchamos nada, ninguna voz. Excepto la bomba.

Periodista en TV (diegético): ¿Quién reside allí abajo?

Civil afectada por la guerra en TV (diegético): Nosotros.

Voice Over David Perlov (se superpone): Esta es tan solo una de cientos de casas bombardeadas y atacadas por todos los bandos, todos los partidos.

Periodista (diegético): ¿Estaban sentados en el salón?

Civil afectada (diegético): No, no estábamos ahí.

Periodista (diegético): ¿No se hallaban en el salón?

Civil afectada (diegético): No, en el apartamento contiguo.

Periodista (diegético): Es usted afortunada. Ha sido muy afortunada...

Civil afectada (diegético): Sí, por supuesto.

Periodista (diegético): ¿Por qué se hallaba en aquel apartamento y no en éste?

Civil afectada (diegético): Estábamos bebiendo café.

Periodista (diegético): ¿Bebiendo café? ¿Y así es como se han salvado la vida?

Civil afectada (diegético): Sí, el café...

Voice Over David Perlov: En Tel Aviv, mi casa. (...) Una masacre en el campamento de refugiados de Sabra y Chatila, perpetrada por falangistas cristianos, contra palestinos. Muchos intuyen que Israel podría estar involucrada, cierta complicidad.

Locutor TV (en *off*): El sábado por la mañana, los reporteros ya están al tanto de la masacre. Familias enteras, padre, madre e hijos, yacen entre las ruinas de sus casas. En muchos cuerpos se observan cortes hechos sobre el pecho en forma de crucifijo. Más tarde, nos dirían algunos falangistas, "Hemos matado a muchos más palestinos, pero sus cuerpos jamás serán hallados. Los hemos enterrado profundo en la tierra". Días después de la masacre, nos encontramos con Michael. El se confesó ante mí, antes de la filmación: "Participé en la masacre. Asesiné a 15 palestinos".

Michael (diegético, desde la TV): Yo no pienso que esto sea una masacre; es una guerra y en la guerra, guerra en las fronteras, no es una masacre cuando matan gente. En todo caso, no se trata de miles de muertos, solo 200 o 300. Hacen mucho escándalo por nada.

Sobre Rojo GC: ¿Mucho escándalo por nada? ¿A la guerre comme a la guerre?

Voice Over David Perlov: ¿Mucho escándalo por nada? ¿Solo 200, 300 personas?

Locutor TV (en *off*): He aquí la declaración del Presidente...

Presidente Yitzjak Navón (diegético, desde la TV): Condenamos totalmente este ataque sanguinario y salvaje...

Voice Over David Perlov: El Presidente del Estado reclama una investigación inmediata; exige que el gobierno saque conclusiones de este negro incidente manchado de sangre.

Sobre Rojo, (G.C): En el Parlamento de la Knesset.

Voice Over David Perlov: En el Parlamento. [Imágenes de la TV; sacan a un hombre del estrado, que se retira gritando: “¡Dejen que el gobierno y el Primer Ministro rindan cuentas por una vez sobre estos asesinatos!”]

Periodista (comenta imágenes desde TV, en *off*): Shimon Peres se dirige al púlpito y comienza con una pregunta: “¿Para empezar, por qué nos hemos involucrado en el Líbano?”. La nación se enfrenta a su propia conciencia. Quieren que dimita.

Sobre Rojo, (G.C): El Ministro de Defensa.

Ministro de Defensa (diegético, TV): No solo ustedes quieren destituirme, también los americanos. Sí, así es. Pero ustedes quieren destituirme porque van detrás de estos asientos que circundan esta mesa, sí, ¡pero no lo lograrán! ¿Dónde estaban los oficiales israelíes el día de la masacre de Tel-Zatar?

Sobre Rojo, GC: ¿Qué es esto?

Voice Over David Perlov: El Ministro de Defensa evoca otro incidente acontecido bajo otro gobierno; otra masacre libanesa durante la cual, arguye, los militares israelíes fueron observadores pasivos.

GC: ¿Guerra es guerra?

Voice Over David Perlov: ¿A qué se refiere? ¿Traficar una masacre por otra?

Ministro de Defensa (diegético, TV): (...) ¿también en ese entonces se horrorizaron? ¿se sintieron horrorizados aquel día? Ustedes sabían dónde se encontraban. Todos lo sabían. ¿Se sintieron horrorizados?

Voice Over David Perlov: La guerra, con sus múltiples víctimas, no condujo a tanta gente a las calles, pero esta masacre sí. Medio millón. Los discursos son dramáticos, retóricos, líricos; no obstante, aún siento que debo estar aquí. [Filma las manifestaciones masivas. En ellas, se escucha por altavoces: La eterna gloria de Israel no caerá].

Huyo a Jerusalén, buscando tal vez vestigios de lo que ya no es. Hallo una ciudad silenciosa. La capital. La ciudad eterna. Nuevamente en la Universidad, en el Departamento de Cinematografía en el que he enseñado durante los últimos doce años. Un refugio seguro. Un hogar. Añoro ver un pizarrón lleno de ideas claras; la blancura de una pantalla en blanco, llena de colores y contornos precisos. No me refiero en las películas, sino al lugar dónde yo vivo.

Una visita muy bienvenida: Yitzhak Ben Ner y su esposa, Noa. Un primer plano, con una amplia sonrisa en honor al Shabat. Un excelente escritor; un muy buen amigo. Me cuenta que García Márquez acaba de ganar el Premio Nobel. “Uno de los tuyos”, dice, y se refiere a un latinoamericano. Tengo un disco de Márquez leyendo su libro *Cien años de Soledad*. Yitzhak desea transmitirlo en la estación de radio militar en la cual trabaja.

Disco de García Márquez (diegético, en *off*): “Cien años de Soledad. Fragmento. Ursula tuvo que hacer un grande esfuerzo para cumplir su promesa de morir cuando escampara. Las ráfagas de lucidez que eran tan escasas durante las lluvias se hicieron más frecuentes a partir de agosto (...)”.

Sobre Rojo, (G.C): Naomi. 19 de Febrero, 1983.

Voice Over David Perlov: Una llamada telefónica de Naomi; vendrá por tres semanas. “Ayer”, grita, “exactamente a las cuatro, vi en la calle un póster gigante que decía: *Vaya tras del sol a Israel. Precios reducidos*. El póster exhibía la foto de un camello. Un camello enorme”.

Naomi (diegético): ¡Papá!, ¡Qué sorpresa!, ¡Qué bonita mesa! Un momento, estoy cojeando. ¡Qué bonito se ve! ¿Todo en orden, papá? Este abrigo pesado... un momento, necesito sacármelo. ¡Esas ventanas! ¡Qué hermoso! Quiero contemplar el mar. ¿Puedo ir a contemplar el mar, papá? ¡Fantástico!... [Se acerca a Perlov, hacia la cámara y lo abraza] ¡Papá!, ¡Cómo has venido corriendo hacia mí!

Voice Over David Perlov: Sí, Naomi se encuentra en casa nuevamente. Cuando era pequeñita, solía preguntarme a mí mismo, ¿a qué se asemeja? Solo ahora hallo la respuesta: Un animal joven, ágil, espontáneo, sincero.

Locutor TV (en *off*): El comité que investigó la masacre en Sabra y Chatila recomienda la destitución del Ministro de Defensa. El comité acusa de indiferencia al Primer Ministro en relación con lo acontecido en los campamentos, por lo tanto, lo considera responsable. No obstante, no recomienda tomar medida alguna en su contra. Al Jefe de Personal lo considera gravemente responsable de lo acontecido.

Voice Over David Perlov: Una súbita oleada de optimismo. Pero ¿renunciará esta gente? ¿Pagará por sus necesidades? Mi esperanza es que quienes escuchan detrás de esas ventanas, sientan como yo.

Locutor TV (en *off*): Finalmente, el comité absuelve al Jefe del Mossad, y al diputado del Ministro de Defensa. El comité halla responsable al Ministro de Defensa, por ignorar el peligro de atroces represalias falangistas sobre los habitantes de los campos de refugiados, y por hacer caso omiso de este peligro al

permitir la entrada de los falangistas a los campos. Además, el Ministro de Defensa es responsable de no tomar medidas para prevenir o reducir el peligro de una masacre como condición para la entrada de los falangistas a los campos.

[En la TV, comienza otro Programa de Análisis Político]

Conductor Programa de TV: El comité no halló razón alguna para absolver al Primer Ministro Menachem Begin de su indiferencia a las acciones falangistas en los campamentos y afirma que el Primer Ministro estaba suficientemente informado para sospechar de una posible represalia. El comité halla que el Ministro Sharon carga con una responsabilidad personal. Se espera del Ministro de Defensa sacar conclusiones personales con respecto a las fallas en el cumplimiento de sus obligaciones. Al aterrizar el helicóptero, el Ministro de Defensa salió del Hotel Hilton, en donde ha estado estudiando el informe en privado. Aparentemente el Primer Ministro espera que el Ministro de Defensa presente su dimisión, ahorrándole la necesidad de decidir entre dimitirlo o no.

[En la TV, comienza Noticiero]

Conductor Noticiero: Buenas noches. El Ministro de Defensa, Ariel Sharon, no tiene intención de renunciar a su cargo en el gobierno...

Voice Over David Perlov (se superpone): Y el pesimismo retorna. Las noticias llegan sin causar conmoción. Te acostumbras a escuchar lo peor.

Naomi partirá mañana. Dice: "Iré a la playa, a despedirme del mar". Es el mar en cuya orilla Naomi creció. Amo el mar. Los sonidos familiares de la playa. Pero escucho la intrusión de otras voces, como sofocando las voces de la naturaleza.

Voz desde la TV (Se superpone (en *off*): Hemos hecho realidad el sueño de la paz con Egipto. Hay problemas y dificultades, pero la paz existe....

Voice Over David Perlov: Estos políticos solo hablan en blanco o negro; su vocabulario está compuesto tan solo de dos palabras: Paz. Guerra. Hacen guerra. Hablan paz.

Otra voz desde la TV (en *off*): Prometimos paz en la Galilea, y, gracias a Dios, tenemos paz en la Galilea.

Voice Over David Perlov: La extraña neblina matutina vuelve por segunda vez, en estos nueve meses de la "Campaña para la paz en Galilea".

Naomi partirá mañana. Mira y yo nos reuniremos pronto con ella. Haré un viaje sabático de unos cuantos meses. Naomi hará una fiesta de despedida esta noche.

Es un invierno inmundado. La lluvia ensucia más que lava. Naomi está parada allí, como un guerrero, un samurai. Su espada es el paraguas. La gente me pregunta: “¿Por qué esta guerra?”. No sé qué decir. Le pido a ella [a Naomi]: “Diles que no sabes qué decir”. “Pero ¿y qué más?”, ella me pregunta. “Nada más”, repito; sencillamente diles, “No sé qué decir”.

En el camino de regreso del aeropuerto: azul y blanco en un fondo negro. Me detengo. Emil Greenzweig. Él combatió en esta guerra. Le mataron hace unos días durante una manifestación por la paz. Una granada de mano arrojada por un fanático. ¿Quién sabe quién fue? ¿a quién le importa? El extremismo es solo la extensión de algo que ya existía. El único crimen de Emil: portar una pancarta con el eslogan “Paz”. ¿Una sentencia de muerte por expresar una opinión? Y las discusiones continúan, continúan y continúan. ¿Sobre qué discuten? ¿sobre una muerte positiva, una muerte negativa?

Y muy cerca, estos puntos oscuros sobre el pavimento. Busco un pájaro bello en los cielos, pero solo hallo las palabras del poeta: “He visto un pájaro de gran belleza, una belleza que jamás volveré a ver”. Súbitamente, el arco iris. Medio arco iris. Medio diluvio. Medio suspiro. Y escucho al poeta: “Palabras que he dicho ayer, no diré nuevamente hoy”. La gente cree, espera, aguarda. ¿Para qué aguarda? ¿para qué?

Sobre Negro, G.C: Fin de Diary Parte 4.

Junio, 1982 – Febrero, 1983.

David Perlov.

8.4.5. TRANSCRIPCIÓN *DIARY*, CAP. 5 (1983).

Sobre Negro, (G.C): David Perlov.

Voice Over David Perlov: Marzo, 1983. Comienza el año sabático. Comenzamos en París, la ciudad que fue una vez mi hogar. Hoy, me dicen, es ineludible visitar el Centro de Arte Pompidou. Me asombro. Es como encontrarse en la feria de la ciudad. De niño, no toleraba esta atmósfera jactanciosa, contemplando a mi padre en su papel de mago. Pero mi padre actuaba bajo techo, sobre un escenario y en silencio. (...) Juegos de azar, vaticinio de la buenaventura, trucos, maleficios... No me agradaron nunca. Esta esquina me llama la atención.

Sobre imagen en movimiento (artistas callejeros frente al Pompidou), Generador de Caracteres (G.C): Diario, Parte 5. Marzo – Julio, 1983.

Sobre Negro, (G.C): París, Rue de Fbg. Poissoniere. Diario, 1983.

Voice Over David Perlov: Somos huéspedes de Yael, nuestra hija. Yael vive en una intersección de calles. “La calle mas hermosa del mundo”, me dice, “sé que te agradará”. Es verdaderamente una intersección de calles: Rue de Paradis, Rue de Papillon, Rue Blue; Calle del Paraíso, Calle de la Mariposa, Calle Azul. “Aquí entiendo”, me dice, “por qué París fue un hogar para ti”. Su edificio data de la época de la revolución, me dice. “¿Cuál?”, le pregunto. “La francesa, por supuesto; ¿no escuchaste hablar de ella?”. Tiene un apartamento pequeño, dos cuartos y abajo un gran buzón. Una ciudadana libre aquí. Independencia total. El regalo sorpresa de Yael llega el sábado. Cerca de aquí, una sinagoga y una iglesia. ¿Qué demanda esta reclamando ahora mi pueblo?

Sobre Negro, C.G: Colonia. Diario, 1983.

Voice Over David Perlov: Inesperadamente, Mira sugiere un viaje a Alemania. Hay una exhibición de Matisse en Düsseldorf, pero ella admite, “no es por eso”; siente una inexplicable necesidad de pisar esta tierra. Mira dejó Polonia a los siete años, pocos meses después de la ocupación nazi. Visitamos la Catedral de Colonia y partimos al día siguiente.

Sobre Negro, G.C.: Amsterdam. Diario, 1938.

Voice Over David Perlov: Estas son las únicas tomas que filmo en Amsterdam antes del accidente. Sucedió al atardecer; al cruzar la calle, caminando sobre los rieles del tranvía, me caí y casi fui atropellado. Mira detuvo el tranvía a tiempo. Dolor, doctor, pero continuamos rumbo a Londres, a un encuentro.

Sobre Negro, G.C.: Londres. Diario, 1983.

Voice Over David Perlov: Una repentina hemorragia interna: ruptura del bazo. Ambulancia. Operación de urgencia. Me encuentro en el apartamento de tía Sabina. Una larga convalecencia. Días felices. Pero ¿qué hace esto acá? Doctor Kustow, el profesional local, me visita cada tantos días. Escudriñando el reporte médico, repite una y otra vez, “Es usted un hombre afortunado, muy afortunado”. Yo asiento, pero me pregunto, ¿cómo puede estar tan seguro?

Apenas si sostengo la cámara, pero filmo una toma cada día. Yael vuela hacia aquí desde París. Luego Naomi. Naomi me lleva a caminar a la vuelta de la manzana durante 5 minutos. Cada vez, un poco más. Siendo bailarina, sabe algo sobre terapia física. Estoy mejorando, pero comienzo a sentirme inquieto; ya basta de este pulcro suburbio londinense, añoro la gran ciudad. Aquí en Oxford Street, me siento en casa. ¿Pero por qué esta infinita procesión de carros negros? ¿Cuál Cenicienta es llevada en este carro blanco?

Visita al Hospital Saint Stephen, para el último chequeo. Recuerdos de los días transcurridos aquí, mis alucinaciones después de la fuerte anestesia, el cuerpo que rechaza quedarse dormido, la ansiedad contenida de Mira. Luego, ruidos desde corredores invisibles y la amenaza de una nueva operación. En este entonces no sabía que formaba parte de un gran imperio. Como el pasajero de un trasatlántico. Grupos de jóvenes visitantes, perturban mi privacidad; estudiantes de Medicina que se agachan hacia mi cuerpo para adquirir conocimientos. Fue bastante agradable.

Intenté hallar el piso correcto, el pabellón. Reconocí los olores agradables, apaciguadores. Cirujanos jóvenes pero de mano firme al aferrar el escalpelo. Recuerdo un grupo de jóvenes del lugar; cuando mis suturas fueron removidas, cantaron “Porque es un buen compañero”. Sonreí. Me trajeron pasada la medianoche, en vísperas de la Pascua. El cirujano de turno me miró y dijo, “Su vida está en peligro, Sr. Perlov”. No pude evitar pensar, ¿en peligro? ¿solo ahora? Él sabía que había perdido el 80% de mi sangre. ¿Será esta una ambulancia negra? No.

Sobre Negro, G.C.: París, la calle de Yael. Diario, 1983

Voice Over David Perlov: De nuevo en París, continúo convaleciendo en el apartamento de Yael. Tomo el cuarto de la izquierda. Cuando cierran el portón cada anochecer, acepto alegremente mi confinamiento. Contemplando este patio, sus agradables dimensiones, me siento muy pronto a gusto

[Proveniente de la radio, rezos en *off* (en portugués): “Benditos aquellos que son llevados ante el Señor... son los corderos del Señor”].

Voice Over David Perlov: Irving e Ilana llegan a París especialmente para visitarnos. El encuentro se lleva a cabo en Saint Germain des Pres. Por primera vez Mira, Yael y Naomi, las tres juntas, aquí en Europa.

Irving (diegético): Ella siempre compra libros; se propone comenzar un gran estudio, ¿y los libros?, los deja a un lado, acumulando polvo y nunca más los vuelve a mirar...

Voice Over David Perlov: Con Irving Howe la conversación, inevitablemente, ronda el tema de los libros; esta vez es Albert Cohen.

Ilana (diegético): Tiene algo de Shalom Aleichem, pero de los países balcánicos.

Irving (diegético): Nació en 1895.

Voice Over David Perlov: Mira parte a Brasil, tomando una pausa de las recientes tensiones. Yo prefiero arreglármelas solo; Mira ha estado ayudando todo el tiempo. Aún estoy demasiado débil para ayudarla a ella. El único peso que puedo cargar es el de la cámara.

Ha pasado mucho tiempo desde que podía filmar a mis mellizas en una misma toma y, sin embargo, por separado. Naomi continúa viviendo aquí en París; Denfert Rochereau, en la “*rive gauche*”. Yael, en la derecha.

Yael trabaja durante el día; de vez en cuando nos encontramos para cenar. A las nueve de la mañana se vuelve a ir. Y-P-19-3-G-B; su código de ciudadanía aquí. Independiente, totalmente.

Paso mis mañanas en el Café Tabac de la esquina, antes de que se llene de gente. Dulce ociosidad. A veces preparo bosquejos de filmes que jamás haré. Soy consciente de momentos, no de días; palabras, no oraciones. Los sábados, dice la gente, vienen y van. Por primera vez siento su rítmica repetición.

Una vez por semana viajo fuera de la ciudad a Joinville-le-Pont para revelar mis filmes en el laboratorio. La naturaleza me conmueve y, aun así, no logro filmarla a gusto; me siento subyugado por ella. Parece que necesito el artificio. Al extremo del puente, los laboratorios. Al acercarme, descubro la razón por la cual los laboratorios aun están situados en este sitio... Aquí se habrán hecho los grandes filmes de los años 20' y 30'. ¿Habrá sido aquí donde filmó Jean Renoir su espléndido filme *Una partie de campagne*?

En la “*Rive Gauche*” Denfert Rochereau, con Naomi. Ella siempre es un público comprensivo. “El león”, le digo, “se levantará una noche, dará un paseo por París y

regresará”. Ella se ríe. “Tal vez ya lo haya hecho, ¿cómo puedes saberlo?”. A la mañana lo observo nuevamente y descubro su otro perfil [de la estatua del león]. De vez en cuando, una visita a Françoise, la madre de Jean-Marc, quien vive cerca de Rue Daguerre.

Todavía estoy demasiado débil para andar largas distancias; una buena excusa para tomar taxis. Evito el metro, el subterráneo y sus ennegrecidas ventanillas. Naomi nos visita, me muestra sus bosquejos. No conocía su talento para el dibujo, pero lo encuentro natural. Se usan flechas para indicar giros a la derecha o a la izquierda en rojo, en verde. “Ven, mira los colores. Mis personajes son graciosos; realmente no parecen bailarines”. Dice que quiere estudiar notación de baile; entretanto, emplea su propio lenguaje improvisado. “Los dibujo y luego añado las direcciones”.

La niña, la hija pequeña del portero, es de Portugal, y se extraña que yo sepa su lengua. No sabe lo que es Brasil. Su padre lo sabe. Mi cámara me trae amigos nuevos, cuya compañía disfruto. Yael me pide consejo sobre una cámara; quiere filmar por sí misma su calle adorada. La primavera ya está aquí. Dispongo de mucho tiempo; descubro que después del sábado llega el domingo.

Balcón de la Mercerie Algil. A veces, al culminar el día, ni siquiera puedo decir si es un sábado o un domingo. Me permito un juego de azar; el único juego de mi agrado: ¿atraparé algo con mi pequeño marco, o no? Mi pequeña vecina, ensayando la maternidad, sabe perfectamente cuando la estoy observando. Observar se ha transformado en la esencia de mi vida. No en busca de una trama, de una historia; es la imagen del hombre corriendo lo que me fascina, no la razón por la cual corre o hacia dónde. El drama, la intriga, los prefiero fuera de mi vista. Aquí, la acción parece escenificada, ¿quién la dirige? ¿será la invisible madre detrás de la ventana? Aún hasta esta distancia, el diálogo parece ser claro. De vuelta en mi juego. Comienza a divertirme. ¿Pasará alguien? Para mí, un movimiento diagonal generalmente tiene éxito. Afortunado, nuevamente. Las líneas rectas jamás me han llevado a nada. Persisto. Cuando llega la suerte, la doy por sentada. Doctor Kustow, estoy de acuerdo con usted: soy un hombre muy afortunado.

El negro y rojo de mi ruleta. De niño demoré mucho en percibir la existencia de los colores. Las únicas cosas que atrapaban mi mirada eran las lentejuelas en el vestido de la asistente del mago; la joven que trabajaba junto a mi padre. Alguien dice: “Qué lindo día”; probablemente se refiere a un día de sol. También esto me ha tomado mucho tiempo comprenderlo. Yo me siento mejor con la lluvia.

Rue Lafayette me conduce al escenario de París que me hechizó durante los años que viví en esta ciudad. Cada día me aventuro un poco más a pie; media hora, una hora. Las dos terminales. De acá para allá entre las dos. Gare de l'Est y Gare du

Nord; el este y el norte. Aquí, Gare du Nord, junto al Café. Prefiero el espacio abierto de Gare de l'Est. Hallo los acogedores cafés, los avisos murmurados que parecen dirigirse solo a ti. Las cálidas alas de esta estación van despertando recuerdos. Y a la izquierda, los tramos de escaleras hoy me retan a subirlas. ¿Cuál debo elegir? ¿las de la derecha? Siento que me estoy aproximando a un punto preciso. Fue aquí donde usé por primera vez una cámara fotográfica. Aquí es. Ahora, sé exactamente dónde estoy parado; sé lo que hay detrás de mí, pero no me doy vuelta. Al día siguiente regreso a la estación, por la otra ruta, la de la derecha; aquella que conozco del pasado. La fea señal aún está aquí. De aquí en adelante, todo me es familiar. Este es el punto. Rue de l'Aqueduc. Aquí es donde ayer no me di vuelta. El hotel desde el cual tomé mis fotos. He pasado aquí semanas que han marcado mi vida.

Gare de l'Est, donde la vida parecía estar en suspensión. Solo después, supe que los relojes de las plataformas indicaban la hora de partida, no la hora del día. En la pequeña plaza, el reloj muestra las doce. El edificio parece inclinarse, como al borde de un colapso. Los puentes: cruces a la izquierda, cruces a la derecha. ¿Ventanas de qué? ¿de un monasterio? ¿escuela? ¿orfanato? ¿estaré repasando la señal de la cruz? [movimientos de cámara]. “En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, amén”. Un niño judío que viaja en tranvía, ¿debería cubrir o descubrir su cabeza al pasar por una iglesia? El nítido recuerdo de mi hermano pequeño, perdido en algún sitio, en la vastedad de Brasil, corriendo sobre las plataformas de la estación de tren. Años más tarde me dijo: “Pensé que tal vez alcanzaría a verte tras la ventana de un tren en movimiento”. ¿Cuándo fue que vi por primera vez el filme de Renoir *La Bête Humaine* de Émile Zola?

¿Por qué estos atormentadores símbolos vuelven a mi memoria? Esta estructura funcional que sostiene un puente, ¿me recordará por siempre una firma, una cruz? El día llega a su final. Hoy, el edificio no caerá hacia atrás. Los ruidos de pasos pierden su amenaza. Los gestos se exteriorizan siendo exactamente lo que son.

Entro al bar local con una sensación de alivio, contento de ver gente. El sitio está lleno de espejos pero quiero filmar sencillamente, directamente, no izquierda no derecha. No blanco, no negro. Sé que hallaré lo que estoy buscando. Un rostro, como éste. Nuevamente a Rue Lafayette, y a la calle de Yael. En un tiempo sentía que la calle era mi verdadero hogar. Ahora, ya no; sin embargo, disfruto de estos momentos.

Sobre Negro, (G.C): Visitando a Yael en el trabajo. Diario, 1983.

Voice Over David Perlov: Yael trabaja en el filme de Claude Lanzmann, *Shoah*. Es una dura, casi insoportable confrontación para ella. Al igual que yo, Yael admira a este hombre que se ha dedicado durante años a este proyecto con infatigable

persistencia, sin compromisos. Su enfoque es seco, desapasionado, como el de un fiscal que no precisa retórica, de énfasis artístico; él precisa solo documentos. Creo que desea crear un gran documento.

-Claude Lanzmann (diegético): Si lees los nombres en esta pizarra, verás que siempre se trata de los mismos cinco nombres. El filme es como un rompecabezas, en realidad. Uno trata de acomodar las piezas y no es fácil... Porque el propósito del filme, finalmente, es que la verdad siempre emerge en niveles más y más profundos, pero son dos historias (...)

Voice Over David Perlov: Por la noche, al reunimos, Yael busca las palabras, incapaz de asimilar las imágenes que vio durante el día. Escucho a Claude Lanzmann y su credo a este filme...

-Claude Lanzmann (diegético): Encuentro en este filme una absoluta coincidencia, una absoluta identificación entre moral y estética. Lo que es moral, es bello. Lo que no es moral, cometer un delito contra la moral, es insoportable.

Voice Over David Perlov: Los dejo trabajando, sintiendo respeto y admiración.

Sobre Negro, (G.C): Visitando a Naomi en su trabajo. Diario, 1983.

Voice Over David Perlov: Naomi trabaja aquí, en Rue Saint Jacques, en la cima de la colina. Schola Cantorum. Sin sorpresas. Encuentro a Naomi, nuevamente; Naomi y su personalidad avasallante. Naomi tiene también un trabajo secundario: enseña hebreo a los niños de esta familia. Pero las niñas aprenden mucho más que esto. Es una familia con tres hijas que viven según el diccionario. Inglés, francés, chino, swahili, hebreo, árabe... ¿Por qué? [filma al menos otras dos profesoras — aparte de Naomi— que hacen clases de diferentes lenguas a las niñas].

Niña (diegético): El diccionario...

Hermana mayor: Ve a traer el diccionario...

Voice Over David Perlov: Comienzo a fortalecerme físicamente. Mi cámara muestra más interés en la gente, cerca de ellos. Un vecino, el panadero griego, estilo mediterráneo. ¿Qué hace que los mediterráneos sean tan abiertos? También aquí el dialogo parece ser claro. Me siento suficientemente fuerte para aventurarme a pie aún más. Place de l'Opera, Galerie Lafayette. Jean Marc me menciona la historia de Émile Zola sobre una joven provinciana que llega a París y halla trabajo en una gran tienda. La introducción alcanza para inducirte a leerlo. Deseo una cámara de video con la cual deambular por las ciudades, de ser posible, en un taxi; permitiendo que el ritmo casual de los semáforos defina el marco. Los llamados

“puntos muertos”, momentos vacíos, ¿estarán realmente muertos? El taxista se impacienta con los embotellamientos de tráfico. Yo no.

Nuevamente, en Gare de l'Est, veo el tren que llega desde Frankfurt, Alemania. ¿Quiénes son los alemanes en el París de hoy? ¿quiénes vienen a darle la bienvenida? Mi cámara apenas si distingue quién es alemán y quién no. A la izquierda, a la derecha... Me es suficiente. La sucia tarea de selección no es de mi agrado. Mi cámara se acerca más y más a la gente; siento como si estuviera buscando a alguien. “Mira cuántos de ellos usan lentes”, observa Yael. “Tal vez es por la lectura de la Biblia”, le digo.

Recuerdo a Doña Guiomar, mi madrastra negra, leyéndome la Biblia cuando era pequeño. Yo comprendía muy poco y retenía solo algunas imágenes; imágenes de las ovejas, las ovejas del Señor, la cual me agradaba y la que nunca he visto en la vida real. Doña Guiomar era la única de la familia que usaba lentes. Comienzo a buscar un rostro como el de ella entre la multitud. ¿Sería como el de ella? ¿como aquella? Seguramente era más joven. Ella jamás usó sombrero, pero Doña Guiomar poseía la misma mirada punzante.

Sobre Negro, (G.C): Encuentro con André Schwartz-Bart. Diario, 1983.

Voice Over David Perlov: Conocí a André en París, hace muchos años cuando vivía aquí y cuando él estaba escribiendo *El último de los Justos*. Leí partes de éste aún en manuscrito. Reside en Guadalupe y está aquí haciendo una breve visita. Se encuentra con Yael por primera vez. A André le disgustan las entrevistas, pero yo le aseguro: “No, no será una entrevista, quiero filmarte para mi diario”. Acepta. Acordamos un encuentro para el próximo domingo.

André Schwartz-Bart (diegético): Era un refugiado en un pequeño pueblo francés, al suroeste. Tuve que ir al dentista. Comenzó a tirar... En ese entonces extraían muelas con tenazas. Tiraba y tiraba y la muela en lo suyo. No había sillas odontológicas, usaban sillas comunes. Le pidió a mi padre que me sujete fuerte, y mi padre tuvo que hacerlo. El dentista comenzó a tirar de la muela con la mano, sudaba... Finalmente, sentí algo resquebrajándose en mi cabeza; me dislocó parte de la mandíbula. Así es como se hacía en esos tiempos.

Yael (diegético): ¿Era tan caro como lo es hoy?

André Schwartz-Bart (diegético): Eso dependía de tus medios; para mi padre era caro. Tratábamos de evitar el dentista. No éramos ricos; nada que ver con la confortable cirugía dental de hoy día.

Yael (diegético): Actualmente te ponen música.

André Schwartz-Bart (diegético): No me molesta; hoy ya no me molesta para nada. El simplemente realiza su trabajo y apenas si ya oyes algo. Lo único que me molesta, y solo porque no estoy acostumbrado, es mantener mi boca tan abierta. Habitualmente, mi boca permanece cerrada.

Voice Over David Perlov (se superpone): Continuamos conversando durante horas. Recuerdo a André siempre severo, distante, incluso agresivo. Había algo terrenal en él. Odiaba el sofisticado ambiente intelectual de los parisinos. Cierta vez, de noche, mientras Abrasza y yo estábamos enfrascados en una discusión sobre pintura, André nos detuvo en la calle y preguntó: “¿Saben bailar Chachachá?”, e inmediatamente demostró su talento. Me gustó. Ahora, mi cámara busca los cambios. La incipiente calvicie expone la verdadera cabeza, la mente.

-André Schwartz-Bart (diegético): (...) Buscas una rama de la cual aferrarte y comienzas a buscar algo familiar. Con el paso del tiempo, aprendes a aceptar sorpresas.

Voice Over David Perlov: Camino al metro, André recuerda que solía trabajar en la tienda de un sastre, en la misma calle donde vive Yael ahora. Asimismo, recuerda aquellos momentos de postguerra cuando pasaba noche tras noche en la estación de tren, aguardando a su familia que jamás regresaría.

Esta es la última toma que filmo en la calle de Yael. Ella está por mudarse. Su apartamento fue robado, en cierto modo, destruido. El portero portugués dice ‘Deben haber venido de otro lugar, de otro distrito’. De todas maneras, Yael desea cambiar su vida. Eso es lo que dice.

[Niñas juegan en el patio interior del edificio de Yael]

Esta, de África... Aquella, de Turquía... Del Caribe... De Grecia... (...) Adiós, amigos...

Yael cruza a la Rive Gauche. Quiere saborear un poco del gusto de la burguesía, dice. Consigue un apartamento en Rue de Bernardins; por cierto, Françoise Mitterrand vive a la vuelta de la esquina. Aquí se siente segura, con policías de sobra alrededor. En su tiempo libre, continua con la fotografía, estudia francés y conserva su intenso ritmo por esta ciudad; “París”, dice, “es la mejor, la más exclusiva universidad para mí”.

Durante los seis años que viví en esta ciudad, jamás he subido los peldaños de Notre Dame para ver la gárgola en sus dimensiones reales. Desde arriba, contemplando la ciudad a mis pies.

He de partir la próxima semana. En mis seis veranos aquí, en París, siempre he amado la ciudad cuando está capturada por turistas. Nuevamente, me gustaría hacer un filme con una cámara de video, solo con negros, aquí en Europa. Siluetas. Cuando los parisinos partían de vacaciones, sentía de pronto que la ciudad era solo mía. Entonces me agradaba explicar el camino a los turistas. Cuanto menos comprendo las lenguas a mi alrededor, más me siento en casa.

Pero ¿qué es esto? ¿un vestigio de la Edad Media en el mercado de la ciudad? ¿y qué es este feo paraguas? ¿y aquello? ¿qué es esa inscripción en su frente? Me niego a leer el mensaje [un burro que tira un carrito para transportar turistas, lleva un papel en la frente]. Adiós, burro [lo dice en portugués y lo repite en hebreo]. Adiós, París. Regreso a casa. Partiré la próxima semana.

Saint Germain des Prés, cerca de Rue Bonaparte. Mi primera calle en París. Me encuentro con un buen amigo, el fotógrafo Jean Gonnet. Su rostro fuerte y plácido que tanto me agrada. Atrapo a los tres en mi lente: Ju Yun, su hija adoptada de Corea, Beatrice y Jean.

Pleno verano. Ya debería haber partido. Nadav, a quien filmé hace unos años, también es un visitante de verano. Sus padres: Era y Pili. Nadav, en hebreo: “El generoso”.

Sí, todos lo sabemos: ya es hora de partir. Regresar a casa.

Aeropuerto Charles de Gaulle. Llego temprano. Añorando São Paulo; añorando encontrarme en Brasil. Son solo doce horas de distancia, pero aún es muy temprano. Pido al taxista que dé otra vuelta alrededor del aeropuerto. Pregunta si tengo suficiente dinero local, si soy americano. Le digo que lo soy, del sur. Recuerdo una vez, durante mis días de estudiante en París cuando con todos mis ahorros tomé un taxi, diciéndole al taxista, “Lléveme donde quiera, pero no me diga dónde estamos”. Tuve efectivo suficiente para cuatro horas. Esta vez nos lleva veinte minutos regresar al punto de partida. Le pedí a Yael y Naomi que no pidan licencia en el trabajo; que no vengán al aeropuerto. “Está bien”, dije, “São Paulo queda a la vuelta de la esquina; el avión vuela como un pájaro”. No parecen entenderlo; para ellas, los pájaros vuelan como aviones. ¿Dónde están hoy los pájaros?, ¿qué le sucedió a los albatros?

¿Dónde está la puerta de embarque a Sudamérica? ¿a São Paulo? Deseo encontrarme en Brasil. Aquí, París; mañana por la mañana una breve escala en Río de Janeiro y luego, São Paulo. Estoy en camino.

Sobre Negro, G.C: Fin de Diary Parte 5.
Marzo - Julio, 1983. David Perlov.

8.4.6. TRANSCRIPCIÓN *DIARY*, CAP. 6 (1983).

Voice Over David Perlov: Por segunda vez en São Paulo. Esta vez, menos ceremonial, más concreta. Cerca de los edificios. El pueblo de mi adolescencia. La inmensa ciudad. En los tranvías de esos tiempos, las inscripciones decían: “El centro industrial más grande de Latinoamérica”. En ese entonces no comprendía el significado. São Paulo era la promesa, la certeza de un futuro mejor para Brasil. Llegué a São Paulo por primera vez cuando tenía diez años, arrancando de la oscuridad. Era un niño guiado por mi abuelo; no podía más que observar los edificios gigantes. Una promesa de esperanza para mí también.

Aún no me atrevo a mirar a la gente; nuevamente, solo a la cúspide de los edificios. Aún escucho el *Aria* de Bach de mi adolescencia. Entro al mismo túnel donde de día o de noche, era siempre de noche. Aquí, de niño, podía venir y gritar durante horas, más alto que las bocinas de los carros. Gritos de alegría, gritos de desesperación. Aquí, era libre.

Nos han invitado a permanecer en este apartamento. Margarida, una de las catorce millones de personas de esta ciudad. Tiene un techo aquí, que no le pertenece. Flores, jarrones que no son suyos y jamás lo serán. Cocina, pero su labor también es planchar. Proviene del sur. Margarida, del norte [Radio: “Somos pecadores, pero nuestro señor es nuestro redentor...”]. Cada mañana, Margarida comienza la limpieza, mientras su patrona le dice, “todo limpio y ordenado”. Las camas, las almohadas, tampoco le pertenecen. En la radio. Una de las transmisiones religiosas.

Radio (en *off*): Bendice a quienes se hallen tras las rejas; bendice a nuestros oyentes católicos; bendice a nuestros oyentes espiritistas; bendice a nuestros oyentes, cualquiera sea su credo, amado Señor. Brinda solidaridad a tu pueblo, brinda fortaleza a los débiles, brinda palabras al mudo, brinda vitalidad a los abatidos y aquellos que han tenido un día difícil...

Voice Over David Perlov: Mira, hace muchos años decidió dejar esta vida de dulce ocio, por un futuro difícil e incierto. Fue entonces cuando nos encontramos en el kibbutz de un país que se hallaba en su comienzo. La plácida arquitectura de São Paulo, coqueta. Y lo más nuevo, o sea, lo popular; progreso. Esta es mi vista cada mañana. Cuanto más amo a Brasil, más duermo y mejor. Adair, el chofer; “Louis Armstrong”, dije al verlo. “No”, me dice la propietaria, “más bien Idi Amin, la bestia”. Su apodo es “Fininho”, “el Flaquito”. Me dice: “Le llevaré adonde quiera. Yo soy el patrón. Este carro es mío”. El carro no es suyo y jamás lo será.

Primeros pasos vacilantes en la variante luz de São Paulo. Mi luz. Voy camino a filmar a mi hermano Aarão y a su familia. Mi hermano pequeño es ahora padre de familia; la pequeña Maya, Nadia, Sylvia... la abuela del campo, la gentil Rosa y Aarão. El mismo rictus en su boca. Su seriedad. Aarão me dice que le ha dado mi nombre a este pequeño malvado [un perrito].

Me llevan allí, me llevan allá. Esté donde esté, encuentro imágenes grabadas en mi ser. En la casa de Richard; Dr. Richard Kanner, el prestigioso psicoanalista, uno de mis viejos amigos. Es así como nos llamamos el uno al otro, "amigos". Richard. ¿Por qué será que los primeros inmigrantes dieron a sus hijos nombres extranjeros? Richard, no "Ricardo". Bom día, Richard. Estamos todos aquí, también Julio. Sabiendo que mi cámara está aquí, dice, "Lo importante, amigos, es ser natural". De jóvenes, me disgustaban sus poses, sus frases y, sin embargo, él me agradaba. En algún rincón de mi corazón daba crédito a sus palabras sobre la vanidad de los ideales.

Cuando regreso, tarde por la noche, bajo y contemplo las farmacias con sus tan recordados aromas. Es un mundo completo de cura y de enfermedad, y de todos los sentidos involucrados. El antiséptico olor de la medicina para la gente.

Julio está siempre disponible para llevarme a donde quiera. Comenzamos en el Jardín América, donde solía pasearme los domingos para contemplar las elegantes residencias. Jardín América, el Jardín de América, Sudamérica. Luego, la avenida Paulista. Ha dejado de interesarme. Los Bancos reemplazaron a las antiguas mansiones. Antaño, se erguían aquí palacetes de los dueños de los cafetales. Estos palacetes estaban alejados de las calles, ocultos tras los árboles; se percibían solo a la distancia.

Pero era aquí donde deseaba llegar: el barrio judío. Bom Retiro, "El buen retiro". En ese entonces, había judíos, activismo político, prostitutas y, tal vez, aquí y allá un pequeño convento. Todo ello representaba para mí la verdad absoluta.

Hoy, coreanos, ¿cuándo han llegado aquí?

A mis 19 años, me trasladé a vivir aquí. Una elección dictada por la conciencia. El comercio judío no me interesaba. Antigua tradición en demasía. Sentía necesidad de una revolución, de un sueño. Pero miro hacia la próxima calle, el tren pasaba por encima. El Bar de la esquina aún se encuentra allí. Esta calle se llamaba "La Zona"; el único sitio donde se permitía la prostitución, casi cien metros entre el Bar y la tienda judía. La calle siguiente, atestada de prostitutas enjauladas. Hoy están completamente vestidas; venden ropa, no cuerpos. En aquellos tiempos, aquellas sonrisas eran rígidas, gélidas como témpanos, mercenarias. Sofía, María, La Muda, ¿dónde están ahora?

Julio nació aquí, en Bom Retiro. Al igual que otros judíos, ya no reside aquí, pero aún se siente atraído por su lugar de nacimiento. Aún viene aquí a comer y trabaja aquí medio día. Mi buen amigo, Dr. Julio, psiquiatra, me dice, “Adelante, filma. No solo sus estómagos requieren ayuda inmediata, urgente. A veces también sus mentes”. Julio nunca ha sido socialista; está simplemente siendo humano. Dice: “Es mi falta de verdadera ambición”.

Lo mismo de antaño persiste hoy día. El barrio tenía sus confines, a los que a veces solía venir. Este extremo, el Sorocabana, al que venía muy ocasionalmente. Solía decirle a Julio, “Esta estación me recuerda a un templo protestante; no hay luz y sombras, está simplemente iluminada, pero nada más y no es suficiente”. De nuevo al centro del barrio. Estación de Luz y Jardín de Luz, el parque. Yo lo llamaba “El paraíso cercado”. Este césped y estos árboles eran mi imagen de la Tierra Prometida; la consumación final de las ideas revolucionarias. Pocas personas lo frecuentaban; algunos vagabundos de vez en cuando; de tanto en tanto, soñadores. Cuán ingenuo era en ese entonces, pensando que la política o el arte podían resolver en el curso de una vida, los problemas de todos.

Los prometidos verdes pastos. Verde por la flora; amarillo por el oro, las riquezas de Brasil. Finalmente, mi catedral: Estación de Luz. Fue aquí donde llegué desde Belo Horizonte con mi abuelo. En ese tiempo, el humo era denso, intoxicante. Todo este mundo era mi droga. Aquí me gustaba concertar mis citas; tenía un techo seguro sobre mi cabeza. Un viejo recuerdo: “No te acerques a los rieles; si miras para abajo, puedes morir”. Eso es lo que Doña Guiomar, mi madrastra negra, solía decirme. Hija de esclavos, ¿habrá temido ser responsable de la muerte de un niño blanco?

Hallo mi enfoque fácilmente, como en ese entonces. Mis dibujos eran simples, frontales. Solía sentarme aquí, esperando el tren. Mucha gente caminando y subiendo la escalera de la estación de metro. No recuerdo haber visto corbatas en aquellos tiempos; no recuerdo haber visto sonrisas. Solo era consciente del resollar de las locomotoras.

Aguardaba el tren que traía refugiados desde la esquina del norte. La hambruna. Consumidos por tuberculosis, anemia, jadeando sin aliento. Hoy, se dice que ellos construyeron la nueva São Paulo. Gente sin rostro, siluetas llegando a granel. Para muchos todo concluyó antes, en los desastres ferroviarios. ¿Habrás sido aquí, contemplando estos encuadres, donde nació mi amor por el cine?

Desciendo dentro de mi distante pasado, buscando a Fawzi, el primer amigo que he tenido. La calle de los libaneses. Fawzi Rahme, amigo en la escuela, amigo en la casa. Le advertí que le filmaría apenas entrara al apartamento. Dijo, “Está bien”.

Perlov (diegético): Puedes entrar.

Fawzi (diegético): Hola, David.

Perlov (diegético): Hola...

Fawzi (diegético): Ha pasado tanto tiempo.

Perlov (diegético): Sí, Fawzi.

Fawzi (diegético): Qué maravilla, David. No has cambiado nada; sigues tan encantador como siempre...

Perlov (diegético): Especialmente con esta cámara sobre mí; es una máscara. Pero tú no has cambiado para nada.

Fawzi (diegético): ¡Qué elogio! Me estás halagando, David. Estoy muy emocionado; qué bien, David, me siento muy feliz. David, te reconocería en cualquier lugar del mundo, honestamente.

Voice Over David Perlov: Mi bisabuelo hablaba bien el árabe. Fawzi siempre venía a mi casa y yo iba a la de él. Recuerdo a su abuela, bajita, siempre de negro; su madre, las dos viudas, su forma de saludarme.

Fawzi (diegético, citando a su abuela): “Un amigo y compañero de mi nieto, Fawzi”. Y ciertamente habría añadido: “Que Allah esclarezca tus pensamientos; que Allah proteja tu futuro”. Ella repetiría eso muchas veces, ya que te apreciaba mucho.

Perlov (diegético): Cuando tu madre escuchaba a tu abuela... Incluso yo, siendo niño, me tenía que agachar hacia ella... era tan bajita.

Voice Over David Perlov: Experimentamos muchas vivencias, en las vías del tranvía de casa a la escuela y de regreso, a mis anchas por todo São Paulo. Le pregunto a Fawzi si recuerda cómo comenzó nuestra amistad.

Perlov (diegético): ¿Cuándo te dirigí la palabra por primera vez?

Fawzi (diegético): No lo recuerdo.

Perlov (diegético): Te voy a ayudar... Veamos... Solíamos regresar juntos a casa, en tranvía.

Fawzi (diegético): Exactamente.

Perlov (diegético): Cada día nos sentábamos en un asiento diferente del tranvía. Siempre cogíamos el tranvía que viajaba a nuestro vecindario. Creo que nos interesamos el uno en el otro durante estos viajes. Sabíamos que los dos estudiábamos en la escuela estatal; éramos compañeros de clase y los dos vivíamos en el mismo vecindario.

Fawzi (diegético): Correcto.

Perlov (diegético): En cierto momento, y casi simultáneamente, comenzamos a dirigirnos la palabra.

Fawzi (diegético): Qué interesante. Me está volviendo a memoria.

Perlov (diegético): ¿Recuerdas? En el tranvía y desde entonces...

Voice Over David Perlov: El vocabulario portugués de Fawzi, es tan rico y pedante como su comportamiento. Hallo atractivo a los dos, como siempre. Es meticuloso. Su tío libanés solía vivir aquí; su tío solía pasearse con un paraguas rosa. Era poeta. Escribía en árabe. De niño, pensaba que los poetas se paseaban con paraguas rosados, de mujer.

Sobre todo, es la memoria del pequeño Miguel la que emerge. Miguel murió en los rieles del Tranvía regresando de la escuela; tenía doce años. Hijo de inmigrantes italianos, siempre vestido de blanco los domingos. Solíamos mofarnos de él, “¡Miren al ángel”. Aún no sé dónde vivía. No era bueno trepando muros, pero tenía necesidad de ver monjas, vestidas como ángeles. “Si una de ellas atrapa tu mirada, el diablo irá por ti o por ella”, dijo una vez la madre de mi amigo.

Continuamos conversando durante horas. Siempre nos deteníamos en la estación próxima a la Catedral, no lejos de la escuela. Fawzi, solía decir “Nosotros, los orientales” y se refería a “Nosotros los árabes, nosotros, los judíos”. “Los orientales creemos en *maktub*, lo que está escrito, predestinado”. No me sentía a gusto con esta filosofía, pero Fawzi insistía en decir “Nosotros, los orientales”. Recuerdo sus amplias manos; siguen iguales. Me despido de Fawzi y digo, “Nos volveremos a ver”.

Le pido a Nancy que me halle una procesión católica como las que solían pasar frente a mi casa. Acostumbraba a mirarlos y escuchar sus rezos a la distancia. Doña Guiomar, protestante, ya me había advertido, “No la mires”, refiriéndose a la Santa Virgen; “Si ella capta tu mirada, morirás”.

Fininho, el chofer, quiere complacerme. Esta extensión de casas bajas fue en su tiempo el barrio italiano. Hoy, no hay más italianos, solo los recién llegados del

norte. Muchos italianos eran industriales. En ese entonces, los muros de esta fábrica me fascinaban. ¿Una evocación del Coliseo? Me prometí a mi mismo no filmar ni miseria ni opulencia; podría ofender a quienes se hallan en el fondo de la escala. Aquí aparecen como decorado. Es un día frío, están todos adentro, así me dicen. En casa.

Sobre Negro, G.C: Río de Janeiro. Diario, 1983.

Estadía de tres días en Río de Janeiro. Aún no logro comprender por qué, de bebé, fui arrancado de la ciudad más hermosa del mundo: Río de Janeiro, no la promesa del Paraíso, sino el Paraíso mismo. Como en las postales, te saca una sonrisa. Nací en un mundo de postal; la ciudad más maravillosa del mundo.

Busco la calle Riachuelo, al otro lado del acueducto. Busco la farmacia en la cuál trabajé durante las vacaciones. Olía a perfumes, jabón y medicinas de patentes. Lo disfrutaba. Pero en realidad, voy en busca del tranvía; el último tranvía de Brasil. Contemplo Copacabana. Nací justo a la vuelta de la esquina, no lejos de Clarinha. Es Clara Sverner quien está tocando el piano; la amiga de Mira, Clarinha. Actualmente, investiga la música brasilera. Clara pregunta, “¿Dónde les gustaría ir?”. “A ninguna parte”, contesto; “Lo conozco todo, cada callejuela”. “¿Tal vez el Jardín Botánico?”. Acepto.

Este ritmo es muy brasileño, típico de la música brasileña. La compositora es muy famosa, tenemos un sello en su honor. Sociológicamente, se la considera una artista muy avanzada. Clara toca. Clara explica. Especialmente famosa por dos temas: *Abre Alas* y *Carnaval de Marzo*. Pido más música; ella toca. Lo sé; regresaré a Río de Janeiro.

Sobre Negro, G.C: Hotel Mt. Hermon. São Paulo, 1983.

De regreso a São Paulo, descanso en este hotel antes de partir a Belo Horizonte. Me siento como destinado a encarar esta fachada. Edificios recordados con tanto cariño; el rascacielos, las mismas neblinas matutinas de São Paulo. Espero una tormenta tropical, que no llega. La lluvia conocida de São Paulo y la ‘*garoa*’, la garúa. De vez en cuando, un breve paseo por la ciudad.

Belka, una joven armenia, descendiente de armenios. Estaba convencido de que era india. Le pregunto, “¿Sabes hablar armenio?”. Ella dice, “Sí, solía hablarlo con mi abuelo”.

Perlov (diegético): ¿Sabes cantar en armenio?

Belka (diegético): Sí.

Perlov (diegético): Entonces, por favor, canta...

[Belka canta en armenio].

Perlov (diegético): Eres una verdadera cantante, ¿qué significa “Garun, Garun”?

Belka (diegético): La primavera, la primavera...

Perlov (diegético): ¿Y “sirun, sirun”?

Belka (diegético): Es bella, es bella.

Perlov (diegético): Ah, eso es... ¿Un pajarillo, tal vez?

Belka (diegético): No, tiene que ver con una estrofa al final de la canción, cuando la gente habla mal de una muchacha, pero su enamorado no debiera creerles.

Voice Over David Perlov: Aarão nunca expone su espalda. Me dicta mis obligaciones cuando visito Belo Horizonte, el pueblo de nuestra infancia. Continúo atrasado. Aplazo mi viaje algunos días más. Veo que las ventanas vacías carecen de figuras humanas. ¿A dónde se habrán ido? ¿por qué se esconden?

En lo de Gabi, Tarsila do Amaral una de mis pintoras favoritas. Tarsila, una mujer, ¿a quién le importaba el feminismo en mi época? Negro, judío, chino, artesanos, artistas, amigos, son todos “operarios”, trabajadores. Gabi nos llevará a un largo paseo de dos días por Belo Horizonte. Gabi, Clelia y Flavia, todos italianos de descendencia.

Gabi, sociólogo, de aquellos que intenta resolver los problemas de los “operarios” de una forma moderna. Este cuadro grande, como un rompecabezas, cinco veces cinco, 25 cavidades para 25 copas. Aprendes a contar; primeros pasos en alfabetización. Primero pan; luego, contar; luego, alfabeto. De ser posible, todo al mismo tiempo. Le pido a Gabi que no tome la carretera sino la ruta lindante. Camino a Belo Horizonte, duermo casi todo el tiempo. Me despierto solo para un evento especial, como el festejo de San Sebastián en Ibiuma. Verde por la flora, amarillo por el oro; la bandera brasileña. ¿Dónde queda Ibiuma? ¿aparece en el mapa? Cuánto más me agrada la gente, mejor duermo. Y duermo bien.

Cardenal por altavoz (diegético, en procesión): Cada hombre tiene el honor de ser hijo de Dios y hermano de Jesús. Jesús era carpintero; trabajaba con sus propias manos. Jesús, quién dio su vida para que nosotros no muramos jamás...

Voice Over David Perlov (se superpone): El Cardenal dice: “Jesús era carpintero”. Doña Guiomar solía decir lo mismo, con una leve diferencia, porque ella era protestante, no católica.

Cardenal por altavoz: ¡Viva quienes han venido hoy! Y ahora hacia adelante, paso a paso, lentamente. ¿Cuántos santos puede haber realmente en Brasil? Ciento veinte millones de brasileños. Esto es Ibiuma.

Voice Over David Perlov: Ouro Preto, pueblo de oro, pueblo de esclavos. Riqueza para el amo, una sentencia de muerte para otros. Las iglesias barrocas jamás han sido completadas. Como en Amsterdam, con todas sus ventanas, pero minas reemplazando canales. Me quejo a Gabi que el gentío obstruye la vista. Me dice: “Aquí, los negros deberían gozar de prioridad; ellos construyeron el lugar”. El pequeño y famoso pueblo se encontraba muy cerca del sitio donde transcurrieron los primeros 10 años de mi vida. Nunca antes había estado aquí; costaba demasiado en autobús y nunca había sitio en el carro de mi tío. Gabi conoce el lugar y hace de guía. Ouro Preto; en un tiempo, una capital con teatros, plazas y demás. Es domingo. La sala de conciertos. Nos conducen a la Iglesia de los Esclavos; una iglesia erigida y dedicada a aquellos negros que, en su rol de comerciantes, trajeron esclavos desde África. Gabi añade lo suyo al poner una canción de esclavos.

Canción (en *off*, portugués): “Con el permiso de mi joven amo; con el permiso del dueño de las tierras, permitidme cantar”.

Voice over David Perlov (traduce del portugués al hebreo): “Con el permiso de mi joven amo; con el permiso del dueño de las tierras, permitidme cantar”.

Mañana a la mañana viajaremos a ver las obras de Aleijadinho. Cerca, la famosa Iglesia de Aleijadinho; el arquitecto y escultor lisiado del siglo XVIII, el orgullo de Brasil. Conocía, por supuesto, las fotos de estos profetas, pero siempre han sido expuestos de frente, con la iglesia de fondo. Tomo mi cámara y me parece revelar el secreto de Aleijadinho. Sus palabras llegan a los hombres más allá del horizonte. Isaías, Zacarías, Amos, Daniel, Jonás, Jeremías... Más adelante, no muy lejos, el pequeño pueblo de Tiradentes, el insurgente. Todo esto, para retrasar mi llegada a Belo Horizonte, para intentar aplazarlo y para dormir. Nos despedimos de Gabi; se marcha a un congreso.

Belo Horizonte. La plaza de la Libertad. Plaza del Gobernador. El Espejo. Camino a casa, desde la escuela, a pie. De niño creía que los gobernadores eran tan apuestos como los palacios en que residían. La negra Doña Guiomar solía llamar a estos niños “Os anjinhos”, los angelitos. Le pregunté cierta vez, “¿Hay en el cielo ángeles negros como tú?”. Ella dijo, “No hagas preguntas tontas”.

Todo es conocido; todos los sitios. Las dos iglesias. La católica aún existe y, en frente, la protestante a la que Doña Guiomar solía traerme durante años para asistir al servicio. Hoy hallo este edificio. “Si entras a la iglesia católica”, solía advertirme Doña Guiomar, “morirás”. Entré y no he muerto. ¿Me habrá convertido ello en pecador? ¿esclavo de Satanás? Me marché desde esta estación a São Paulo a los diez años. Mi madre vino aquí para verme marchar. Corrió tras el tren, sobre los rieles, despidiéndose con la mano pero sin alcanzarlo. Doña Guiomar permaneció inmóvil en el andén.

Finalmente voy al edificio, mi hogar durante diez años. En el patio, invisible, las ventanas del salón de billar. Demencia mental. Tragedia. Las ratas multiplicándose noche tras noche. Quise partir a la mañana siguiente. Camino al aeropuerto, Aarão me dijo, “Si vas a Belo Horizonte, debes ir al cementerio”, como diciendo, “Visítala”. Aarão siempre es estricto respecto a las formalidades. Si no visito su tumba, significa que ella no me importa, ni tampoco su memoria; como si nadie la cuidara, desprotegida, que la han abandonado. Dejarla sola podría acarrear desgracia. Su nombre fue mal escrito: ‘of’ en vez de ‘ov’. Como una cruz. [Vemos lápida que dice ‘Anna Perlof’].

De regreso en São Paulo, la Estación. Partiremos de Brasil esta noche. El niño con las naranjas. Busco una sonrisa, pero no. ¿Estaré percibiendo una sonrisa oculta tras las naranjas?

Lisboa, camino de regreso a Tel Aviv para el inicio del año académico. Me encuentro aquí no por las iglesias barrocas, no por el agradable pueblo portugués, ni tampoco por la lengua familiar. Filmé solamente los tranvías de Lisboa; como los de São Paulo, importados de San Francisco, pero sin los atestados escalones de allí. En el transistor escucho un persistente “Ave María” con acento portugués, no brasileño. “Ave María”, responde el coro. Ave María, Miguel. Ave María, Sofía. Anna. Doña Guiomar. La Muda.

Sobre Negro, G.C: Fin de Diary Parte 6.
Julio - Septiembre, 1983.
David Perlov.

8.5. TRANSCRIPCIÓN *UPDATED DIARY* // *DIARIO REVISITADO* (1990-1999)

8.5.1. TRANSCRIPCIÓN *UPDATED DIARY*, CAP. 1. Infancia Protegida.

Sobre Negro, Generador de Caracteres (G.C): Updated Diary, 1990-1999.
Parte 1. Infancia Protegida.

Voice Over David Perlov: Retomando el trabajo en mi Diario, después de diez años. Pensé que era adecuado comenzar con *Retrato de una anciana* de Giorgione, tal vez además por el título que sostiene, “tiempo” [Col Tempo], por el paso del tiempo.

Rio de Janeiro. Copacabana. Nací justo a la vuelta de la esquina —la esquina que se encuentra tras de mí— 69 años atrás. La música es de Gabriel Fauré, y se llama *In Paradisum*, en el Paraíso.

Naomi está casada; Yael está casada; Yael tiene a Alma, Naomi a Nadia. Esta es Nadia.

Mira (diegético, en portugués, pregunta a David): ¿Você quer café?

Naomi (diegético): Sí, quiere.

Voice Over David Perlov: Tully, esposo de Naomi, papá de Nadia. Cada día una nueva cara... [los primeros meses de Nadia, la hija de Naomi y Tully. Escuchamos a Naomi saludar dulcemente a Nadia, “Hola... Hola...”, mientras la bebé, en su cuna, alza su cabeza y sonrío].

Y más...

¿Nacer a una buena vida?

Yael y Alma. Los buenos días se han duplicado [Yael da dos veces los buenos días a Alma, también de unos pocos meses de edad].

Noam, marido de Yael y papá de Alma. Debo acostumbrarme a los nuevos nombres... Alma, Nadia, Noam, Tully.

Me pregunto, ¿iré a ser gorda, delgada, alta, baja?

Hoy es un gran día...

Tully (diegético, en *off*): Nadia está caminando a la edad de ocho meses y medio.

Voice Over David Perlov: Dulces, profundos sueños. Los días de verano ya están aquí.

Su pelo ha crecido, pero no lo suficiente como para un peluquero.

El primer espejo.

El primer prado.

Nadia (diegético): Qué dulzura...

Voice Over David Perlov: ¡¡Oh!! La primera canción. [Nadia balbucea y canta].

Un viaje al País de las Maravillas, con frazadas y cobertores.

Naomi (diegético): Nadia... Buenas noches... Buenas noches.

Voice Over David Perlov: Y ahora, es tiempo para el arte. Y para la pregunta: ¿El arte imita a la vida, o la vida al arte? Buster Keaton en *Limelight*, con Chaplin.

Nadia (diegético, al teléfono): ¿Qué?

Voice Over David Perlov: ¿Irá a ser una chismosa?

El primer viaje al extranjero. ¡Embarcada! ¡Adelante!

Tully, que una vez trabajó como camarero, está filmando ahora. Treinta y cinco mil pies de altura en el cielo y ella se siente como en casa. Su madre, Naomi, todavía está trabajando en París.

¿Infancia protegida, feliz?

Naomi está embarazada.

Nadia (diegético): ¿Ves el avión?... Papá me explicó.

Naomi (diegético): ¿te explicó?

Voice Over David Perlov: El mundo de las postales [Paneos y planos generales de París de noche]. Esta vez en francés. "*Bonjour, Comme il faut*".

Nadia (diegético): ¿Alguien compró esto para mí?

Naomi (diegético): Mami lo compró para ti, mi amor... Cortemos estos... Veamos... Así...

Voice Over David Perlov: La virtuosa ha encontrado un órgano.

¡Buenos días! La temperatura afuera es cero. Esto es Europa.

Naomi (diegético): Espera, mi amor, déjame atarme los cordones de los zapatos y luego vamos a ir por tu ropa... Vamos a ir a ver al Ratón Mickey y al Pato Donald.

Voice Over David Perlov: Un poquito de Europa para Nadia. La felicidad no dura mucho, en general, pero aquí no tiene fin.

Nadia (diegético): Fue muy bonito

Naomi (diegético): ¿Sí? ¿Qué hiciste?

Voice Over David Perlov: ¿Infancia protegida, feliz?

Naomi (diegético, a Nadia): Ahora pongamos un poco de talco.

Voice Over David Perlov: ¿Talco? ¿Qué es el talco? ¿Dónde se inventó esto?... Mimando a una princesa, de la cabeza a los pies.

Naomi trabaja en la Opera con Preljocaj. La Opera de París, ¿puede haber algo más grandioso? Preljocaj es muy exitoso en Europa y en Estados Unidos. Su madre, más bien impaciente, le dijo: "Ve a Albania y vuelve con una esposa". Uno de los nuestros. Un buen tipo.

Tel Aviv 1994. Lia nació y llegó a casa tres días después. El último sueño sin molestias de Nadia. El bien conocido Paraíso Perdido. Ya no es más la única. Sponja [el perro].

Tully, siempre colaborador; un padre de toda temporada, una vez más. Sponja ha sentido la presencia de una nueva criatura. Todavía no sabe qué le espera. ¿La regalarán? Naomi no da abasto con todo.

[Lia está con hipo] El hipo es un asunto de respiración. Dicen que es natural.

Nadia intenta controlar la situación. Uno puede apreciar sentimientos turbulentos. Regalos y más regalos, como debería ser [Nadia deja juguetes en la cuna de Lia]... Lo opuesto a tormentoso.

Nadia (diegético. Murmulla): Apaga la luz... Con suavidad... [Le dice a Nadia sobre las caricias en la cabecita a su hermana]

Voice Over David Perlov: La caricia, como vemos, va hacia un ser dormido. Esos sueños profundos, se han duplicado ahora. Días de verano.

Tully (diegético, en *off*): Lia cumple exactamente tres semanas hoy... Sabe sonreír, bostezar y principalmente dormir.

Voice Over David Perlov: Lia parece ser más severa que su hermana, pero además muy consciente de la cámara.

Es la almohada la que hace a la princesa. Por favor, acércate.

Naomi (diegético, a Nadia): ¿Crees que ya nos conoce?

Tully (diegético, en *off*): ¡Hey, Lia!; ¡qué clase de cosas haces! ¡Hey, Lia! Gui gui gui gui gui gui...

Voice Over David Perlov: Un gran paso en su vida... Darse vuelta... ¡Bravo, Lia!

[Diegético, audio ambiente de la radio]: “Es bueno dar gracias al Señor, cantar alabanzas a su nombre, Oh, a lo más alto, para declararle nuestro inquebrantable amor en la mañana y nuestra fidelidad por la noche”.

Voice Over David Perlov: La mayoría de los narcisistas no sabe que Narciso era muy hermoso. [Nadia danza en el pasillo].

Tenía olvidado hace ya mucho tiempo este fenómeno de la naturaleza. [La doméstica situación de una madre, Naomi, barriendo, y las niñas jugueteando alrededor].

Esta vez, el teatro. [Nadia improvisa un monólogo frente al espejo].

Nadia (diegético): Porque yo sé que la gente que come nueces, pequeñas nuececitas, no las nueces que comen los pájaros...

Voice Over David Perlov (se superpone al monólogo de Nadia): De la nada, una pequeña Sarah Bernhardt en casa. El texto, totalmente de su autoría.

Los problemas de tráfico no son fáciles en departamentos pequeños.

Sus monólogos no siempre son inteligibles.

Este espacio en particular está cargado de tensión [Nadia pasa detrás de su madre Naomi (que carga a la pequeña Lia) y la golpea].

Naomi (diegético, a Nadia): ¡No hagas eso! ¡No me pegues!

Voice Over David Perlov: Problemas en el Reino.

Naomi (diegético, a Nadia): Eso no se hace...

Nadia (diegético): Te lo mereces.

Naomi (diegético, a Nadia): No, eso no es agradable.

Nadia (diegético): Mami se lo merece, Lia se lo merece.

Naomi (diegético, a Nadia): Dame un beso.

Voice Over David Perlov: Envidia, celos, poder, nunca se acaban... Pero la maternidad es balanceada. Disfruto ver que cada una tiene su propia libertad, mientras no choque con la libertad de los otros. Pareciera que mientras más tolerante eres, más difícil es criarlos.

Naomi está enseñando en Kfar Joshuea. Se ha transformado en un hogar para todos nosotros.

La casa de Biba y Menashe. El vecindario de las dos Palmeras.

Nadia se ha convertido en la asistente de Naomi. Una familia gitana.

Aquí, en el Valle de Israel, música gregoriana.

Un montón de hojas en vez de un montón de baldosas. Incluso este limitado bocado de naturaleza, es bueno.

Y cuando es protegida [la infancia], incluso por el mismísimo Dios, todo parece como una fuente clara, pura y fresca.

La silla alta de niños ha sido heredada a la segunda [se refiere a Lia, la segunda hija]. ¿El bigote? Absolutamente natural.

¡Oh, pero qué bien! Mamá ha vuelto a casa.

Naomi (diegético, esconde su rostro bajo un pañuelo): ¿Dónde está la mami?

Voice Over David Perlov: ¿Es mamá? Sí...

¿Es posible que ya haya escuchado al gran compositor? [Lia se mueve al ritmo de la melodía de la música de Schumann].

Estamos de vuelta en el escenario. La hija de Yael y la hija de Naomi. Dos primas. Es bueno que se lleven tan bien. [Nadia y Alma disfrazadas]

Alma (diegético, se dirige a la cámara): ¡Vamos! Veámonos a nosotras mismas en video...

Voice Over David Perlov: La televisión trae cultura a la casa, ¡y qué cultura! [La televisión está emitiendo la representación de la ópera *La traviata* (1853) de Verdi. En *off*, se escucha a una de las niñas, decir en español!: “¡Música!”]

Demasiada libertad en el arte, a veces conduce a un desastre [las niñas tocan el piano; llevan unas túnicas en la cabeza y van desnudas de cintura para abajo].

Nadia (diegético): ¡Baila, Alma!

Alma (diegético): No quiero.

Alma y Nadia (diegético, cantan, micrófono en mano): El sol brilla, el sol brilla...

Voice Over David Perlov: Nuevamente, Lia y la cámara.

Ha nacido el primer varón en la familia... Su nombre: Hillel.

Yael (diegético, mientras da el biberón a Hillel): Esto es grandioso.

Voice Over David Perlov: Él también tiene ojos azules. Un silencio asombroso. El silencio de todo.

Lia y sus zapatos de New Orleans. Este es absolutamente su gusto. [Lia baja una escalera y en *off* se escuchan los alegatos de Nadia]

Naomi (diegético, a Nadia): Vamos a la playa y punto.

Nadia (diegético): ¡No quiero!

Naomi (diegético, a Nadia): Entonces te quedas aquí.

Voice Over David Perlov: Conflictos. Quién quiere ir a la playa y quién no.

Yael y Naomi, las mellizas, en un mismo encuadre; la vieja historia.

¿Pero qué hay allí acerca de lo que estar tan contento? [Alma y Nadia miran fuegos artificiales desde una ventana]

Nadia (diegético): Hay muchos fuegos artificiales.

Voice Over David Perlov: Estoy de acuerdo con Nadia... A veces siento que hay demasiados fuegos artificiales en este mundo. El día de la Independencia.

Tully (diegético, a Lia que hojea un libro de bebés): ¿Qué hay al lado del osito?

Lia (diegético): ¿Qué?

Tully (diegético): ¿Qué hay al lado del osito?

Lia (diegético): Un conejito...

Tully (diegético): Así es. Muéstrame otro dibujo.

Lia (diegético): Aquí.

Tully (diegético): ¿Qué es eso?... Es un xilófono.

Lia [balbucea algo como "xilofon" y luego dice:] ¿Qué es un xilófono?

Voice Over David Perlov: Lia nació rubia. Y como todos los demás hablan, ella también habla. Buena cosa para los lingüistas.

Tully (diegético, a Lia): ¿Conoces la canción *El tren viaja a través de las montañas*?

[Lia Canta].

Lia (diegético): Papi, canta... Cantemos juntos.

Tully (diegético): ¿Conoces la canción *Baja con nosotros, avión*?

Lia (diegético): Sí...

Tully y Lia (diegético, cantan): "Baja con nosotros, avión"...

Lia (diegético): “Baja con nosotros, avión; ven y llévanos al cielo (...)”.

[Naomi, Nadia y Lia acostadas, ven dibujos animados por la TV]

Naomi (diegético): ¿Quién es esa mujer, Nadia?

[Nadia explica, pero no se entiende]

Naomi: No entendí...

Voice Over David Perlov: Maternidad... Pero ¿qué hay de la paternidad?

Naomi (diegético): ¡Ahí está el papá! ¡Dile hola!

Lia (diegético): ¡Hola papi!

Nadia (diegético): Los nombres de mis maestras son Tamar y Yael, y me gustan mucho, mucho.

Voice Over David Perlov: Esta vez, actuando sin palabras. [Observa a Nadia]

[Imágenes de un musical antiguo que han puesto en vídeo para las niñas. Se trata de *El Dybbuk*, obra de teatro judía escrita por Shloime Anski. Lo que vemos en pantalla es la pieza homónima, dirigida por Eugene Vakhtangov en 1948, e interpretada por los actores judíos Hanna Rovina y Shimon Finkel].

Mujer canta (diegético, desde la TV): Tú eres bella, esposa mía; tú eres bella; tus ojos son como palomas.

Hombre grita (diegético, desde la TV): ¡Dybbuk!.

Nadia (diegético, en *off*): ¿Qué significa Dybbuk?

Hombre (diegético, desde la TV): ¡Yo, Azrieli Ben-Haddassah, te condeno al ostracismo!

Voice over Perlov: El *videocassette* trayendo teatro con los grandes actores hebreos Hanna Rovina y Shimon Finkel. No hace nada de daño algo de arte elevado.

[A continuación, también en video, se reproduce la representación teatral de *Quién teme a Virginia Woolf* (1962), del Edward Albee].

Hombre (diegético, obra de teatro en video): ¡Nuestro hijo está muerto!; ¿puedes meterte eso en tu cabeza?”

Mujer (diegético, obra de teatro en video): ¡Tú no puedes decidir ese tipo de cosas!

Hombre (diegético, obra de teatro en video): ¡Escúchame! Recibimos un telegrama... Hubo un accidente automovilístico y él está muerto... ¡Puf! ¡y ya está!

Voice over Perlov: Y otra actriz: Myriam Zohar, Alex Peleck... *Quién teme a Virginia Woolf*.

Mujer (obra de teatro en video. Grita desgarrada): ¡¡¡¡¡Nooooooooooooooooooooo!!!!

Hombre (obra de teatro en video): Todo va a estar bien...

Nadia (diegético. En *off*): ¿Qué pasó?

Mujer (obra de teatro en video): Él no está muerto...

Hombre (obra de teatro en video): Él está muerto...

Voice over Perlov [otra pieza de teatro]: Y la encantadora Esther Greenberg.

La correcta armonía. Tully parece ser más tímido que su hija [padre e hija].

Nadia (diegético): ¡No entiendo esto, papá!

Tully (diegético): Solo la última línea.

Voice over Perlov: Yo tampoco entiendo, Nadia.

Hora tras hora, maravilla tras maravilla... Dos hermanas. [las niñas juegan]

Nadia (diegético): ¿Qué más está sucediendo? Tienes un novio. [Nadia hace como que anota en un taco de papeles]

Lia (diegético): Sí, Uri.

Nadia (diegético): Y tu primo, Yiftach... Bien... Hemos terminado; se puede ir. ¡El próximo!, ¡el próximo!, ¡el próximo!

Voice over Perlov: Y ahora, es Martha Graham en el suelo. Probablemente vio a su madre en danza moderna... ¡Bravo, Lia!

El *Cumpleaños Feliz*. ¿No es claro que las cosas realmente importantes no siguen a los cumpleaños, sino que se encuentran entre ellos?

Qué extraño... ¿Dónde se han ido todos los momentos melancólicos?

De alegría en alegría, fuera y dentro del escenario. *La princesa y la rana*. [Se refiere al cuento infantil *El príncipe rana* (1812), de los hermanos Grimm, que las niñas se encuentran interpretando]

Nadia (diegético, interpreta a la rana): ¿Por qué lloras? –le pregunta a la princesa-

Alma (diegético, interpreta a la Princesa): Porque mi pelota se ha caído por el muro.

Nadia (diegético): Yo te traeré tu pelota, si me dejas comer de tu plato, dormir en tu cama y jugar con tu pelota mañana.

Alma (diegético): OK.

Voice over Perlov: La vecina. [Se refiere a la tercera niña que aparece en escena]

Vecinita (diegético, interpreta al Rey): Últimamente pareces muy triste.

Alma (diegético): Mi pelota se cayó desde el muro, pasó la rana y dijo que si la dejaba comer de mi plato, dormir en mi cama y jugar al otro día con mi pelota, me la buscaría. Yo le dije que bueno, que de acuerdo. Y desde entonces he estado muy triste.

Vecinita (diegético): ¿Pero por qué? ¿Te fuiste y no dejaste que viniera contigo?

Alma (diegético): Sí.

Vecinita (diegético): Eso no está bien; debes mantener tus promesas.

Alma (diegético): Pero no pude...

Vecinita (diegético): Si haces promesas, debes cumplirlas.

Alma (diegético): Sí, de acuerdo.

[Se oye un “toc toc”]

Alma (diegético): Papá, es el sapo.

Vecinita (diegético): Ábrele la puerta, por favor.

Alma (diegético): ¿Quién es?

Nadia (diegético): Soy yo... ¿Por qué no mantuviste tu promesa?

Alma (diegético): Lo siento... Desde hoy, puedes comer de mi plato y dormir en mi cama.

Alma (diegético): No puedo creerlo [el sapo se convirtió en Príncipe].

[Las niñas tararean el canto nupcial].

Voice over Perlov: “Y así vivieron felices para siempre”, como en un final feliz.

A estas alturas, los cuatro primos. Hillel, como su madre lo parió [desnudo]. Un hombre, entre varias mujeres.

Oh, infancia...

A la cámara, como se dice, “le gusta” Lia... Pero creo que a Lia también le gusta la cámara.

Naomi (diegético, al teléfono): ¿Aya? ¡Hola!

Voice over Perlov: La segunda del cuarteto en esta casa, habla con su amiga de Kfar Joshuea, Aya.

Naomi (diegético, al teléfono. Hablan de movimientos de danza): (...) es un poco raro... Si lo destapa, tiene que justificarlo con movimiento, lo que no está haciendo, incluyendo el abajo y el arriba.

Voice over Perlov: Con arribas y abajos, por supuesto...

Naomi (diegético, al teléfono): Otra cosa que ella no puede prolongar, es cuando Yossi se encuentra de pronto en la mitad y mira por un minuto hacia la audiencia... ¡Pero el dueto en el final es lindo! ¡Es precioso!

Voice over Perlov: El lenguaje de la danza.

Shaul Ha-Melech, en nuestra casa. La casa siempre está llena, con visitas. Los niños disfrutaban las bicicletas, cuando las tienen.

¿Cuántos metros cuadrados necesita una persona, cualquier persona, como su espacio vital para habitar?

Aquellos pequeños conquistadores [sus nietos] en mi tierra... Me llaman “David” [en inglés], “David” [en español/portugués], a veces “Daba”; David, Sava [“abuelito”, en hebreo]... Dava.

Mira (diegético, a Hillel): Toma tu juguete... Toma tu juguete. ¡Apa! [lo toma en brazos]

Nadia (diegético, se dirige a la cámara): ¡No a mí!

Voice over Perlov: Nadia se ha vuelto más sensible a la cámara.

Música, teatro, dibujo, cine... Educación moderna.

Me gusta el *speech* de Lia... Suena chino. La factibilidad de la filmación en vídeo, a veces es similar al *speech* de una persona cuando habla demasiado. La edición le devuelve la sustancia. Por ejemplo:

Nadia (diegético, se dirige a la cámara): ¡Filma tu propia vida! O filma la calle, ¡la calle! [Luego hacia un adulto] No quiero que me filme...

Lia (diegético, imita a su hermana): ¡Filma la calle, Daviiiiiiiiid!

Voice over Perlov: Lia está enferma.

Lia (diegético): Papá.

Tully (diegético): ¿Qué?

Lia (diegético): ¿me quieres?

Tully (diegético): Mucho.

Lia (diegético): Pero, ¿qué estás haciendo?

Tully (diegético): Te estoy filmando.

Lia (diegético): ¡Genial! Detente con eso ahora.

Tully (diegético): ¿Estás enferma?

Lia (diegético): Sí.

Tully (diegético): ¿Qué tienes?

Lia (diegético): Fiebre... Fiebre

Tully (diegético): ¿Te duele?

Lia (diegético): Sí... [Lia tose]

Lia (diegético): Papi, ¿qué es esto?... ¿qué es esto?

Tully (diegético): una calculadora

Lia (diegético): Quiero jugar con ella...

Tully (diegético): Entonces ábrela.

Lia (diegético): Pero no puedo... ¿Cómo la abro?

Tully (diegético): Pásamela.

Lia (diegético): Toma...

Lia (diegético): ¡lo hice!

Tully (diegético): ¿Quién te cuidó mientras yo no estaba en casa?

Lia (diegético): Daniela.

Tully: ¿Quién es Daniela?

Lia (diegético): Daniela es dulce.

Tully (diegético): ¿Sabes que el miércoles vamos a ir a visitar a la mamá?

Lia (diegético): Sí... ¿en el avión?

Tully (diegético): Sí. ¿Has andado alguna vez en avión?

Lia (diegético): Papá.

Tully (diegético): Sí...

Lia (diegético): Tú me amas solo a mí, ¿verdad?

Tully (diegético): Te amo mucho.

Lia (diegético): Solo a mí, ¿verdad?

Tully (diegético): Y a Nadia también...

Lia (diegético): No, a ella no...

Tully (diegético): ¿Tú solo amas a la mamá?

Voice over Perlov: *Invidia* [lo pronuncia en latín]; envidia y egoísmo... Celos.

Lia (diegético): Papá, quiero un poco de agua.

Tully (diegético): Entonces ven conmigo...

Lia (diegético): Quiero agua...

Tully (diegético): Entonces ve a la cocina; yo iré también.

Lia (diegético): ¿Qué estás filmando?

Tully (diegético): A ti...

Lia (diegético): No... Filma la silla.

Voice over Perlov: Hillel cumplió tres años. Una fiesta de cumpleaños.

Mira (diegético, a Nadia): ¿Puedes apagar la luz de allí, por favor? Está allí arriba. Gira la perilla redonda; así.

[Todos/as cantan el *Cumpleaños Feliz* a Hillel]

Voice over Perlov [se superpone al canto de *Cumpleaños Feliz*]: Los países revolucionarios crean sus propias canciones. Aquí el *Feliz Cumpleaños* es cantada con otra melodía. Tal vez solo por para ser distintos... Como las carretillas en la Revolución francesa; ciudadanos en vez de príncipes y reyes.

Lia (Diegético. Con su vaso alzado): ¡Salud!

Voice over Perlov: ¡Salud por una feliz vida!

Lia está nuevamente sana y acaba de cortarse su cabello, especialmente para la ocasión.

Mira (diegético, en *off*): ¿Quién se subirá a un avión hoy?

Lia (diegético): ¡Nosotros!

Voice over Perlov: Yo, tú, nosotros, ellos... Se sienten en casa aquí, así es como va. Mis objetos les pertenecen a todos. Debo aprender a ser desprendido.

Hilel (diegético, los niños juegan a las escondidas): ¡Tengo miedo!

Sus primas (diegético): ¡Pero si estamos todos juntos!

Nadia (diegético): ¡No salgas!

Hilel (diegético): ¡Tengo miedo!

Mira (diegético, cuenta un cuento a Lia): Cuando la madrastra descubrió que la hermana se había convertido en Reina y que el ciervito era libre y feliz, estalló de ira y celos... Su hija, que era muy fea y tenía solo un ojo, dijo: “¿Por qué mi hermanastra es Reina y yo no?, ¡Yo también quiero ser Reina!”

Voice over Perlov: ¡Oh, infancia! ¡Qué poco interesantes que son los adultos y qué carentes de imaginación!

Mira (diegético, continúa leyendo el cuento a Lia): Ahora veamos el final de la historia: “Por la tarde, el Rey volvió de haber ido a cazar. Se puso muy contento al oír que había tenido un nuevo hijo”... este bebé, ¿verdad? [Mira le muestra a Lia al bebé en las páginas del cuento]. “Entró para ver a su esposa y felicitarla. La bruja le dijo que su esposa estaba durmiendo y el Rey salió de la habitación. Por la noche, todos se fueron a dormir, excepto la madrastra, que se mantuvo despierta junto a la cuna. En medio de la noche, la otra Reina entró a la habitación, sacó al bebé de la cuna, lo alimentó y lo devolvió a la cuna. Lo acarició”...

Voice over Perlov: ¡Oh, infancia! Mientras más terrorífica sea la historia, mejor; ¡más emocionante es!

Lia (diegético): Él la quemó en el fuego...

Mira (diegético): Así es... ¿Y por qué?

Lia (diegético): Porque no quería verla y porque tenían miedo...

Voice over Perlov: Y él la quemó en el fuego...

Mira (diegético): Claro... Y ella es mala... Es una mujer muy mala. Pero tú sabes que las brujas no existen, ¿verdad?; que son solo cuentos...

Lia (diegético): Sí.

Voice over Perlov: No, no; no existen los monstruos, tampoco las brujas; solo en las películas y en las historias. Sueños, infancia, brujas, ¿son momentos melancólicos?

Tully (diegético): Voy a interpretar la Sonata Nº 5 de Händel, sobre todo para ver cómo registra el Neumann KM84 [micrófono].

Voice over Perlov: El último actor de la casa, del cuarteto. ¡Creí que estabas probando la flauta! ¡Pero no, estabas probando el micrófono que acaba de comprar! Tully, el cantante, dejó el coro y se consagró íntegramente al registro.

Tully (diegético. al teléfono): Odelia, no te oigo... Odelia... ¿Puedes cuidar a las niñas mañana?

Odelia (diegético, en *off*, al otro lado del teléfono): ¿Hoy?

Tully (diegético): Mañana.

Voice over Perlov: Nadia tendrá que usar lentes, por dos años.

Lia ya es una acróbata en la escalera, pero eso no es todo...

Nadia (diegético, a Lia): Por si no lo has notado, te ves más fea cuando te portas mal.

Lia (diegético): ¡¡Oooooohh!! No me hables...

Nadia (diegético, la remeda socarrona): “No me hables”

Lia (diegético, canta]: “Ella es la niña más linda del kindergarten”...

Voice over Perlov: Nuevamente, saliendo hacia la naturaleza. El río histórico: Jordán. No el Amazonas, no el Misisipi, no el Ganges, no el Nilo... El río Jordán. El famoso. Lia dice: “Desearía tener muchos puentes como éstos cerca de mi casa”.

Naomi (diegético): Esto es tal como en *Alicia en el País de las Maravillas*.

Naomi (diegético): ¡Tully!, ¡Hola!

Voice over Perlov: Nadia está filmando ahora, como su padre.

Nadia (diegético): ¡Papá, te vas a enfermar!

Lia (diegético): ¡eres un cocodrilo!

Tully (diegético): Cuando tenía 18 años, nadé en estas aguas.

Voice over Perlov: Tully también tuvo 18 años alguna vez y entonces, él vino a este río histórico.

Lia (diegético): ¡Sentí una gota! ¡Una gota! ¡Sentí una gota! Está lloviendo... ¡Rápido!, ¡necesito un paraguas!

Tully (diegético): Ábrelo.

Lia (diegético): ¿Cómo?

Tully (diegético): Dámelo a mí...

Lia (diegético, abre el paraguas): Lo hice...

Voice over Perlov: Se está formando una tormenta; lo han anunciado en la radio y en la televisión. Clima turbulento, como en todas partes.

Que haya monstruos, que haya brujas, mientras estés protegido.

Escucho una canción familiar Hatikva: esperanza; "la" esperanza [Hatikva es el himno nacional de Israel]. Es el 51 aniversario de Israel. [La cámara encuadra la televisión. Celebraciones, himnos, fuegos artificiales]

Lia (diegético, se refiere a los fuegos artificiales que mira desde la ventana): Parece que vinieran hacia ti... Parece que vinieran hacia ti... [ahora Lia se gira hacia la cámara] ¿qué estás haciendo?, ¿me estás filmando?

Perlov (diegético): Sí.

Lia (diegético. Por los fuegos artificiales): ¡Es simplemente extraordinario!, ¡mira qué bello eso! ¡Ya te digo; es simplemente maravilloso!

Mira (diegético): ¿Me dices a mí?

Lia (diegético): Sí... ¿Cuándo podré filmar yo? Quiero filmar también, algún día...

Mira (diegético): Debes esperar un poquito; otros dos o tres años más.

Voice over Perlov: Un viaje a Italia, todos juntos: Hillel, Nadia, Alma... Alma me dijo: "Ayer, me dijiste mañana. Hoy es mañana"... Y Lia. Las carreras de larga distancia recién han comenzado. [Sus nietos/as corren por una plaza].

Sobre Negro, G.C: Fin de la Parte 1.

Un filme de David Perlov.

Roll de Créditos.

8.5.2. TRANSCRIPCIÓN *UPDATED DIARY*, CAP. 2. Rutina y Rituales.

Voice Over David Perlov: Tel Aviv, 1995. De todos los servicios memoriales, este es el más cercano a mi corazón. Totalmente prosaico, sin plataformas, solo la calle, como si las sirenas fueran un asunto diario. [De fondo, ruido de sirenas. Se celebra el Día del Memorial].

Este año, durante una manifestación en contra de la violencia, fue asesinado el Primer Ministro Yitzhak Rabin.

El día del memorial del Holocausto. Un día memorial para los soldados caídos. El dolor del mundo está en sus guerras.

Vuelve la vida cotidiana. Cuando la vida es buena, la gente se imagina que ha sido siempre de ese modo y que siempre lo será.

He vivido aquí por veinte años, en este edificio. Apenas dejo su radio. Me han dicho que el fenómeno se llama agorafobia. No quiero ir lejos.

El pequeño quiosco de Mordechai se quemó en un reciente incendio en que se perdió una vida. Y Mordechai no estaba asegurado. Hasta ahora ha logrado pintar el local.

Cigal. Su propia empresa. Única. En parte debido a sus tacones, ve a la gente desde arriba.

London Ministore, a veces llamados Ministerio de Londres²⁵⁵... Recuerdos de un negocio de ropas en el que trabajé cuando niño. La tienda de mi tío, al lado del garage del tranvía, en Vila Mariana [São Paulo]. Nunca logré adaptarme demasiado con la técnica comercial.

Vendedor con acento extranjero (diegético, hacia jóvenes que compran): Es sexy y es bonito.

²⁵⁵ Juego de palabras por el idioma, originalmente en inglés: "London Ministore" y "London Minister" se pronuncian casi igual.

Voice Over David Perlov: Yaffa, una librería. Hay cientos de ejemplares aquí.

Cigal (diegético): ¿Cuántos “munchies”?

Cliente (diegético): 100, 200 gramos...

Cigal (diegético): ¿200?

Voice Over David Perlov: Mordechai está intentando arrendar de nuevo su local. Mordechai no contrató un seguro. Estaba seguro de que Dios estaba con él.

Hay muchas bailarinas aquí, desde que la Escuela Bat-Dor está en el Edificio. Me gusta la etnicidad; refina la consabida uniformidad. Nuestra multietnicidad prevalente.

Cigal. Cigal, sus prominentes y clásicos rasgos. Estaba seguro de que era mediterránea. Para mi sorpresa, su familia es polaca.

Clientas (diegético): ¿Guardas algún periódico polaco?

Gigal (diegético): No.

Clientas (diegético): ¿Sabe dónde podríamos conseguir uno?

Cigal (diegético): Inténtelo en la librería.

Clientas (diegético): ¿Qué?

Gigal (diegético): En la librería...

Clientas (diegético): ¿Dónde está?

Gigal (diegético): Siga recto y luego a la izquierda.

Clientas (diegético): Gracias.

Voice Over David Perlov: Haya o no haya conflicto religioso o secular aquí, el beso de *Mezuzá*²⁵⁶ en mi puerta.

A veces me doy vuelta y vuelvo sobre mis pasos. Los verticales de los rascacielos son como las calles horizontales... No son largas ni altas.

²⁵⁶ Pergamino que se encuentra dentro de una pequeña caja adherida a la derecha de los umbrales de las casas judías. Contiene escritos dos versículos de la Torá.

Aquí es donde vivo.

Radio (en *off*): “Es bueno dar gracias a Dios, cantar loas en su nombre, oh, Altísimo; declararle nuestro amor inalterable en las mañanas y nuestra fidelidad por las noches”.

Voice Over David Perlov: Yael y Naomi ya no viven aquí. El departamento ha crecido.

Radio (en *off*): “(...) al trabajo de mis manos, canto de gozo; qué grandiosos son sus obras, oh Señor! Tus pensamientos son muy profundos”.

Voice Over David Perlov: Esos brumosos días de verano que me encantan. La luz está filtrada y se adecúa a mi animo.

Radio (en *off*): “(...) tus enemigos perecerán y todos los malvados se dispersarán”...

Voice Over David Perlov: Cerca de casa, como mis estaciones de trenes favoritas.

365 vestidos al año [se refiere a Cigal]. Hoy, es un vestido entero [“pinafore dress”]. A veces ella se desvía del traje esperado. Las ropas hacen al hombre. El estilo hace al hombre. Ella no se rinde; se cuida y se mantiene.

[En la peluquería de London Ministore]

Mujer habla por teléfono (diegético): Estoy casi lista... Sí, dos minutos. OK, adiós.

Otra mujer mientras le lavan el pelo (diegético): No; yo vivo en Kraiot [región de Haifa]; vengo a Tel Aviv una vez por semana.

Peluquero (diegético): Vienes a Tel Aviv una vez a la semana...

Mujer (diegético): Sí.

Voice Over David Perlov: A veces me imagino que estoy en Estambul, Sofía o Belgrado. Todavía no he estado allí.

Su cuero cabelludo le duele, porque sufre con el secador de pelo. ¿Se tomará eso en cuenta? ¿tendrán más consideración especialmente con los jóvenes?

¿Le está guiñando el ojo a alguien?

Cigal (diegético, al teléfono): Vino y me gritó. Estaba maldiciendo y todo. Me puse a llorar. (...) Sí. Sé que debiera ignorarlo, pero y si me pega, ¿quién me protegerá?

Voice Over David Perlov: ¿Quién protegerá a Gal [Cigal]? ¿Quién protegerá a Mordechai? Pequeñas conversaciones; la mejor materia prima para los escritores.

Joven (diegético): Él estaba usando esos lentes diminutos del tipo que compras en la calle Nachlat Benjamin...

Voice Over David Perlov: Los narradores de la nueva generación son buenos. Se expresan bien.

Joven (diegético): Estoy sentada ahí, con mi vaso desechable, arrugándolo de los nervios.

Voice Over David Perlov: Espero que el quiosco resurja de las cenizas, que necesita tal golpe de fe.

En el sótano del edificio, muy poquito debajo de nuestra casa, Safta, el concierto. Tully, casado con Naomi. Tully y Noam, son ambos músicos. Música inspirada en Oriente, Menachem Wiesenberg. El Ramata Sharon Classical Music Club, dirigido por Noam Ben-Zeev, el marido de Yael.

Noam (diegético, presenta el espectáculo): Espero que la cálida atmósfera lo compensará. Muchísimas gracias, los dejo con ellos.

Voice Over David Perlov: Y Tully, otra vez. [Tully canta en el coro].

Naomi, profesora de danza y coreógrafa.

[Naomi (diegético) dirige a sus estudiantes en una coreografía y lo hace marcando el ritmo de la música: “Ha ha ha iee yiii Up! Aaa, plie plie plie... Wuaa! Yyya Yyyya A-a-a-a uuuaa, a a a aaa... and stay... Up... Plieeee... Ahhhh ah, wa!!”].

Naomi (diegético): ¡Maravilloso! ¿Ya estás sudando? ¡Ni siquiera hemos empezado a bailar todavía!

Voice Over David Perlov: Yael, una profesora, ella enseña Montaje en la Universidad de Tel Aviv. La estudiante se llama Rotten. Días de verano...

Yael (diegético, a la estudiante): La palabra ‘padre’ está dicha al principio, pero no vuelve a repetirse, si no me equivoco.

Estudiante (diegético): Sí, esta es la primera vez que se repite...

Yael (diegético): ¿Ves? Me acuerdo...

Yael (diegético): ¿Amos?

Amos (diegético): Sí, estoy escuchando cada palabra.

Yael (diegético): ¿Estás seguro? [ríe]... Recién estabas dormitando... Amos, a ti te encantan los planos generales...

Otro estudiante (diegético): A mí no me gustan...

Yael (diegético): Se nota. Pero necesita algunos planos generales. Comienza la película con planos generales.

Voice Over David Perlov: Dice "Longin", por decir "Long Shot" [Plano General].

El teatro de Jerusalén. Rara vez estamos todos juntos. Mira ha mantenido sus buenos *looks*. Naomi... y Yael, en el mismo plano.

Noam sabe cómo vestirse para cada ocasión. Tully usa lo primero que esté a la mano.

¡Ábrete, Sésamo!

Radio (en *off*): "Es bueno dar gracias al Señor, de cantar loas en su nombre, oh Altísimo... (...) declararle nuestro amor inalterable en las mañanas y nuestra fidelidad por las noches. (...) la música del laud y del arpa, a la melodía de la lira (...)"

Voice Over David Perlov: No ver a gente que conocí hace veinte años atrás, solo para quedarme con su imagen. El mundo humano real necesita ser distanciado.

Radio (en *off*): "Por ti, Oh Señor; tú me has hecho feliz con tu trabajo... que, aunque el malvado brote como pasto y todos los malvados florezcan, están condenados a la destrucción para siempre. Pero tú, oh Señor, estás en las alturas para siempre. Porque he aquí, tus enemigos, oh Señor"...

Archivo Sonoro personal de Perlov (en *off* y en portugués): Tomo mi café en la mañana, sin pan ni mantequilla. Yael hace sus transferencias en el banco. Salimos del banco y fuimos al local Readymade Food. Vuelvo a casa y guardo las compras del almacén.

Voice Over David Perlov: A veces escucho mis viejos diarios, pero es Kurosawa en estas imágenes en la pantalla.

Archivo Sonoro personal de Perlov (en *off* y en portugués): (...) Bella Haddasah... Ayer junto a Mira, en el camino de vuelta a casa desde el oculista, pasamos también donde la costurera, que habla francés.

Voice Over David Perlov: Volver a ver los filmes que alguna vez significaron algo para ti, no un filme nuevo cada día. *Pather Panchali*, del gran Satyajit Ray. La música, es de Ravi Shankar. Este es el corazón del cine. La edad es la edad, un perro es un perro, no su simbolismo.

La anciana de *Pather Panchali* permanecerá en mi memoria por años. El argumento es cruel con ella, la empuja a un lado... Pero aún así, cuando aparece está siempre recta, hasta que su cuerpo se curva en 45 grados.

Y los niños, sean o no inocentes. Pero hay diferentes formas de castigo. La búsqueda de justicia a veces es una excusa para impulsos malvados y castigos corporales.

En la película de Ray, justo en la mitad, ella [la anciana] muere, como mueren los viejos; no tendidos, sino sentados a la berma del camino. Como siempre en la vida, ella muere. Pero yo moriré aquí, como soy, de pie, en mi pequeño jardín, ¡qué alegría!

Centelleos cotidianos. Mientras no sean rutina, como si cada día fuera festivo y, sobre todo, noche a noche, sin pesadumbre, solo esperanza.

La metrópolis se está expandiendo. Ya no puedo distinguir un edificio de otro, *totems* cada vez más y más bizarros.

Estos diletantes nunca descubrirán por qué las puestas de sol, algunas veces se posan a la izquierda de un edificio y algunas veces a su derecha.

Radio (en *off*): "(...) para declarar su amor inalterable en la mañana y su lealtad por las noches. Las músicas del laúd y del arpa, hasta la melodía de la lira (...) ¡Cuán grandes son tus palabras, Oh Señor! ¡Tus pensamientos son muy profundos!"

Voice Over David Perlov: Alguna gente piensa que el reloj no es más que un ornamento y que no dice el tiempo.

El atardecer rápido, como en el primer *Diary*, en cámara rápida. El sol y los relojes, ¿pueden ser adelantados o retrocedidos? Una vieja pregunta. Solo en los filmes,

en las historias o tal vez en los trucos de un mago. O en una bola de billar, cuando la sacas de su bolsa y le das una nueva vida en la superficie verde.

Una pregunta: ¿Qué sucede? ¿La gente ya no viene de visita? La respuesta: No lo he notado.

La radio y la televisión constantemente anuncian tormentas. La tormenta se gesta y dura unos 15 minutos o más. El elocuente locutor, retiene la fluidez en sus reportes.

La tenacidad es persistir hasta la meta, como suele decirse. Aparentemente, tiene su recompensa.

Lo mundano acaba. Este año, Yitzhak Rabin fue asesinado. El Primer Ministro. La plaza Yitzhak Rabin; anteriormente era la plaza de los Reyes de Israel. Vuelven los días de memoriales. Termina uno y comienza otro. Cerca de estos peldaños, fue asesinado el Primer Ministro Yitzhak Rabin, al final de una manifestación en contra de la violencia. Ahora, en este momento, ¿cuánto durará la pasión? ¿cuántos minutos, días, meses o años?

Los días de memoriales retornan con sus rituales, que además se vuelven cercanamente mundanos.

La gente joven que frecuenta el lugar se denomina ahora “los niños de las velas”, tal vez en alusión a “los niños de las flores” [hippies]. La juventud, por naturaleza, protesta en contra de la estupidez y la maldad. ¿Cuánto perdurará?

Rituales, pegatinas, te extrañamos, recuerdo a un amigo, posters, máscaras de diferentes tipos, batallan, a veces están de acuerdo... solo a veces. Luego, no más argumentos. Reina un breve silencio. Cálculos políticos.

Altavoces de la plaza (en *off*): “Hoy gritamos: ¡amigo, te extrañamos! (...) Sabemos quién cortó con el cuchillo en la Plaza Sion”...

Voice Over David Perlov: Guerra Civil. Guerra de los judíos, pero es todo retórica. Día y noche, el momento de crear una realidad tangible, no utópica, no una realidad sentimental.

El *gingle*, supuestamente para conducir hacia una hermandad social venidera. Los hechos terribles invitan al silencio.

Altavoces de la plaza (en *off*): “Después de considerar el asunto con Lea Rabin y la familia, hemos decidido por la propuesta de crear una funda de basalto para el memorial, que se verá como la tierra después de un terremoto”.

Voice Over David Perlov: Como un terremoto. Las palabras de los políticos, casi como la de los poetas. Esperamos envueltos en acero como tierra después de un terremoto. Y propuestas... Aunque la verdad todos sabemos que ha habido un debate democrático profundo.

Manifestantes (cantan lo que se oye en los altavoces): “Mis deseos, como puertas que se abren en la noche... Por siempre, mi hermano, siempre te recordaré... (...) Y tengo amigos, pero ellos también desvanecieron (...)”

Voice Over David Perlov: ¿El arte es política? ¿La política, arte?

El memorial está cerca del punto donde Rabin fue asesinado, al costado de sus propios pasos. Un memorial, no un monumento. Monumentos son altos y heroicos... Este es más como si permaneciese solo tendido allí.

Rabin y Emil Grunzweig; víctimas del fanatismo. Este es el segundo asesinato político que ocurre durante la filmación de estos diarios. Asesinatos supuestamente cometidos en nombre de Dios, en contra de las fuerzas del mal. ¿Cómo pudo suceder esto? ¿Y mañana, qué? ¿Cesarán las amenazas?

Los rituales están atiborrados de gente, una al lado de la otra, memoria dentro de la memoria.

A través del fuego y del agua, solo sigue marchando; deja que los caídos brillen a través y tal vez tú y yo cambiaremos el mundo.

Un indicio de las próximas elecciones. Cada 4 años se nos abre una nueva opción.

[En la manifestación se proyectan imágenes de Rabin y cantos que citan a Walt Whitman: “En la cubierta donde yace mi Capitán caído, frío y muerto (...)”].

Voice Over David Perlov: Yitzhak Rabin, una de las personas con mayor credibilidad, se ha ido. El dolor no se ve afectado, ¿cuánto durará la pena, más allá de los rituales y las ceremonias?

[En la manifestación, continúa canto en *off*: “¡Oh, corazón! ¡Corazón! ¡Corazón! Oh, se derraman gotas rojas (...)”]

Voice Over David Perlov: La cita del poema de Walt Whitmann en un momento de gran inspiración. [Recita ahora en inglés]: “*But oh hearts! hearts! Oh, the bleeding drops of red*”... Y más... ¿Dónde encontrarás un hombre así? Y por siempre, hermano, te recordaré. Nos volveremos a encontrar, tú lo sabes.

Altavoces (manifestación, en *off*): El gobierno de Israel anuncia con estupor y profunda tristeza la muerte del Primer Ministro y Ministro de Defensa, Yitzhak Rabin, quien fue asesinado por un homicida esta noche en Tel Aviv.

Voice Over David Perlov: El anuncio grabado ya suena como esculpido en piedra.

Cantos (en manifestación, en *off*): “Nuestra esperanza aún no está perdida, la esperanza de mil años, de ser gente libre en nuestra tierra”...

Voice Over David Perlov: Hatikva, la esperanza [Himno de Israel]. La esperanza es lo último en morir. Es lo último en desaparecer. Tanta bondad y maldad en esta esperanza. Cuando quieras sobreponerte, rompe ese silencio. Aforismos, proverbios y poemas lo sienten.

Los judíos dijeron: “Dioses, cómo llora el cielo”. Palabras.

Sí; vinieron las elecciones. La oportunidad, la esperanza y los resultados. La historia se burla del hombre.

Relator de TV (en *off*, desde la TV): Benjamin Netanyahu abrazado a su esposa, la Primera Dama Sarah Netanyahu. Abraza a David Levi y da la mano cálidamente a los miembros del Knesset [Parlamento de Israel]. De fondo se interpreta constantemente el himno del Likud²⁵⁷ y la multitud lo corea.

[Por la TV vemos que la gente de la congregación el día del triunfo de Netanyahu, lo ovaciona y corea su nombre].

Voice Over David Perlov: El nuevo Primer Ministro.

Relator de TV (en *off*, desde la TV): La multitud aclama: “¡Adelante, Bibi!”, tal como si gritaran en un juego de fútbol.

Voice Over David Perlov: “Increíble, como en un estadio de fútbol”, dice increíblemente el reportero. Y luego, como era de esperarse:

Netanyahu (diegético, discurso en la TV): (...) ciudadanos de Israel, Francia, colegas... el Estado de Israel se está embarcando en un nuevo paso, un camino de esperanza, un camino de unidad, un camino de seguridad, un camino de paz. Creo que es mi deber ser el Primer Ministro de cada uno de los ciudadanos: judíos y no judíos; seculares y religiosos; nuevos inmigrantes y veteranos; residentes de pueblos en desarrollo y ciudades bien establecidas. Trabajaremos juntos por el futuro de nuestro país, nuestra nación, nuestro estado. [Multitud aclama: “¡Él es

²⁵⁷ Partido político israelita, conservador, de derecha y considerado por muchos como sionista.

grandioso; él es grandioso; él es grandioso!"]. El Señor dará poder a su gente, El Señor bendecirá a su gente con paz.

Voice Over David Perlov (se superpone): Es obvio; se da por garantizado que la Biblia está reclutada y que incluso el mismísimo Dios en persona está movilizado. ¿Interviene Dios en estos asuntos?

Netanyahu (diegético, discurso en la TV): Uno de los ministros en este gobierno dijo que estas elecciones indudablemente probaban que hay un Dios en el Cielo.

Voice Over David Perlov (se superpone): "*Thou shalt not bear the name of God, thy Lord, in vain*" [En inglés antiguo. "No tomarás el nombre de Dios, tu Señor, en vano"].

Netanyahu (diegético, discurso en la TV): Haremos uso de la creatividad y genio de esta nación, para que la economía y la sociedad en Israel siga adelante, se desarrolle, prospere y florezca. Intentaré hacer todas estas cosas, no solo hablar de ellas; sino hacerlas. También hablar, pero principalmente hacer. [Multitud aclama]. Nos ocuparemos de las áreas necesitadas, los pueblos en desarrollo, los inmigrantes, los mayores, los inmigrantes mayores...

Voice Over David Perlov: No nos olvidemos nunca que esas labias, esos juegos de palabras, esa espiritualidad abyecta, un soplo más que otra cosa... Esto es solo para la ceremonia, el ritual, los micrófonos, las cámaras, no para la gente. Bibi, el Rey de Israel, ¿cuántos reyes más añadiremos a la lista? Me dirán: "Pon atención, esas imágenes que seleccionaste están fuera de contexto" y yo digo, "No; están muy en contexto".

La poeta Dahlia Ravikovitch es citada en una entrevista de radio, diciendo: "Confrontada con la realidad, la única bandera que puedo levantar es una bandera blanca" [In the face of reality, I can only raise a white flag].

A través del ojo de mi cámara, lejos de todo; vuelve lo mundano, pero está lejos.

Me doy cuenta de mi ambición de filmar en video; barato, posible... Aún no he dominado esta técnica revolucionaria.

[Una película en la TV, personas al borde de un río, gritan buscando: "¡¡Anna!! ¡¡Anna!!"]

Voice Over David Perlov: Anna, Anna... ¿La Anna de *La Aventura*?, ¿La Anna de Antonioni?, ¿el nombre de mi madre? Esta vez en México.

Archivo Sonoro personal de Perlov (en *off* y en portugués): Viendo el juego de billar y haciendo grabaciones. Estoy grabando en una cámara de video *stéreo* que me compraron Yael y Naomi.

Voice Over David Perlov (se superpone al sonido de archivo): Solía ser un excelente jugador de billar, me decían en Vila Mariana. Y aquí, la pompa británica y las circunstancias; es solo un juego de billar [en la TV].

Archivo Sonoro personal de Perlov (en *off* y en portugués): Me hice un regalo: un par de zapatos, negros, brillantes. Quiero hacerme un terno en la Bond Street. Quiero hacerme un terno a medida. Un terno bonito. Hecho a medida. Bonitos botones. Bonita costura. Botones brillantes... Negro, blanco, gris. Aaahh, aquella máquina de botones; de fabricar botones; botones de traje.

Voice Over David Perlov (se superpone al sonido de archivo): Una rara máquina de coser Singer y los dos pesados maletines, llenos de coloridas fabricaciones, que mi madre cargaba de puerta en puerta.

Archivo Sonoro personal de Perlov (en *off* y en portugués): (...) Botones de un terno... La costura. Empezaré un viaje... Viajar por las calles del mundo. En Montreal tal vez encontrar aquel mismo estampado...

Voice Over David Perlov (se superpone al sonido de archivo): ¿Es este París? ¿Lisboa? ¿Madrid? Qué bueno es no saber dónde estoy.

Archivo Sonoro personal de Perlov (en *off* y en portugués): Estampado... estampado con colores fuertes, verde, negro, azul, amarillo.

Voice Over David Perlov: ¿Cómo es que las palabras de la cantante están traducidas al portugués?

El polaco y el alemán, cuando son cantados, no los odio.

Montreal. Ciudades.

La Virgen de Belo Horizonte. Solía sentirme amenazado por ella, con su aureola de bombillas de luz. En mis sueños, ella caía a mis pies [desde la altura donde se encuentra, enclavada en el portal de la iglesia].

Con el señor XXXX²⁵⁸ en francés, a través de hipnosis, en Montreal, me desharé del cigarrillo. Estoy algo escéptico. Me gusta y confío en el señor XXXX, tal vez

²⁵⁸ El nombre es ininteligible.

porque nació en Bélgica, creció en África, en el Congo belga y finalmente se ancló en Montreal, en la Canadá francesa.

Tel Aviv. La belleza del cuerpo humano en la playa y el deseo obstinado de embellecer el cuerpo me inspira una cierta admiración.

Netanyahu (diegético, entrevistado en la TV): Todos tenemos ambiciones y metas. La gente quiere avanzar. Si no pueden avanzar en una cierta ruta, se mueven a un costado. Introduje la idea de la reciprocidad en las negociaciones, tal como lo prometí. Construí y construyo en Jerusalén, tal como lo prometí.

Voice Over David Perlov: La potencial Torre de Marfil, en la televisión alcanzará todas las alturas.

[Reportaje de TV: "(...) recibieron una orden del rabino, en nombre de Dios, Salve Netanyahu"].

Voice Over David Perlov: Elecciones, 1999.

Joven (diegético, dentro de su auto, entrevistado por la TV): Estamos organizando un convoy de emergencia en nombre de Benjamin Netanyahu, para salvar al país de Ehud Barak, que lo regalará a Arafat y a la izquierda.

Voice Over David Perlov: Escucho la voz cadenciosa de mi rabino favorito, el rabino Ovadia Yosef y su temperamento.

[Conductores de TV, despachos en directo]:

Periodista 1 (diegético, transmitiendo desde el Partido): Buenas noches, Ayala.

Periodista 2 (diegético, en el Estudio): Buenas noches, Hayim.

Periodista 1 (diegético): El Partido Central quiso llamar la atención hacia el hecho de que no son solo un partido con cuatro miembros...

Voice Over David Perlov: Varios periodistas alaban el espectáculo. Globos en vez de política y palabras. Te corregirán: "No, te equivocas; los globos son una cosa, la política, otra; solo sucede que aquí están juntos". Y los periódicos alaban las nuevas posibilidades de rivalidad política.

Periodista 1 (diegético, transmitiendo desde el Partido): Ahora vamos a los resultados finales...

Periodista 2 (diegético, en el Estudio): El cuarteto tendrá que sentarse junto y se nos ha dicho que será una reunión ardiente...

Voice Over David Perlov: Ehud Barak es el otro candidato. Él es seguidor de Yitzhak Rabin.

Netanyahu (diegético, en una concentración de su partido): Están uniendo fuerzas por una razón: tienen miedo. ¡¡Tie-nen miedo, tie-nen miedo, tie-nen miedo!! [incita a sus seguidores a repetir esas palabras].

Voice Over David Perlov (superpone): ¿Quién tiene miedo? Yo tengo miedo. Aquí está nuestra cultura política, nuestra cultura comunicacional. Estos son tiempos modernos; las anáforas, la repetición, se han condensado a tres palabras: “ellos tienen miedo”. El líder... [Mientras, en la TV Netanyahu: ‘¡¡Tie-nen miedo, tie-nen miedo, tie-nen miedo’!!!].

Ehdu Barak (diegético, en la TV): Espero y creo que hoy nos embarcaremos en una nueva senda de unidad. Estoy conmovido por el inmenso entusiasmo que encuentro dondequiera que voy (...).

Conductor en el estudio TV: En dos horas, anunciaremos los resultados de las elecciones. Siete elecciones han sido transmitidas desde este estudio, dos cambios de gobiernos...

Voice Over David Perlov (se superpone): Elecciones en ropa de trabajo. Y ahora, nuevamente ropas de trabajo, pero un traje bien hecho.

Conductor en el estudio TV (diegético): ¿Quién será el próximo Primer Ministro del estado de Israel? A lo largo de esta noche, les entregaremos datos computacionales directos.

Voice Over David Perlov (se superpone al conductor y a las imágenes de realidad virtual, con espacios y gráficas que explican las elecciones): “Virtualidad”; el último invento; “innovador”, la última palabra, una palabra de simulación. La apertura de las puertas [que vemos abrirse en la imagen] simboliza la entrada al parlamento, a la democracia. Un hechizo. Mientras más simulación, mejor; el show es mejor. La virtualidad de la vida parlamentaria. Rezos y más rezos para el truco. Todo es virtual, ¿sabes? No hay estudio, solo una fábrica azul [se refiere al *chroma key*]. En mis más salvajes sueños, nunca vi al Mago de Oz en la realidad. Allí, realmente era una leyenda.

Conductor en el estudio TV (diegético): De vuelta contigo, Hayim, en el estudio de abajo, que parece tan bullicioso...

Voice Over David Perlov: Y ahora, de vuelta al estudio, burbujeante, vibrante.

Conductor en el estudio TV (diegético): ¿Los resultados? ¡Todavía no!; Dentro de seis minutos; paciencia...

[En la pantalla, música de suspenso, imágenes virtuales y G.C que dicen: Palabras clave: 1er Tiempo - Bibi. Aparece Netanyahu en primer plano, diciendo: "Si dan, recibirán; si no dan, no recibirán". G.C: 1er Tiempo – Barak. Aparece Barak en primer plano, diciendo: "Mil nuevas camas de hospitales". G.C: 2º Tiempo - Bibi. "Si dan, recibirán; ¿si no dan?", seguidores: "¡no recibirán!". Netanyahu: "¡Así es!". G.C: 2º Tiempo – Itzik: "La persona que derrotará a Netanyahu y Ehud Barak, es Itzik Mordechai". G.C: 3er Tiempo – Barak: "Él perderá por la mujer anciana, que yace en su cama, humillada, en el comedor del hospital en Nahariya". G.C: 4º Tiempo – Bibi: "De nuevo... ¿Si dan?", seguidores: "¡recibirán!", Bibi; "¿si no dan?", seguidores: "¡no recibirán!"].

Conductor en el estudio TV (diegético): Falta un minuto para las 10.00 hrs. Ammon, tú crees... Contemos hasta sesenta... (...) Y ahora, damas y caballeros, los resultados de las Elecciones de 1999.

Voice Over David Perlov: Otro festival israelí. El momento por el que han estado esperando por los resultados; los resultados reales.

Conductor en el estudio TV (en off, desde la TV en el salón de los Perlov): ¡Un cambio en el gobierno!

[Yael (diegético), en el salón de la casa, grita de felicidad].

Voice Over David Perlov: Todo es real. Una convulsión real, no encuestas. Esta vez, la izquierda está de vuelta en el poder. Sin errores.

Conductor en el estudio TV (diegético): Una victoria contundente... Un *landslide* [triumfo electoral aplastante], como dicen en inglés.

Voice Over David Perlov (se superpone): Un verdadero *landslide*. *Landslide*; nada como las palabras extranjeras. Inglés. Inglés es América. ¡Uy, uy! Noam explica la palabra *landslide*.

Multitud (TV): ...8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17...

Voice Over David Perlov (se superpone): Y las fiestas religiosas... ¿Fuerza? Sí... Pero no veo el espíritu de Dios aquí; no aquí.

Plaza Rabin, tarde por la noche. Gente joven, los nuevos votantes, ¿son ellos quienes trajeron el voto para el cambio, la victoria? [Jóvenes bailan en rondas y cantan: “La paz vendrá sobre nosotros; la paz vendrá sobre nosotros y sobre todos”].

Desde la TV (en *off*): Ehdu Barak ha llegado a la Plaza Rabin... Silencia a la multitud y comienza su discurso.

Voice Over David Perlov: La televisión permite esto, ver a los líderes como si estuviesen en sus propias casas.

Ehdu Barak (en TV, dirigiéndose a la multitud congregada): He venido aquí para prometer ante ustedes, ciudadanos de Israel, y ante ti, mi amigo y comandante Yitzhak Rabin, que verdaderamente este es el amanecer de un nuevo día. (...) La segunda esperanza, que de hecho se ha cumplido por completo desde el establecimiento del Estado de Israel, es la antigua esperanza que ha sido renovada: que ya no deberíamos conocer de guerras nunca más.

Comentarista TV (en *off*): Barak reitera su compromiso por hacer todo lo posible para que dentro de un año el ejército de Israel estuviese fuera del Líbano.

Ehdu Barak (en TV, dirigiéndose a la multitud congregada): Espero que el recuerdo de esperanza permanezca en los corazones de todos ustedes. La esperanza de que la gente eligió, la esperanza que está en cada corazón israelí. Permanezcamos unidos, cada día. Marcharemos adelante hacia un futuro con metas comunes como un país unido.

Hombre grita en la TV (diegético, mientras la multitud celebra): ¡Hemos sufrido por tres años! ¡Al fin un cambio en el gobierno!, ¡Por Rabin! ¡Luchamos por él!

Periodista en la TV (diegético, mientras la multitud celebra): ¿Qué representa Barak para usted?

Anciana entrevistada en la calle por la TV (diegético): La paz.

Multitud canta (diegético, TV): “¡Créelo, el día vendrá, será bueno, te lo prometo, vendré a abrazarte y hacer que olvides todo!”

Voice Over David Perlov: Aquí no se necesita *soundtrack*, o palabras. La violencia es controlada. “¿Qué más podía esperarse?”, decían. Porque ella es una mujer, una periodista. Pero no todos; solo unos pocos. [A raíz del acoso a una periodista].

Netanyahu (en TV, hacia multitud): No nos vamos a ninguna parte.

Manifestantes ovacionan: ¡Bibi, Bibi, Bibi!

[GC en la TV: Primavera 1999].

Voice Over David Perlov: El concurso de canto Eurovisión. No lo bueno que hay en Europa, sino esto... Otro ritual... Pero sin balones esta vez, solo chispas, centelleos, la generación de hoy, la generación de la televisión. Israel hoy: no hay leyendas, no hay utopías.

Conductor Eurovisión (diegético TV): Buenas noches, bienvenidos, Bon Soir, bienvenidas ustedes...

Conductoras (ambas, en diegético TV): Shalom...

Conductor Eurovisión (diegético TV): Un placer tenerlas aquí...

Los tres conductores (diegético TV): ¡Damas y caballeros, bienvenidos al 44º concurso anual de canto, Eurovisión!

Voice Over David Perlov: Safed, Primavera de 1999. Escuchar, oír el canto del gallo, los pájaros, el viento. Una visita muy pospuesta, pospuesta varias décadas, a la tumba de mi abuela en Safed. Ella nació aquí, vivió aquí y fue enterrada aquí. ¿Dónde está Safed? (...) Y aquí, en el Monte Meron, al lado de la tumba del rabino Bar Yojai, la iniciación. Tijeras cortan el pelo por primera vez. Los cabellos del costado²⁵⁹ permanecen. como signo de judaísmo. Como mi padre, como mi abuelo, como todos aquellos antes de ellos, cuyos cabellos fueron cortados por primera vez aquí, en este monte, en este preciso lugar.

Y otro ritual arcaico. Me siento más cerca de éste que de aquellos en los platós de televisión. La intensidad de mi gente. Oraciones por una larga vida, por salud, por sustento, por una vida luminosa.

Tal vez el Talud fluye por mis venas, pero no estoy tan seguro. Mi escepticismo siempre por sobre la religiosidad extrema o el secularismo extremo.

El '*rebeh*' baila; el rabino baila.

¿Fue con tal cólera que Abraham encerró a los holgazanes?

El rabino camina. Solo camina y camina. Cuarenta años a través del desierto.

¿Llegará el rabino? ¿llegaremos nosotros?

²⁵⁹ Se refiere al *peot* o *peiot*; en la tradición judía, corresponde al cabello rizado que cae desde el costado de las sienes, hacia la mandíbula.

Sobre Negro, G.C: Fin de la Parte 2.

Un filme de David Perlov.

Roll de Créditos.

8.5.3. TRANSCRIPCIÓN *UPDATED DIARY*, CAP. 3. Retorno a Brasil.

Voice Over David Perlov: Río de Janeiro. La inmensa bahía protege a la ciudad del gran océano, el Atlántico. *In Paradisum*, significa el Paraíso en la Tierra. Aquí fueron traídos los esclavos desde África a Brasil. La hermosa bahía de Río de Janeiro en mis incontables viajes, como si yo mismo fuese cruzando el océano, de ida y vuelta, de Río a Niterói; de Niterói a Río. En Niterói solía a visitar a Asher, el hermano de mi abuelo Naftalí. Ambos habían venido aquí desde Haifa, a principios del siglo XX. Brasil, hoy, 150 millones de personas.

Aquellos que duermen bien de noche, no saben nada de aquellos que a duras penas duermen. Aquellos que trabajan duro de noche, no sufren de insomnio. ¿Dónde trabaja él? ¿en un periódico? ¿un turno nocturno? ¿en un bar?, ¿en una fábrica? Ciertamente no vuelve de una noche de romance.

Y de vuelta a los portales de Río. Las plazas. Río es tan distinta de las otras ciudades en las que he vivido. La sensualidad flota en el aire. La ilusión de felicidad para todos. El estado de ánimo es cosa de cada día; cambia rápido, dependiendo del lugar, del clima, de la gente, de los pájaros...

Río. La famosa avenida. Algunas veces un lugar de danza y de las concurridas y delirantes canciones del carnaval.

Algo está a punto de suceder. Un hombre de la televisión está aquí, equipado con el obligatorio peine de bolsillo; uno portable. Yo solía tener uno también, pero nunca ayudó con mi pelo crespo.

Coincidiendo con nuestra visita, resultó que el evento realmente importante es la visita del Papa. Es su segunda vez en Brasil. En su primera visita hubo un atentado contra su vida. (...) Y aquí está... ¡No! Es una simulación; simulación del recorrido que hará en la ciudad. Un segundo coche. Idéntico, probablemente para confundir a los malhechores.

Y aquí está el Papa, trasladado en su Papamóvil hacia el Maracanã, el más grande estadio de fútbol del mundo. Sé que el Papa es polaco. La Santa Sede. El rico ritual católico todavía tiene algo hipnótico en mí; todavía... como una amenaza.

María, Virgen Santa. Sagrados bosques con mariposas, cascadas, zorros, vientos y lluvia. Tropicalia.

Fafá de Belém fue elegida para representar a la gente. Ella solía cantar el himno nacional.

El hotel que encontramos está cerca del Corcovado. Jesús ha estado de pie allí por decenas de años. Es la primera vez que lo veo tan cerca. El Corcovado vigila la ciudad.

La llovizna penetra tu piel, como dicen. En São Paulo la llaman garúa; aquí, no tengo idea cómo se llama.

Los sombreros de la gente pobre suben la montaña. La tierra de nadie. No necesitan ser dueños de la tierra, tres metros por tres metros, la colina no pertenece a nadie.

[Al Cristo del Corcovado] Lo llaman la Torre Eiffel de Río de Janeiro.

Hay niebla, pero tropical.

Es la mañana para él. Él se mantiene de pie allí bajo todo tipo de clima, lo que testifica el poder de la religión.

Apenas logro entender mi lengua materna, el portugués ¿Es posible que solo el acento haya permanecido? El acento, ¡el alma de la lengua!

El tranvía, mi medio de transporte favorito, incluso más que el avión. Desde la casa hacia el colegio y desde el colegio de vuelta a casa, cuando era posible pagar la colegiatura de la escuela. En esos años era posible pagar las cuotas, pero no todas, por supuesto.

Este es el último tranvía en Brasil. El progreso corre más rápido que el tranvía. Algunos de los niños, ni siquiera le temen a la cámara, incluso actúan para ella. Ni siquiera sé su nombre. Lo llamaré Orlando. Recuerdo ahora a Orlando Silva, el cantante rompecorazones con mucha crema brillante en su cabeza. Su cabello era bastante engominado.

Un vecino y amigo en São Paulo, fue atropellado por un tranvía como este, repleto de gente.

Los fotógrafos dicen que las personas negras son más difíciles de ser vistas, de ser fotografiadas. Reflejan menos luz para la cámara, pero mientras más oscuros sean, más blanca es su sonrisa.

El cotidiano aquí, en este tranvía, parece un gran evento. Como un actor, Orlando se mantiene haciendo sus *performances*; ahora son piruetas. Le da alas a su imaginación, cada vez que siente la cámara. Orlando es un actor omnipotente.

El hijo parece tener miedo de los saltos del tranvía. Madre e hijo. Y nuevamente, madre e hijo.

Pensé que solo yo era sensible a la luz brillante, que era asunto de gente con ojos azules.

Siluetas. Los inicios del cine.

Y aquí, este dulce bandido; un dulce granujilla.

Y aquí, el Corcovado a la distancia.

Ahora, el Hércules de trece años [Orlando] conduce el pesado tranvía. ¡Oh, infancia!, ¡sus andanzas heroicas!

Los lentes de lectura todavía son para mí un signo de intelecto. ¿Lentes para quiénes y cuánto pueden llegar a costar?

Esta vez, negro y blanco; blanco y negro. Muchos de ellos. No hay prejuicios. [Observa parejas interraciales].

Tully dice que construiría una casa para él mismo, para Naomi y las dos hijas de ambos; Nadia y Lia, y viviría aquí por siempre jamás.

La gran ciudad a los pies de una más pequeña, arriba en los cerros. La canción dice: "Felices sean los pobres, con la gran ciudad tendida a sus pies". Aquí ya no son tan pobres: electricidad, agua e incluso televisión.

Hágase la luz. "Vayehi 'or" [lo repite en hebreo].

¿Qué sucede? ¿Nos está ayudando? [Perlov traduce lo que le está diciendo Orlando]: "¡Mira el fuego! ¡No es de los juegos, es de verdad!". Orlando, el actor, ha olvidado su rol y se convierte en nuestro asistente.

¿Un ataque de pájaros? No son pájaros. No son guerrilleros mexicanos. No es una guerra civil... La catedral moderna está dando la bienvenida al Papa. Una simulación más para el Papa, la Santa Sede.

¿Quién no ha buscado alguna vez otra madre?

Pero aquí, todo retorna a su punto de partida.

Oh, Río de Janeiro; la ciudad donde nací. Siempre más allá de las paredes, por fuera de las ventanas, pero no todo lo bueno está más allá de las paredes.

“La Estudiantina” ha sido, desde los años 30’, un lugar de baile para los menos favorecidos; no es un club para los burgueses.

Aquí, nuevamente, un cumpleaños y su ritual. El mismo himno, el *Cumpleaños Feliz*. ¿De quién es este cumpleaños?, ¿cuántos años cumple? Los fuegos artificiales y los cumpleaños parecen estar siguiéndome.

La sala de baile se llama María Antonieta, la mujer que no podía distinguir el pan del pastel. A las 3 am, una gentil brisa desde el mar...

Unforgettable; increíble... [la *voice over* de Perlov se superpone al sonido diegético, en el que vemos y oímos a una cantante de color interpretando el *soul Unforgettable*, en “La Estudiantina”].

Negros y blancos, altos y bajos; llegará el día en que no habrá ricos ni pobres; ni altos, ni bajos; ni gordos, ni flacos...

¡Larga vida al amor, mientras realmente esté vivo!

Y ahora en francés; *La vie en rose*; la vida a través de lentes color rosa. No es importante saber una lengua, lo que importa es decirla, conversarla, cantarla. (...) ‘*Mon coeur qui bat*’... Mi corazón que late. [La *voice over* de Perlov se superpone al sonido diegético, con *La vie en rose* cantada en “La Estudiantina” por la cantante de color].

Y ahora, aún más: La banda de Hollywood de los 40’. Tommy Dorsey, Benny Goodman, Harry James [todos son jazzistas blancos]. En las películas que recuerdo, los negros solo son mozos, camareros. Había músicos también, ¡muy buenos!

Oh, pirates, with your boats rhyming with goats! [Oh, piratas, con tus barcos rimando con cabras].

Este no es el Corcovado; este es el Pan de Azúcar. ¡Ahora es el Corcovado!

¡Oh, Copacabana! Te prometí que volvería a ti y aquí estoy. No lejos de aquí, justo detrás de mí, está el lugar donde nací. Increíble. Pero no puedo irme sin experimentar una vez más el maravilloso trencito [se refiere al tranvía]; para decir adiós; para decir “te veré nuevamente”.

La pequeña de la izquierda me recuerda a mi nieta, Lia. Seguro que ése no es su nombre, es solo que como Lia, ella ríe todo el tiempo, tanto como puede.

Hubo un tiempo en el que las mujeres por ningún motivo se hubiesen parado en el borde del tranvía. Era un espacio solo para hombres y conllevó muchas tragedias. Progreso e igualdad: masculinidad, feminidad. *Bye, Chao.*

No hay viaje sin detenciones en el camino. Y me gustan estas paradas, lo mejor de todo.

Dios está en todas partes, rezan en las plazas.

No conozco su nombre. La llamaré Magdalena.

Me acostumbraron a ello; el hombre negro debía ser el conductor, y el blanco el dueño del carro; pero está comenzando a cambiar. ¿Cuánto tardará esta transformación?

¿Podrá uno encontrar en los palacios europeos una criatura tan noble como ésta?

[De noche, Río de Janeiro desde el tranvía] El último viaje. Es tarde. Y ahora, a la cama. Buenas noches, ¡nos vemos pronto!

Hacia São Paulo en tren. El tren de plata. Leopoldina. São Paulo; una hora en avión, nueve horas en tren. Los vagones fueron traídos de Hungría. Vagones plateados. Dormir y dormir. No era así antes. Insomnio y estar despierto, muy alerta. El clic-clac del tren; un viaje de toda la noche; suburbios interminables. No tengo idea cuántas veces hice este viaje, pero fueron muchas. Ida y vuelta. Enviado para allá y arrojado de vuelta.

El supervisor del vagón, con su asiento especial, aún pertenece a la era de las imágenes fijas. No te muevas, ¡y click!, tienes una foto.

En la estación nos dijeron que filmáramos solo desde un lado del tren; no desde el otro: un lado pertenece al gobierno; el otro es privado.

Todo el mundo está en un solo lugar; en una línea. No hay fantasía; solo gente, solo seres humanos. El mundo parece grande; su tiranía, infinita. Y tú eres su centro, su principio.

¡Oh, São Paulo! Primero, los suburbios. Y aquí las casas que no necesitan permiso de construcción. Tres por tres metros para una familia entera. Sin encajar en el paisaje, sin apoyo ni subsidios. Esta, pareciera, fue la voluntad de Dios en toda su sabiduría.

Los pequeños pasadizos se han transformado, a pesar de ellos, en calles.

Y aquí está Luz, la estación de trenes. Volveremos a filmar aquí más adelante. La estación de ladrillos rojos.

Toda su vida sirviendo a otros. Sé preciso, correcto. En otros tiempos, los amos sádicos abusaban físicamente de los esclavos. En aquel entonces.

Increíble que esta sea la puerta de entrada a São Paulo. Demasiados aviones en el cielo. Los trenes están quedando vacíos.

São Paulo, quince millones de habitantes. Una estación secundaria aquí.

Alberto [conductor del tren], listo para ser fotografiado todo el camino. Disciplinado, como un supervisor, como un esclavo. Todavía no se mueve.

No había muchos pasajeros en el tren ese día. Contamos seis, tal vez un poquito más.

Una pareja que pasó la noche junta en el tren.

São Paulo, nublado como siempre, Avenida Paulista. Los pequeños palacios que ahora recuerdo de mi niñez ya no están. Perteneían a los dueños de las plantaciones de café. Ahora rascacielos, concentración de bancos... Dentro de estos edificios hay escondidas cajas fuertes con mucho más oro dentro. Este es el corazón monetario de Brasil. Las cajas fuertes están repletas de dinero; las cajas fuertes están repletas de oro.

Nuestro hotel, el "Lorena"; no está lejos de mi hermano Aarão; no está lejos del Hospital.

El concreto va encerrando la ciudad. Concreto y asfalto, palabras sagradas para los poetas futuristas modernos.

Allí abajo aún quedan algunos techos de cerámica.

En São Paulo hay muchos japoneses; segunda y tercera generación. Vinieron a principios del siglo XX a trabajar la tierra. Agricultura. En una de las películas de Kurosawa, los parientes del héroe viven en un campo en São Paulo. El propio héroe está buscando un refugio para la radioactividad, ansioso tras la bomba. Yo estudié con un amigo japonés en la educación secundaria, Mitsuo Onu, muy disciplinado. Sus hombros nunca se movían, escondiendo las hojas de sus exámenes. Yo me sentaba justo detrás suyo.

Julio, otra vez.

Perlov (diegético, en portugués): Está muy oscuro...

Julio (diegético, en portugués): ¿Estás filmando ahora o solo estás mirando?

Perlov (diegético, en portugués): Solo mirando.

Julio (diegético, en portugués): David, estoy en un gran dilema: si debiera o no jubilarme.

Voice Over David Perlov: Julio de nuevo. Julio, inevitablemente. Y Fawzi. Me duele ver a aquellos que conocí hace tanto tiempo, viejos compañeros de escuela. Me refiero a ver sus rostros. Me pregunto cómo los otros me ven a mí.

La televisión sigue pasando una y otra vez la visita del Papa, incluso en las primeras horas de la mañana. Y nuevamente, los rituales católicos.

Papa Juan Pablo II (diegético, en portugués, desde la TV): María Santísima; esperanza de los cristianos, danos fuerza y seguridad en nuestro camino en este mundo...

Voice Over David Perlov (se superpone): El Papa Juan Pablo habla un fluido y perfecto portugués, a pesar de su acento polaco. ¡Un políglota brillante!

La cámara no es estable. Se balancea como el insomnio. La TV de noche, como todos saben, es buena para aquellos que no pueden dormir.

El sacerdote pide internalizar sus palabras, escuchar solo la emoción.

Ábrela... Solo un poquito... Revisa y solo entonces, entra.

Toda la vida de para servir; para servir bien. La buena disposición es el resultado del sentido de compromiso. El deber de servir; de servir.

Mucama (diegético, en portugués): Deberíamos dejar entrar algo de aire, ¿no es cierto?

Voice Over David Perlov: Rosa, Anna, Nancy, mi corazón todavía está con ustedes.

Bom Retiro, Sorocaba. Iglesias, lo que alguna vez fue el barrio judío y la zona de prostitución.

Y esta es Luz, la estación de trenes.

[Observa a los lustrabotas] Y el viejo cuento de los sirvientes. Toda tu vida para servir y para servir bien. Deben brillar.

¿Cuál es su nombre? ¿cuántos años tiene? Alguien me recordó de la canción del hombre negro con pelo blanco; muy negro y muy blanco.

¿Está dormido? ¿Cuánto tiempo tendrá para dormir?, ¿dormirá por las noches? ¿está despierto? Sí... Dos horas para llegar, cada día, y dos horas más para volver a casa.

La cámara tiende a elegir personajes buenosmozos. Yo prefiero también a los otros. ¿Han despertado? ¿regresado a la vida? "Mi cabeza está a sus pies, Señor, y están brillando". Tu cabeza entre mis pies. Toda una vida para servir; para servir bien; hazlos brillar. Muéstrame tus zapatos y te diré quién eres. Sonríes, estás despierto, toses, respiras, estás vivo.

El esclavo, su cabeza siempre a los pies del amo y además a la voluntad de su amo. No manches los calcetines de tu amo con tu betún para lustrar zapatos.

Un perfil de tres cuartos, un poquito menos desde atrás. Retratos.

Otra vez un perfil. Esta vez, Ghirlandaio. Y aquí nuestro Mosdanfas.

¿Quién sabe más el uno del otro, el negro o el blanco?

Lustrabotas negro de pelo blanco (diegético): Cuando lustras y tocas los tambores aquí, los sonidos se escuchan por acá.

Voice Over David Perlov: Le explica a su amigo cómo se realiza la grabación. Su explicación técnica es precisa. El lenguaje de los esclavos; la precisión de la obediencia.

El jardín de enfrente: el Jardín de Luz. Criminales, drogas. En otros tiempos era un paraíso para soñadores revolucionarios... ¿Y hoy? ¿qué? [Observa a la Policía cacheando a dos jóvenes] ¿Dos sospechosos? ¿o cuatro?, ¿quién no es

sospechoso? “Aquel entre ustedes que esté libre de pecado, que lance la primera piedra”.

¿Qué es lo que quieres? ¿encarcelarlos a todos? ¿a todos ellos?, ¿o dejarlos a todos libres? ¡Dime! ¿qué es? Toma tiempo buscar bien... Pero a veces también hay un final feliz. ¡Y te liberan! ¡Oh, libertad! ¡qué alivio! ¡qué alegría!

Vila Mariana. Afortunadamente mi antiguo vecindario no ha cambiado con el tiempo, ¡un milagro!

Reuven y Tully están filmando en el antiguo pavimento. Las piedras cuyos nombres me gusta pronunciar: paralelepípedos. Paralelepípedos.

Entonces la población era escasa. Cada un par de horas pasaba un auto... O una chica.

Aquí y allá cambian los colores. El segundo piso del tío de Fawzi, el poeta libanés, está aún allí. El podía mirar hacia toda la cuadra desde su ventana.

Y ella está volviendo... ¿De dónde? ¿de la fuente? ¿del desierto? ¿de su amado? ¿y yendo hacia dónde?

A la izquierda, la única casa que tenía un teléfono. Todos iban allí; aquellos que usaban el teléfono. Para mí, ya era un símbolo de progreso.

Y la casa de Miguel, que perdió su vida atropellado por el tranvía. ¿O estoy equivocado, confundido por las lanzas de fierro [las rejas de la casa]?

La calle Gregorio Serrão 430, mi casa. El mismo número. Han curvado las ventanas para hacerlas más *chic*. Así es como va... Pueblo español [lo dice en español]. ¡Oh, ventana!

Y aquí vivía Pamela, el personaje misterioso. Las persianas siempre abajo; no sabíamos quién era ella y por qué había una muralla escondiendo el primer piso.

Al final, la casa del escritor, trabajando toda la noche, un oficio del que yo no sabía absolutamente nada. La luz siempre encendida en la ventana.

Al frente vivía la profesora de la escuela primaria, Dulce Cantinho y Viapina. Dulce, de dulzura. Dulce ser. Severos castigos corporales.

Y aquí el convento.

Como si hubiese estado escrito de antemano, predicho; un severo caso de neumonía. Gérmenes conocidos y muchos antibióticos que confundieron completamente mi memoria. Comencé a mezclar idiomas.

Excelentes médicos. Doctores sicilianos. Uno de sus nombres es Dr. Siciliano, un hombre muy apuesto.

Nuevamente advierten a la familia: es una condición seria, pero hay una oportunidad.

No puedo ver lo que ve la cámara. Solo puedo verlo ahora, mientras edito. Reconozco a Mira y Julio.

Estoy bien. Aquí no es bueno; uno no puede caminar, uno no puede fumar. Quiero salir de aquí. Lo bueno es que el seguro lo cubre todo.

El querido Julio, con ingenio, su humor que consuela. Julio contagia su estado anímico a otros.

Julio (diegético): David, te ves diez años más joven... Uno incluso podría llegar a creer que eres un hombre bello... Tengo la impresión de que él ya está bien.

Voice Over David Perlov: Ahora mismo estoy teniendo alucinaciones. Mis palabras son como desde una tumba; como de un griego antiguo, como leí alguna vez. [Se oyen las palabras incoherentes en medio de la alucinación].

No puedo más que sonreír cuando escucho mis palabras alucinatorias.

Tráiganme diez cajas de cigarrillos, por favor. En ti confío.

Sobrina de Perlov [diegético en *off*, en portugués]: Mamá, estoy en el Hospital...

Voice Over David Perlov (se superpone): La conversación ahora es sobre las tijeras que encontraron en mi maletín [se refiere a sus propias alucinaciones, que se oyen de fondo].

Sobrina de Perlov [diegético en *off*, en portugués]: Dice que las tijeras son parte de sus planes secretos... Después dice que le gustaría mucho ver a su padre.

Voice Over David Perlov: Me recupero lentamente. Una visita a Aarão y su familia. Tres hijas. "Somos distintos", dice ella. "También nosotros decimos el nombre hebreo". Intentan enseñarle a Reuven la pronunciación correcta del nombre de Aarão. Aarão con una "erre" gutural "ggggg". [Practican las pronunciaciones].

[Filma a sus jóvenes sobrinas] La pequeña Ieda, una tirana; siempre lo ha sido. Nadia, la del medio, abogada, suave. Rosa, la madre, del interior de Brasil. Han preparado una *feijoada* para nosotros; alubias negras.

Aarão y yo hemos sido bendecidos con muchas hijas. Ieda, cirujana veterinaria, no conoce compromiso. Silvia, la periodista, el orgullo de su padre. Una abogada; una periodista. Toda la poderosa ascendencia en todos ellos.

En avión a Belo Horizonte, en vez de dos días por tierra. El principio fue duro, pero a la luz de eso, hoy soy un hombre feliz.

Abrazos y besos en el parque público. En ese entonces no había tales cosas. Una vez me llevaron a la Estación de Policía. La moral es la moral. Esto también estaba fuera de discusión. Cigarrillos... mujeres con cigarrillos.

La famosa casa del Gobernador.

Uno tampoco veía chicas solas; chicas por su cuenta, desprotegidas, leyendo novelas en una plaza pública.

Cruzando la calle, la primera película que vi: *Blancanieves* y, con el mismo *ticket*, *La vida de Jesús*. El mismo cine. En *La vida de Jesús*, mi atención se dirigió hacia Judas, vestido en amarillo, el color de la vergüenza y la deshonra. Era un filme en color. En ese entonces, yo no sabía que las películas eran fabricadas; eran hechas.

Brasil también tiene su añoranza autóctona; no europea. Los guaraní se alzaron aquí como nuestro Nimrod.

Aquellos persignándose con la señal de la cruz, son muchos menos hoy. Los estoy buscando. (...) ¿Azar o Providencia? (...). “En el nombre del Padre, del Hijo, y del Espíritu Santo, Amén”... “En el nombre del Padre, del Hijo, y del Espíritu Santo, Amén”.

Doña Guiomar me dijo: “Si entras a esa iglesia, morirás”. Entré. Doña Guiomar era protestante, no católica.

Avenida Amazonas y sus Palmeras, en el camino a través del que se llega a la estación de trenes de Belo Horizonte.

Esta vez, también la dejé para el final... La casa.

La casa la encontré fácilmente. La casa ha sido preservada; cosa rara. La casa donde viví por diez años; los primeros diez años de mi vida.

Las tiendas de su frontis eran pequeñas. Con el tiempo, el progreso ha expandido el área de las tiendas a expensas del jardín trasero.

Un cuarto y medio para todos nosotros.

Hoy, cuando tu pelo se vuelve gris, te lo puedes colorear. Antes solo unos pocos hombres lo hacían. Era caro.

Aquí está el patio y la entrada al negocio que lo invadió.

Y, para terminar, Fauré. [Se oye el *Réquiem* de Fauré].

Esto es lo que queda del patio trasero, un quinto de lo que era. Esto es. No sé si los ratones todavía salen a rondar en la noche, como solían hacerlo entonces. En el segundo piso, el cuarto de billar, con sus sucias palabras dirigidas hacia mi madre, desnuda. Ella, en el suelo, no sabía si lo que estaba siendo gritado venía desde afuera o de su propio interior. Y eso no es todo. Está lejos de serlo. Para continuar, silencio. No decir. Como si el plástico lo hubiese cubierto todo. El espacio gris. Uniforme. Encenegado. Sin significado. No ver nada. No mirar atrás.

[Continúa *Réquiem* de Fauré. Se suman sonidos de esculpir sobre la piedra, cuando hace un paneo por las letras del nombre de la madre, sobre su lápida].

Aquí no hay vuelta atrás. Aarão, tal como le pedí, ha cambiado el nombre que estuvo mal escrito por tantos años: Perlof, en vez de Perlov; “o-f” en vez de “o-v”.

Las noches aquí, eran duras en esta esquina. Las más duras de todas las noches.

[Perlov traduce el *Requiem* de Fauré, que se oye de fondo]: “Libérame, oh Dios, de la muerte eterna”... “*Libera me de morte aeterna*” [repite, ahora en latín].

¿Tendría razón, Fawzi, cuando dijo, “todo está escrito de antemano”; *maktub*²⁶⁰ en árabe? ¿Está todo escrito de antemano, antes de que un hombre nazca?

[Continúa *Requiem* de Fauré, que se acompaña con sonidos de trenes llegando a la estación. El *Requiem* se deja hasta el final de su interpretación, que coincide con el final de los créditos].

Sobre Negro, G.C: Fin de la Parte 3.

Un filme de David Perlov.

Roll de Créditos.

²⁶⁰ En árabe, literalmente “estaba escrito”. Suele referirse al destino.

**8.6. TRANSCRIPCIÓN MY STILLS // MIS FOTOGRAFÍAS
(1952-2002)**

*Sobre plano movedizo que se dirige hacia la ventana —con barrotes—, a través de las que se ven las ramas y los frutos de un árbol que se mece con el viento, se inscribe G.C: **Bosquejo para una película (A sketch for a film).***

Perlov (diegético): Ahora, Liviu, estoy tomando la cámara.

Liviu (diegético): O.K....

Perlov (diegético): Solo deja ese cojín de mesa allí, ése que está en el suelo.

G.C Sobre Negro: My Stills (1952-2002). David Perlov.

Liviu (diegético): Cuidado con no presionar nada, puedes poner las cosas en marcha, sin querer. Tal vez sea mejor que solo la sostengas en tus manos.

Voice Over David Perlov: Liviu, un exalumno mío, me enseña cómo usar esta cámara que desconozco... Una nueva.

Liviu (diegético): Muy bien, eso es... así. Cuando estás en foco automático, la cámara decide qué enfocar. Ahora, esto te muestra qué duración le queda al *cassette*... Aquí, ¿lo ves? Treinta minutos.

Perlov (diegético): Lo veo.

Liviu (diegético): Esto te muestra cuánto queda de batería.

Perlov (diegético): Lo sé.

Liviu (diegético): Eso es lo que tienen estas cámaras; te hablan todo el tiempo, te dicen dónde estás; no puedes perderte.

Perlov (diegético): Allí, sobre la mesa...

Liviu (diegético): Sí

Perlov (diegético): Liviu

Liviu (diegético): Sí...

Perlov (diegético): Hay un compact disc con un disco adentro...

Liviu (diegético): OK

Perlov (diegético): Enciende el parlante...

Liviu (diegético): OK

Perlov (diegético): Y controla el volumen... El volumen está en el parlante.

Liviu (diegético): Sí, Sí.

[Se escucha Schumann: *Sostenuto assai - Allegro ma non troppo*. Cuarteto para Piano, Violín, Viola y Cello.]

Voice Over David Perlov: Mi estudio. Mi estudio por primera vez en mi vida... ¡Felicidad!

Todo es muy reciente. Qué promesas estarán esperando allí afuera...

Hasta ahora, naturalezas, ventanas, hojas, viento, y ¡música!

Aquí, podré guardar mis fotos, mis dibujos, mis películas, mis pensamientos, y estar solo por un rato.

No hay suficiente luz.

Con luz, mis primeras, primeras fotografías. El rasguño blanco fue una cuestión de mal manejo de un negativo. Las películas eran filmadas y se convertían en negativos. Las fotografías también, y luego se convierten en imágenes positivas.

Aquí en blanco y negro y aquí en color. En París, como si fuera una carta de Jacques Demy; una carta de Robert Bresson. Fotografías fijas en París, hechas últimamente, en septiembre de 2001. En blanco y negro, en marzo de 2001, en París; el mismo lugar, la misma esquina, algunos meses antes. En septiembre, como una carta de Eric Rohmer.

Mi estudio... ¡Felicidad!

A través de una transmisión en la televisión, la niña es una niña de Afganistán, una fugitiva, justo al comienzo de la gran crisis y el gran peligro que comenzó el 11 de septiembre. Inocente, como lo son los niños. Aquí está otra vez, en una foto de una exhibición llamada *Por la casa, por el hotel*. Dos fotografías elegidas para el poster de la exhibición de fotografías en la Escuela de Cine de Jerusalén, a fines del año 2001. La chica, el evento, se reflejaban en mis lentes frente al espejo, debajo de la pequeña pantalla de la televisión.

Aquí, fotografías muy antiguas, en blanco y negro, tomadas hace exactamente 50 años atrás. Había solo 72 fotografías; dos rollos de películas de 36 fotos cada uno. Ya en ese tiempo me dirigía a ser un cineasta. Por cierto, no podía ser aceptado como estudiante, porque no tenía documentos; partidas de nacimiento, como si no hubiese nacido.

Nací muy lejos, en Brasil, pero mi vida, hasta que vine a París, fue especial... Pero eso es solo una nota biográfica.

Romain, en la ventana de su pequeño departamento de un ambiente en París. Pero los libros lo hacían ser un departamento vasto.

Una mujer, un hombre –un hombre joven— y una escultura. Esta es la escultura hecha por su padre, cuando ella era un bebé. En esta fotografía, su joven esposo que murió joven. Ambos estuvieron en la resistencia [francesa] para la Segunda Guerra Mundial, siendo entonces muy jóvenes.

Una película sobre imágenes fijas. Sobre mis fotos fijas. Una película en movimiento. En el cine, la gente se mueve. Estas son fijas [se refiere a sus fotos mientras las vemos en pantalla]. Los sonidos que oigo no están fijos; ellos le pertenecen al filmar desde que el cine se convirtió en película sonora, hablada.

El sonido muy lejano de un avión; se escucha, pero no se ve.

La entrada lateral al estudio.

Simplemente no hay suficiente iluminación para este registro; ni para filme ni para video. No todavía.

Y la luz del día.

En pintura, bodegón; en inglés se llamaba '*still life*', en francés era naturaleza muerta. ¿Fijo o animado? Fijo. En la parte de atrás, la fotografía encuadrada por mi cámara. Podría haber sido dibujada por un lápiz o un pincel... Hoy en día puedes hacerla aparecer con tu cámara.

Aquí está cerca. Parece el cuadro de la pantalla en una sala de cine. Esta foto fue tomada en París, el 11 de septiembre o tal vez el 12. El 11 no filmé. Estaba preocupado acerca de lo que estaba pasando y de mi casa en Tel Aviv. O de lo que podría suceder en el mundo. No soy un reportero. No soy un agente.

La entrada al taller.

Las escaleras hacia la entrada. Bajas para entrar y subes para salir.

La luz lo es todo en fotografía. Un solo fósforo encendido en un salón muy oscuro puede ser suficiente.

Mira maquillándose. Ese momento altamente dramático cuando la gente necesita cambiar su rostro, transformarlo, como lo hacen los actores para salir al escenario. Es como una religión. La gente necesita la religión y sus rituales, para la aflicción, para la tristeza, para el duelo, para la alegría, para las guerras.

Uno puede percibir un hombre desde su espalda y a una mujer a su izquierda, un poquito más allá. Pienso que el francés '*nature morte*', naturaleza muerta, fue solo pensado para que no aparecieran seres humanos. Es aquí, que la naturaleza humana puede encontrarse con todos sus misterios, que se supone son cada vez más y más descubiertos.

Libros de fotografía, de pintura, de imágenes. Siempre me he preguntado por qué la gente cuando abre un libro lee el prefacio antes de mirar las imágenes.

El alfabeto, el '*álef-bet*' [alfabeto hebreo], apela a nuestra inteligencia, pero la imagen apela a la totalidad de nuestro ser. Afuera del taller, el *alef* se acaba... La pequeña escultura hecha por Drorit, el arquitecto interior del estudio.

Estoy buscando a esas criaturas frugívoras, pajaritos, que por alguna razón están nerviosos, y vuelan rápido de un lugar a otro, que no descansan. Esto hace del trabajo del fotógrafo –en cine o en foto fija– el desafío más difícil.

Y las voces de la gente que habita los edificios... Y tal vez una radio.

Mis vecinos con sus estudios con celdas son arquitectos; una profesión maravillosa.

Las fotos tienen diferentes formatos. Su forma es un rectángulo horizontal.

[Autorretrato de Perlov con la cámara en un espejo] Aquí una cámara que permite revelar dos fotos, tomadas una después de la otra. Tienes dos verticales, formando juntas un rectángulo horizontal, que crean un diálogo de pensamientos y posibilidades de asociación, si el fotógrafo las halla tanto por casualidad como a propósito.

Casualmente, aquí hay una fotografía Polaroid rectangular, diferente de las anteriores. Esta fue introducida más tarde; no sé hace cuántos años. La de antes se acercaba a la forma de un perfecto cuadrado, en una Polaroid larga. Supongo que cada una tenía un objetivo, una intención, que es la consecuencia de la ingeniería, de la óptica, etcétera.

[Foto en B/N, mujer cruza una calle parisina] ¿Después de la restauración? O tal vez antes...

[Libros en su estante] Una interminable antología de fotos fijas; grandiosas fotos. *El siglo de la fotografía japonesa*.

¡La sorpresa! El gran Émile Zola. Sé de escritores que han hecho dibujos. Sé de pintores que han hecho fotos. Este es el gran Émile Zola, el gran escritor. Hacia el final de su vida, se las arregló para producir algunas miles de fotografías. En París, con su familia, con sus conocidos y en su estilo, muy especial.

El río, el Sena, desde la altura de una muy nueva Torre Eiffel. De día, de noche, de lluvia, de luz de sol. Como en un diario. En el exilio o en París. Gare Saint Lazare, su exterior, la celebrada por Monet. Además, la cámara sobre un trípode, una cámara portátil, como las de hoy. El escritor compiló el libro de fotografías llamado *Histoire vraie*, una historia real, no el producto de su creación literaria imaginativa, sino que un documento, un diario, un documento fotográfico, un diario fotográfico.

Cuatro de mis Polaroids. Cuadrados, uno al lado de otro. Son cuatro y juntas hacen un cuadrado casi perfecto. Documentos... Aarão, mi hermano. Yo mismo con la Polaroid frente al espejo. Yael, mi hija. Mi padre, el mago, en uno de sus collages.

Descanso. La fotografía fija o la fotografía cinematográfica, necesitan la ayuda de una buena articulación del cuerpo. En este preciso instante tuve que parar, porque he estado doblado sobre las fotografías en el suelo. Mi espalda no pudo soportarlo, así que me tomé un descanso.

Incluso encenderé la radio. La radio me sorprende: está tocando una canción ucraniana. Sonríe. Mis ancestros vinieron aquí desde Ucrania, a la tierra de Israel... hace mucho, muchísimo tiempo atrás.

La radio estaba en la mesa y la cámara también se mantiene fija; sentada quieta. Y yo sigo tomándome un descanso, para continuar trabajando, para seguir trabajando.

Estoy buscando la guía telefónica. [La radio pone una nueva canción, música clásica, y teclea el teléfono].

Perlov (diegético): ¿Rami?, ¿cómo estás?... No sé, es tu Shabat... [Se ríe] ¡Eres un filósofo!... Dime, Rami; estoy en el estudio ahora mismo, ¿es un buen momento para ti?... ¿El asunto del presupuesto?... ¡Ok! Me hará ilusión verte... Número 5, Edificio 15, en el intercomunicador... ¡y ya está! ¿Cuántos hay allá?... ¡Ese es el regalo que me darás hoy! ¡Bien! ¡Viviré con ello!

Voice Over David Perlov: Es un sótano. Un sótano con ventanas, con árboles, ¡felicidad!

Locutora de la radio (diegético en *off*): El 21er Festival Musical Vocal en Abu Gosh, Shavuot. En el concierto de apertura, el jueves 16 de mayo, *Cantus General*, por Mikis Theodorakis, que fue un gran éxito (...).

Voice Over David Perlov: Música y música fija...

El día de filmación para mis fotos fijas. Yahim, el fotógrafo, y Guil, su asistente. Liran, el productor. De repente, es una industria.

[Diálogos entre el equipo]:

-¿En esta cinta?

-¿114 fotos en ésta?

-120 fotos.

-¿120?

Perlov (diegético): Ahora les pediré que enciendan las luces de neón. No los voy a molestar.

Asistente (diegético): David, ¿podemos apagar las fosforescentes?

Perlov (diegético): Por supuesto.

Fotógrafo (diegético): ¿Puedo continuar, David?

Perlov (diegético): Sí...

Voice Over David Perlov: Tamara, la editora. [Le suena el teléfono].

Al hacer este filme, tuve en mente a tres fotógrafos: David Seymour "Chim", Henri Lartigue y Henryk Ross. Seymour "Chim"; la niña... Guerra. Henri Lartigue, '*joie de vivre*'; la alegría de los ricos, la alegría de hacer arte. Y Lartigue, incluso cuando el mar es hostil, la '*joie de vivre*' está presente. Henryk Ross, un fotógrafo. En realidad, un no-fotógrafo; pero fotografió en el *ghetto* a cada judío, para los certificados de los nazis; los judíos que serían enviados a la muerte. A todos ellos. Su cámara, la famosa Leica.

Voz en off perteneciente a *Memories of the Eichmann Trial* (David Perlov, 1979): Un fotógrafo que migró de Polonia hacia Israel hace cinco años atrás, describió a la corte las escenas del *ghetto* de aquellos días, y sus fotografías fueron presentadas como pruebas ante la Corte.

Voz en off 1: ¿Admite o no admite usted la 15ª acusación en su contra?

Voz en off 2: Inocente de ese cargo.

Voz en off 3: Porque sus cenizas son amontonadas en medio de las colinas de Auschwitz, en los campos de Treblinka, lavados en los ríos de Polonia y sus tumbas están dispersas a través de toda Europa, de un extremo a otro.

Voice Over David Perlov: En su casa en Jolón, cerca de Tel Aviv, el fotógrafo Henryk Ross, la manera en que trabaja. Entre medio de los certificados de muerte, Henryk Ross hizo fotografías no menos importantes. Su cámara oculta era asunto de vida o muerte.

[Continúan imágenes de archivo y audio pertenecientes al documental *Memories of the Eichmann Trial*]:

H. Ross (diegético): ¿Cómo tomé las fotos?, ¿quieres verlo?, ¿sí? Voy caminando, veo algo, algo a lo que disparar y hacía esto.... Esto y esto.... Así [hace el gesto de sacar la cámara de entre su impermeable, disparar la foto y esconderla inmediatamente].

Perlov (diegético): Entiendo que mirabas a tu alrededor para ver que no hubiera alemanes.

H. Ross (diegético): Eso es lo primero que hacía [indica a su mujer]... Ella, ella observaba si había alemanes o algo

Perlov (diegético): O sea que ella estaba allí contigo, también...

H. Ross (diegético): Y yo también miraba y si veía que todo estaba bien [y hace el gesto de desenfundar la cámara]

Stefania Ross (esposa de H. Ross, diegético): Ellos se fijaban en los niños y los ancianos y el resto tenía prohibido estar en las calles...

H. Ross (diegético): Y yo bajaba a las calles sin... emmm...

Stefania Ross (diegético): Dilo en polaco, no lo sé...

H. Ross (diegético, en polaco): Sin permiso...

Stefania Ross (diegético): Sin permiso.

H. Ross (diegético): Sin permiso, e igualmente tomaba la foto...

Stefania Ross (diegético): Nosotros estábamos en la puerta y él se arrancaba... En el otro lado de la puerta, desde el interior, y en un determinado momento, cuando había un agente de *actsia*²⁶¹ justo detrás de nosotros, yo abría la puerta un poquito y él tomaba rápidamente la foto.

Perlov (diegético, musita al ver fotos del *ghetto*): ¿Dolor?

Stefania Ross (diegético): (...) todo hinchado... Porque la gente en el *ghetto* o eran delgados, delgados como este dedo, o estaban hinchados.

H. Ross (diegético): Esta es la fotografía.

Perlov (diegético): Se puede ver un vagón [de tren] y gente cargando a los judíos al interior del vagón.

H. Ross (diegético): Sí. Y directo de aquí a Auschwitz.

[Voz en *off* de mujer, traduce a Ross]: Tomé esta foto a las diez u once... Luego llegaron más grupos, pero estaban demasiado lejos y no pude fotografiar más. Tuve que esperar a que los alemanes se fueran. Como a las siete u ocho, cuando habían terminado, abrieron para mí el depósito y me volví al *ghetto* con ellos. Más tarde, en el '42, '43, '44, la situación era tan mala, que cerca de ochenta o incluso cien personas morían a diario en el *ghetto*. Una carreta era demasiado pequeña, así que construían grandes plataformas para poder poner veinte o treinta cuerpos en una carga.

Hice esta foto para una mujer porque su marido tenía trabajo y así uno podía conseguir algo de comida. Le tomé la foto y su marido me dio un poco de comida.

Stefania Ross (diegético): Estaba asustada...

Perlov (diegético): ¿Incluso cuando ya estaban en Israel?

Stefania Ross (diegético): Incluso. Olvidé todo... Sentía como si hubiese vuelto a vivir en el *ghetto*; estaba de vuelta en el *lager*²⁶², nuevamente empecé a revivir el *actsia*, vi nuevamente a mi madre, a su madre, a los niños, vi todo... Y estaba petrificada de que fuese mi turno, porque lo había visto...

Voice Over David Perlov: Un fotógrafo es también un ser humano.

²⁶¹ En polaco, *actsia* o *akcja* se refiere a una acción u operación. En el contexto, se refiere mayoritariamente a operaciones de persecución, destierro, limpieza étnica y exterminio de población perpetrada en Polonia bajo la ocupación nazi.

²⁶² Asentamientos al interior de los campos de concentración.

Stefania Ross (diegético): Incluso hoy, a pesar de que hayan pasado tantos años, todo vuelve a inundarse, lo recuerdas todo de nuevo...

Perlov (diegético, dirige pregunta hacia Henryk Ross): ¿Y él te miró directamente a los ojos?

H. Ross (diegético): Él me miraba todo el tiempo, como si algo se lo estuviese devorando porque yo seguía vivo.

Voice Over David Perlov: Henryk Ross, el fotógrafo, el hombre que documentó el exterminio de los judíos, del gueto de Łódź, de ahí en adelante jamás volvió a tomar ni siquiera una sola fotografía. Henryk Ross, nuestro no-fotógrafo, no podía estar en todas partes... La tragedia era vasta... inmensa.

El nazi le arrebató la hija a su madre; la mató delante de su madre... La madre, aunque herida, se mantuvo con vida en el pozo... El número de casos, de casos nefastos, sórdidos, superaban con creces el número de cámaras fotográficas.

El fotógrafo y su mujer también fueron enviados a Auschwitz, pero guardaron los negativos en botellas enterradas en la tierra, de modo de que algo permaneciera como documento para la historia.

Mujer en *off* (en hebreo): Estos son todos 'transportes'. Miles y miles de personas en los 'transportes'.

Perlov (diegético): Ese eres tú, un autorretrato, ¿lo tomaste con un cable largo?

H. Ross (diegético): Sí.

Perlov (diegético): ¿Y esa?

H. Ross (diegético): Esa es mi mujer.

Mujer en *off* (en hebreo): ¿Tu mujer?

H. Ross (diegético): Tu mujer.

Perlov (diegético): Uno dice mi mujer"; mía, mi propia mujer.

H. Ross (diegético): Tu propia mujer. ¿Tu propia mujer? ¡Mi propia mujer!

Perlov (diegético): Es tuya, tu mujer. [Ríen]

Voice Over David Perlov Vida, amor, misión, todo junto y la felicidad de estar vivo.

El año nuevo debajo de mi casa. Mis fotografías. Abraham, el centinela de Yemen. El *reyhan*²⁶³, “¿*Basilicum* [albahaca]?” me pregunta. *Basilicum*, ¿latín? Abraham, ¿no es el más adorable centinela del mundo?

El scanner revelará el peligro, objetos metálicos. [Fotos en las que Abraham, el conserje, revisa con detector de metales a quienes ingresan al edificio].

¡Oh! ¡Buenos días, Abraham!

Los rusos tocan bien. Ellos también tienen grandes músicos.
¡Oh, rostros! ¡Más y más! Con lentes o sin ellos. Mi sed por los rostros es infinita.

El perro usa los colores de la nación: azul y blanco.

En ella reconozco a una honesta reportera de televisión. Me revela, sorprendentemente, que alguna vez fue mi estudiante.

¿Qué es eso, San Abraham? ¿O solo propaganda electoral con luz de flash para la televisión?

¡Y aquí está Gaby! ¡Gaby Bibliowicz! Bibli, para los amigos; ¡Bibli, Biblia, Biblioteca!
¿Quién sabe la diferencia entre cinemateca, pinacoteca, discoteca, etcétera? Gaby, hoy en día, un excepcional cineasta.

¿Quién podría no amarlo?, ¿quién no podría amarla a ella?, ¿quién no podría amarlos?

¡Oh, bellezas del Oriente!

Descubro que la buenamoza yemenita trabaja abajo, en la gasolinera... Y aquí está de repente, en la gasolinera, para mi sorpresa nuevamente.

¡Oh, rostros! ¡Más y más! ¡Estoy esclavizado por ellos! ¡No quiero ver otros! Viejos o jóvenes; no conozco edades...

¡Oh, Abraham! ¿Dónde están tus pensamientos, ¿qué fue del pasado?, ¿qué es lo que viene? Lo amo... Los amo a todos.

²⁶³ Planta aromática sagrada.

Encuentra lo que quieras, lo que sea que estés buscando, pero solo a la vuelta de la esquina; lo encontrarás todo.

“Chez Charlie”; donde Charlie. Cruzando la calle, cruzando la esquina.

¿Lucidez?, ¿Alerta? No hay muchos clientes.

Las sirenas de las ambulancias, la policía, la armada, las escucho todo el tiempo.

El asistente de Charlie, le gusta el Pernod [licor de anís]; vino desde del sur de Francia. Conmigo le gusta hablar en francés.

Mi hogar, mi edificio, el pueblo. El Mediterráneo; el espejo refleja el Mediterráneo.

Nadia, Nadya, Nadezhda, esperanza; a veces ella aloja en nuestra casa [su nieta].

Fotografía. Fotografía a los otros como a ti mismo, como a toda la naturaleza.

La puesta de sol.

La calle Bialik, hay juventud, ¿dónde está la mía?, como si cantara: hay amor, ¿dónde está el mío?

La Escuela de Cine no está lejos, llegas allí en diez minutos. Le digo al taxista: “tome la ruta más larga”.

Rostros, rostros y más rostros. Jóvenes, prometedores, risas, sonrisas, atención, atentos, ¿expresan los rostros lo que sentimos acerca de lo que vemos?

Las manos, los dedos, su longitud, proporciones y el rico y sorprendente ritmo, más rico que el ritmo perfecto de una buena orquesta.

Doctor Gordon. Pronto entrará a su clase. Uno de los grandes especialistas en cine ruso, pero no solo ruso.

Hacer cine no es un evento social, ya seas joven o viejo.

Y de vuelta a mi esquina. Padre e hija. Yemen. Una vez a la semana, se encuentran.

Él venía atrasado. Ella esperó y esperó.

Por favor, tómenos una fotografía. Acabo de comprar esta cámara; usted es fotógrafo... Acabamos de casarnos. Georgia.

¡Víctor! Moscú.

Las jóvenes universitarias

Kosher. Kasher.

Las chicas de la Universidad. ¿Adivino que son yemenitas?

El mozo arabe de XXXX²⁶⁴; aquí sirvió antes de comenzar su turno.

Isik. Isik de Persia.

¿Madre o hija?

¿Puedo adivinar que son dos trabajadores de Rumania?

¿Cuántos años tienen ellos?

¿Cuántos años tienen aquellos?

¿Es ella colombiana?

Aquí está ella, Batia, y aquí también. Batia, que dirige todo el Café. Tiene una hermana melliza; se parecen; trabajan por turno. Todo anda silenciosamente. Ambas voces susurran.

La dirección, el domicilio.

*Sucot.*²⁶⁵

El sombrero no está tapando la cara. El sombrero tal vez está protegiéndola del sol.

De Etiopía, el soldado, mientras tanto en ropas civiles.

¿De dónde será?

He hecho las paces con los gatos; me gustan en los museos, en fotografías, tal vez; no cerca de mí.

Seguramente madre e hija.

Si dejo mi mesa y voy al mostrador donde está Batia; descubro a la misma persona que vi hace un segundo atrás, como si la estuviese viendo por primera vez.

En el estudio, joven, moderno, eficiente.

Las manzanas están allí para vitaminas; duraznos o manzanas son para ser comidas, pero no para el artista. Para un artista, están para ser vistas.

Camino al Centro Médico, en la próxima esquina.

²⁶⁴ Palabra en árabe que no pudimos comprender. Aludía al nombre del sitio en el que trabajó el mozo.

²⁶⁵ Festividad judía que se conoce como “Fiesta de las Cabañas” o “de los Tabernáculos”. Se celebra durante siete días en Israel (del 15 al 22 de Tishrei, primer mes del calendario hebreo) y durante ocho días en la diáspora judía (hasta el 23). La festividad rememora los dilemas del pueblo judío cuando -tras abandonar la esclavitud en Egipto y emprender el éxodo hacia la Tierra Prometida- debían habitar en cabañas provisionales o *sucá*, durante su errancia por el desierto.

En el Hospital. ¿Quién es el visitante y quién es el paciente?

Estaba seguro de que la anciana gritaba de noche, pero no, era su joven hija, detrás del biombo.

Innecesariamente, me han traído al departamento del corazón, donde se hacen presentes buenas obras o apariencias, diagnósticos errados y ambiciones superficiales y toma tiempo detectar aquellos profesionales cuya devoción es su especialidad.

En casa, pero no dejo de trabajar. Desde mi cama, y preparando clases. La película de esta semana: *La Bestia Humana*, de Renoir, basada en Émile Zola.

E inevitablemente, la calle.

[Filmación en la calle] Cine una vez más. No mi cine, pero cine. Cine para todos, para todas las personas, excepto para mí mismo. Incluso detecto algunos exestudiantes en la película que les impongo, *La dama del perrito*, de Chéjov, una película de Kheifits. Es como si Chéjov, el escritor, se hubiera vuelto de pronto un cineasta. Eran tan similares como si estuvieran hechos de una misma alma.

Aquí descubro que lo que está sucediendo detrás de la cámara es mucho más atractivo que lo que será mostrado en ella, en el éxito; éxito cómico o éxito trágico, pero éxito.

Abraham es multipropósito. Hace de todo en la conserjería. ¿Cuántos años tienes? [a él] ¿cuántos años tiene él? [a la audiencia] No me importa.

Incluso le entrega el sandwich a tiempo al conductor del autobús. Y lo hace con rapidez, como un hombre joven.

Abrir una puerta, incluso si se trata de una puerta de vidrio a través de la que se puede ver, ¿qué revelará para ti?

¿Hacia dónde lleva la puerta de vidrio?

El ascensor te lleva hacia arriba; te eleva... Pero también te lleva hacia abajo.

Bancomático; la máquina mágica.

Salmos.

¿Quién está hablando y quién está escuchando?

Como diciendo "no leas mis labios"... [Mujer se tapa la boca al hablar por teléfono]

A medida que pase el tiempo, tendré éxito distinguiendo quién es ruso, quién no, incluso sin oír el idioma.

Madre e hija. Hija y madre [fotografía de su nieta Lia junto a su madre Naomi, hija de Perlov].

Con el tiempo descubriré quién es árabe y quién no.

¡Eve! ¡Eve! [Aparentemente, Eve es la maniquí que filma].

Su nombre, Meier. La tienda, “*Meier and I, enlightens your eyes*” [Meier y yo, iluminan tus ojos].

Su tienda, “Regalitos” [en español], que significa “pequeños regalos”. Argentina.

Al frente, Yossi, yemenita.

Su nombre es Shayanne, que viene de aquellas dinastías de cantantes, de música, de músicos.

En el pequeño Café de Yossi, la televisión se ubica en lo alto, casi tocando el techo. Las jóvenes camareras son bien entrenadas por Yossi.

El supermercado. En el departamento de cosmética, la joven vendedora rusa, con su adorable acento ruso, le dice a la clienta –mientras le sugiere una buena crema para la piel– que en efecto comenzamos a envejecer desde el momento en que nacemos.

“¡No!, ¡no aquí!, ¡no en la calle! ¡Yo toco en el escenario!” [como si la mujer de la imagen –quien sostiene un violín– le estuviera diciendo a Perlov que no la fotografíe en la calle] Los nuevos inmigrantes necesitan sumar a sus salarios básicos que son muy bajos y necesitan un techo sobre sus cabezas [Fotos de músicos callejeros que tocan en el portal de su edificio]. El violín toca música para el alma y el músico necesita comer. Esta no es una performance artística o un show de la calle; es mucho más que eso... es la necesidad de existir.

Bujara, Uzbekistán. “If I Forget Thee, Oh Jerusalem” [Cita al Salmo 137, probablemente se refiere a la canción que interpreta el músico extranjero que fotografía].

Turnos, cuando a Abraham le toca descansar. Para los más jóvenes, la noche anterior puede haber sido buena o mala.

Rusia. Todavía Rusia. ¿De dónde?

¡No! ¡A ésta la conozco! ¡Siria!

Y nuevamente, ¡rostros!

Lentamente reconozco al hombre de la limpieza, que viene de Bagdad. Bromistamente, dice: “Te diré dónde estaba mi casa allí... una casa hermosa”.

Él, de Novosibirsk. “¿Dónde está Novosibirsk?”, pregunto. Seguro, supongo, que en Siberia, en el oriente. ¿Cuál oriente?, ¿dónde está el occidente? ¿Allá?, ¿acá? Él me dio dos libros: *Napoleón*, en ruso, y *El museo de Stalingrado*, Leningrado, San Petesburgo; los nombres son conocidos.

Mirar de día o de noche [se refiere al oficio del Conserje].

Afganistán, Uzbekistán, Kazajstán, Pakistán, Azerbaijan y el ultimo en la línea, Odessa, en el sur.

Sus padres, dice, vinieron de Turquía a Rusia. Joven, lleva solo cuatro años en el país; “Aquí me siento en casa”, dice.

Diosas. ¿Son todas la misma?

Todavía, rusos. ¿De dónde?

¿De dónde?

El rostro severo, pero la sonrisa cálida dice algo distinto.

Y se viene la noche.

A veces, fotográficamente, tengo la impresión de prometedores fantasmas.

La ciudad de noche, desde la altura de la esquina, desde mi edificio. Las horas, el Mediterráneo y muy nueva, desde la distancia, la Torre de Babilonia.

Presente y futuro, hoy y mañana.

Las manifestaciones que atraviesan las esquinas, a veces de noche, con velas, a veces con antorchas, a veces durante el día.

El humo sospechoso era solo un pequeño incendio en una pequeña panadería al lado de mi edificio.

¿Niebla o humo en el Mediterráneo?

Solo observa y observa y todas las nuevas respuestas aparecerán.

Aquí tengo el sentimiento de que el sol o la luna están en el Oriente. El Hamsim, el viento del desierto, se dice que viene 50 días al año, Hamsim, ‘hamesh’, cinco, décimos.

Preciso como el vuelo de un pájaro, el vuelo de un avión.

Y siempre esperarás por el arcoíris.

¿Será la sombra de mi propio edificio?

[Recita] “Serénate —siéntete cómoda conmigo—, yo soy Walt Whitman, te pido que seas paciente y perfecta hasta que yo venga. Hasta entonces, te saludo con una mirada expresiva para que no me olvides”. *A una prostituta cualquiera*, de Whitman.

En el Hotel. En el quinto piso. Palmeras.

Al norte, todavía el Mediterráneo.

La TV, la televisión, se encuentra en todas partes.

¿Serán todas las lámparas, las luces en el hotel, idénticas, o similares?

París. ‘*Pagui*’ [acentúa la pronunciación del nombre de la ciudad en francés]. Hotel de Deux Continents, situado en toda la esquina de Rue Jacob y Rue Bonaparte.

Mi Olympus Pen a veces es innecesaria.

Los espejos. Hazlo. París, una gran ciudad; la ciudad múltiple. Puedes ver a través de sus espejos, o sin ellos.

Precisión. Francia.

La Virgen y el Niño. “¡No la fotografíes!, ¡no!”. Ella es la dueña del anticuario; teme a las copias.

Turistas. ¿De dónde? ¿y sus cámaras? ¿y su precisión? La cámara es objetiva. Los lentes se llaman “objetivos”, en francés.

Siempre, Sant Germain-des-Prés.

Cuidado con las torres. Gemelas. La Torre de Montparnasse. No una gemela, pero una torre al fin.

Cerca, Saint Sulpice. ‘*Chambre claire*’ [lo dice en francés], no cámara oscura, sino cámara clara, ‘*claire*’.

Busco un libro de David Seymour, Chim. El vendedor indio con gran conocimiento sobre foto; libros de fotos, me dice: “Lo siento, no tenemos a David Seymour, todos vendidos”. Pregunto quién es en esta pintura; la que está a la derecha. “¿Te gusta?”. Le digo que sí. “¿Puedo dártela como un regalo?”. “¡Sí! Gracias”. “Vuelve; tendremos a David Seymour”.

Precisión. Francia.

¡Benditos paraguas míos! A veces siento que la lluvia fue inventada para ellos.

En el Hotel, la joven recepcionista le dice a su más recientemente llegado huésped desde América, después de un largo vuelo hasta París, que algo está sucediendo en Estados Unidos. Fue el 11 de septiembre.

“Le Vizir” ahora se llama Montreal. Montreal. [Un café de París]

Ellos supongo, argelinos, marroquíes, tunecinos, ¿árabes o franceses?

Toujours, siempre, Sant Germain-des-Prés.

El uniforme de los meseros; una forma.

Es Joseph Kosma, el inmigrante húngaro, quien compuso la más bella música para películas, para las canciones, para el arte.

Una noche prometedora.

Las bombillas no son eternas; deben cambiarse.

En el Hotel, una escultura clásica. Una reproducción, pero clásica.

No hay duda; Jean Louis Barrault, Jacques Prévert, *Les Enfants du Paradis*.
“Le Bonaparte” [Café] sigue aquí, debajo del departamento de Sartre.

Tengo la impresión de que ella es una turista austríaca.

Ana, la hija de Shalev, viene a visitarme. La pequeña princesa, está volviendo del baño.

De nuevo en casa. Tel Aviv. Abraham; es su turno.
Las dos húngaras muy cerca mío, pude oír su característico idioma. No pude entender qué estaban hablando. La historia es conocida... La nueva era.

Aquí, madres de hoy. Madre e hija.

¡Oh, pájaros! ¡Oh, Sudamérica! ¡Oh, trópicos! ¡Oh, montañas! ¡Oh trabajadores extranjeros! ¡Oh, sus apariencias misteriosas! Los gestos, como los clásicos. ¡Oh, música, música!

Como una motocicleta voladora.

En todas partes, el objeto y su reflejo.

Estacas, banderas, la *Mezuzá*, sagrada.

Y ahora, todo para vender, todo para comprar. ¿Las ropas lo completan? Te ves bien. Por favor, homenaje a los sastres clásicos.

Televisión. Todo de una vez: los premios altamente respetados, las estatuas, los rituales. Los premios como amuletos. Y sentimientos profundos.

El Sumo Pontífice, el Papa.

Cuotas de pena y dolor. Y aquellos que esperan y esperan. Y esperan.

Extremismo, como una lepra en el mundo.

El oscurantismo también puede encontrarse todavía. Aquí.

Terror, vandalismo, '¡*Viva la muerte!*' [lo dice en español y luego lo traduce al inglés]; dejen que la muerte viva. El paraíso está prometido; mátese a ti mismo y mata a los demás junto a ti... [imágenes de guerra, terrorismo, ISIS en Oriente Medio, muerte, dolor].

Por un segundo, pensé que eran instrumentos musicales, celos, violines.

Yo mismo siento un nerviosismo cuando veo la previsión meteorológica, muy cerca de la objetividad.

Más y más... Terror...

Cada uno de los partidos convoca desde sus deudas, desde sus pasados, desde sus canciones, palabras, sentimientos, optimismo, victorias, lutos.

Pero todavía, una vez más, no demasiado lejos; llegas allí en tres minutos. El libro y el regalo; el regalo y la dedicatoria.

Indira, el restorán indio debajo de mi edificio. Los restos de la comida son arrojados para alimentar a los pájaros.

¿Calcuta? ¿Bombay? ¿Nueva Delhi?

Una vez más, muy cerca; a la vuelta de la esquina, el café llamado "Café América". Ya no más "Café América"; ahora "Shumbala". El árbol permanece.

La encantadora Plaza Masaryk. Jan Masaryk, el diplomático checo que huyó de la ocupación nazi hacia Londres y volvió tras la liberación de su país. Y entonces

encontró el despotismo comunista. Se dice, pero es verdad, que se lanzó desde una ventana para suicidarse.

¡Fácil de adivinar! ¡rusos! “Mockba Photo” y muy cerca de allí, ¿quién? Humphrey Bogart. Cerca de la tienda persa de cámaras.

¿Su gesto, sus dedos largos, indicarán que es polaca?
¿Y estos trabajadores extranjeros, árabes?

El atardecer parece, a veces, más prometedor que el amanecer.

¿Debieras confiar en el jardinero? ¿o debieras dudar, sospechar?

Argelia, hija de.
Etiopia, en ropas civiles.

El joven cartero. Te trae cartas. Es alto; más alto que las casillas de correos.

¡Oh, trabajadores extranjeros, negros de África!

Un filme de David Perlov.

[Al final, tras todo el roll de los créditos: “En memoria de Ilan Ramon, astronauta”].

8.7. CATASTRO DE CITAS Y REFERENCIAS.

8.7.1. Diary, Cap. 1. (1973-1977).

Citas Artes Visuales:

- Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), escultor francés. Entre las obras citadas, *La danza* (1865-1869), en el Museo de Orsay, París.
- Alberto Giacometti (1901-1966), escultor y pintor suizo.

Citas Cinematográficas:

- Pier Paolo Pasolini (1922-1975), poeta y director de cine italiano.
- Klaus Kinski (1926-1991), actor alemán.

Citas musicales:

- Aria* (1717-1723, aprox.) del compositor y músico alemán, Johann Sebastian Bach (1685-1750). La referencia se reitera en varias oportunidades dentro del capítulo y en el resto del corpus de diarios.
- Stranger here* (1962), de la cantante estadounidense Odetta (1930-2008).
- Angelitos Negros*, letra del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco (1896-1955). Bolero cuya música pertenece al compositor mexicano Manuel Álvarez Rentería ("Maciste"), interpretado inicialmente por el también mexicano Pedro Infante.

Citas Literarias:

- Filósofo Immanuel Kant (1724-1804).
- Don Quijote* del español Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616).
- Nathan Zach (1930), poeta, traductor y crítico israelita.
- Abrasza Zehms, etnógrafo amigo de Perlov.

8.7.2. Diary, Cap. 2. (1978-1980).

Citas Artes Visuales:

- Piero della Francesca (1416-1492). Hay muchas obras del pintor italiano referidas directa e indirectamente a lo largo de los diarios de Perlov. En la escena de la entrevista de su hija Naomi, se refiere particularmente a *La Flagelación de Jesús*.
- Rembrandt (1606-1669), pintor neerlandés. Obra referida: *La Conspiración de los Bátavos bajo Claudio Civilis* (1661-1662).

- Pierre Bonnard (1867-1947), pintor francés. Obra referida: *La Porte-Fenetre (La Ventana francesa o Morning at Le Cannet)*, de 1932.
- Pablo Picasso (1881-1973), pintor y escultor español. Obra referida: *La Celestina (o La mujer tuerta)*, de 1904 (Periodo azul).
- Vincent Van Gogh (1853-1890), pintor neerlandés. Obra referida: *Retrato de un hombre tuerto* (1888).

Citas Cinematográficas:

- Las películas domésticas del último zar Nicolás de Rusia (1868-1918).

Citas musicales:

- Aria* (1717-1723, aprox.) del compositor y músico alemán, Johann Sebastian Bach (1685-1750). La referencia se reitera en varias oportunidades dentro del capítulo y en el resto del corpus de diarios.

Citas Literarias:

- La dama del perrito*, del escritor y dramaturgo ruso Antón Chéjov (1860-1904).
- Las penas del joven Werther* (1774), novela epistolar semiautobiográfica del escritor y pensador alemán, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).
- El libro de poemas *La gran tranquilidad. Preguntas y respuestas* (1980), del escritor israelí Yehuda Amijai (1924-2000)
- La novela corta *El corazón de las tinieblas* (1899) del novelista polaco Joseph Conrad (1857-1924).
- La vida de Charlotte Bronte* (1857), de la escritora inglesa Elizabeth Gaskell, sobre la biografía de la novelista británica.
- Nathan Zach (1930), poeta, traductor y crítico israelita.

8.7.3. Diary, Cap. 3. (1981-1982).

Citas Artes Visuales:

- Sorrow* (1882), dibujo de Vincent Van Gogh.

Citas Cinematográficas:

- Dziga Vertov (1896-1954), documentalista soviético, y su Manifiesto del Cine Ojo.
- Joris Ivens (1898-1989), documentalista holandés, y cita entre otros su filme *Zuiderzee* (1930).
- Le sang des bêtes* (1949), del cineasta francés Georges Franju (1912-1987).

- Henri Langlois (1914-1977), fundador de la Cinemateca Francesa.
- Alberto Cavalcanti (1897-1982), director de cine brasileño.
- La pasión de Juana de Arco* (1928), del director danés Carl Theodor Dreyer (1889-1968).
- Campanas a medianoche* (1965), del director y actor norteamericano Orson Welles (1915-1985).

Citas musicales:

- La música compuesta por Hans Eisler para el documental *Zuiderzee* (1930) de Joris Ivens.
- Songs my mother taught me* (1880), del compositor checo Antonín Dvořák.
- Heaven, heaven*, de Marian Anderson (1897-1993), contralto estadounidense, ícono de la lucha antirracista.
- Ensaio Geral*, samba de Os Ritmistas Brasileiros (Disco *Batucada Fantástica*, 1960).
- El trompetista francés Maurice André (1933-2012), interpreta música del compositor austríaco Johann Nepomuk Hummel (1778-1837).

Citas Literarias:

- Abrasza Zehms, etnógrafo amigo de Perlov.

8.7.4. *Diary*, Cap. 4. (1982-1983).

Citas Artes Visuales:

- La serie de grabados *Desastres de la Guerra* (1810-1814) del pintor español Francisco de Goya (1746-1828).

Citas Cinematográficas:

- El libro *Film Form: Essays in Film Theory* (1949) del director soviético Sergei Eisenstein (1898-1948).
- Les Parapluies de Cherbourg* (1964), del director francés Jacques Demy (1931-1990).

Citas musicales:

- El Campo de los Muertos*, de la cantata de Sergei Prokofiev (1891-1953), *Alexander Nevsky*, interpretada en ruso por la contralto israelí Mira Zakai. *Alexander Nevsky* fue compuesta por Serguéi Prokófiev para la película homónima del director soviético, Serguéi Eisenstein (1938).

-*La Vie en Rose* (1946), original de la cantante francesa Edith Piaff (1915-1963). Esta vez interpretada por Bing Crosby (1903-1977). La referencia a la *Vie en Rose* se reitera en varias oportunidades dentro del capítulo y en el resto del corpus de diarios. También se cita el tema *What are you waiting for, Mary* de Bing Crosby.
-*You Don't Know What Love Is* (1941), de la cantante estadounidense Billie Holiday (Eleanora Fagan Gough, 1915-1959).

Citas Literarias:

-*Cien Años de Soledad* (1967), del escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014).

8.7.5. Diary, Cap. 5. (1983).

Citas Cinematográficas:

-Al director francés Jean Renoir (1894-1979). Cita sus películas *Una partie de campagne* (1936) y *La Bête Humaine* (1938), basada en el libro del escritor francés Émile Zola (1840-1902).
-*Shoah* (1985) del director francés de origen judío, Claude Lanzmann (1925-2018).

Citas Literarias:

-*La Bête Humaine* (1890), del escritor francés Émile Zola (1840-1902).
-Irving Howe (1920-1993), activista y crítico literario y social estadounidense.
-Albert Cohen (1895-1981) escritor suizo de origen sefardí, nacido en Grecia.
-Andre Schwartz-Bart (1928-2006), escritor francés, autor de *El último de los justos* (1959).

8.7.6. Diary, Cap. 6. (1983).

Citas Artes Visuales:

-Tarsila do Amaral (1886-1973), la pintora más representativa del movimiento modernista brasileño. Obra referida: *Operários (Obreros)*, 1933.
-Antônio Francisco Lisboa, "Aleijadinho" (1730-1814), escultor y arquitecto brasileño considerado el mayor representante del estilo barroco en Minas Gerais.

Citas musicales:

-*Aria* (1717-1723, aprox.) del compositor y músico alemán, Johann Sebastian Bach (1685-1750). La referencia se reitera en varias oportunidades dentro del capítulo y en el resto del corpus de diarios.

-Louis Armstrong (1901-1971), trompetista y cantante estadounidense de jazz.

-Clara Sverner (1936), pianista brasileña.

-Francisca Edwiges Neves Gonzaga, *Chiquinha Gonzaga* (1847-1935), compositora, pianista y directora de orquesta brasileña. Fue la primera mujer en componer y tocar “choro” (considerada la primera música popular típica de Brasil), autora de la primera marcha de carnaval (*Ô Abre Alas*, 1899, obra que cita Perlov en sus diarios) y también la primera mujer en dirigir una orquesta en Brasil. También cita *Carnaval de Marzo*.

-*O Canto dos escravos* (1982), de Clementina de Jesús da Silva (1901-1987), Geraldo Filme de Souza (1927-1995) y Tia Doca da Portela (1932-2009).

8.7.7. Updated Diary, Cap. 1. (Infancia Protegida).

Citas Artes Visuales:

-Pintura *Retrato de una anciana* (1506) del pintor italiano Giorgione (1477-1510). Se ha identificado el retrato de una anciana como una alegoría de la edad, como indica el cartel que sostiene en su mano derecha, “Col Tempo”.

Citas Cinematográficas:

-Al actor y director estadounidense Buster Keaton (1895-1966), en *Limelight* (1952), dirigida por el también cineasta y actor británico Charles Chaplin (1889-1977).

-A la actriz de teatro y cine francesa, Sarah Bernhardt (1844-1923).

Citas teatrales:

-*La traviata* (1853), ópera del compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901) y libreto en italiano de su colaborador Francesco Maria Piave (1810-1876), basado en la novela de Alexandre Dumas (1824-1895) *La dame aux camélias*.

-Actores israelíes Hanna Rovina (1888-1980) y Shimon Finkel (1905-1999).

-Actores israelíes Myriam Zohar y Alex Peleck, en *Quién teme a Virginia Woolf* (1962), del dramaturgo estadounidense Edward Albee.

-Actriz israelí Esther Greenberg (1931).

Citas musicales:

-*In Paradisum*, del compositor y pianista francés, Gabriel Fauré (1845-1924). La referencia a Fauré se reitera en varias oportunidades y a través de distintas obras en los 3 capítulos de *Updated Diary*.

-A Robert Schumann (1810-1856), compositor alemán. La referencia a Schumann se reitera en varias oportunidades y a través de distintas obras en los 3 capítulos de *Updated Diary* y en *My Stills*.

-*Sonata para flauta Op.1, N° 5*, del compositor alemán Georg Friedrich Händel (1685-1759).

-Música gregoriana.

Citas danza:

-A la bailarina y coreógrafa norteamericana, Martha Graham (1894-1991).

8.7.8. Updated Diary, Cap. 2. (Rutina y Rituales).

Citas Artes Visuales:

-*Retrato de una joven* (1490) del pintor italiano Domenico Ghirlandaio. La referencia explícita e implícita a Ghirlandaio, como a della Francesca, es recurrente en los diarios de Perlov.

-*San Julián* (1455-1460), el único fragmento que se conserva del fresco que Piero della Francesca (1416-1492) realizó en la iglesia de San Agustín en Borgo San Sepolcro.

-Pintura *Retrato de una anciana* (1506) del pintor italiano Giorgione (1477-1510). Se ha identificado el retrato de una anciana como una alegoría de la edad, como indica el cartel que sostiene en su mano derecha, "Col Tempo".

-Pintura *Laura* (1506), también del pintor italiano Giorgione (1477-1510).

Citas Cinematográficas:

-Al director japonés, Akira Kurosawa (1910-1998).

-Al director indio Satyajit Ray (1921-1992). Cita, entre otras, la película *Pather Panchali* (1955), la primera película de la *Trilogía de Apu*.

-Al director italiano Michelangelo Antonioni y su filme *La Aventura* (1960).

Citas musicales:

-Compositor indio Ravi Shankar (1920-2012).

Citas Literarias:

-*Oh Captain, my captain!*, el poema que el estadounidense Walt Whitman (1819-1892) escribió en homenaje a Abraham Lincoln (1809-1865), presidente de EE.UU., tras su asesinato en 1865.

-A la poeta y activista israelí, Dahlia Ravikovitch (1936-2005).

8.7.9. Updated Diary, Cap. 3. (Retorno a Brasil).

Citas Artes Visuales:

-Al pintor quattrocentista italiano, Domenico Ghirlandaio, y sus retratos. La referencia explícita e implícita a Ghirlandaio, como a della Francesca, es recurrente en los diarios de Perlov.

Citas Cinematográficas:

-Al director japonés, Akira Kurosawa (1910-1998), con su película *Crónica de un ser vivo* (1955).

-*Blancanieves y los siete enanitos* (1937), producida por Walt Disney, basada en el cuento homónimo de los hermanos Grimm. Dirigida por: William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce y Ben Sharpsteen.

-*La túnica sagrada* (1953), del director estadounidense Henry Koster (1905-1988).

Citas musicales:

-*In Paradisum y Requiem*, del compositor y pianista francés, Gabriel Fauré (1845-1924). La referencia a Fauré se reitera en varias oportunidades y a través de distintas obras en los 3 capítulos de *Updated Diary*.

-A Fafá de Belém (1956), cantante popular brasileña.

-*Unforgettable* (1951), canción popular escrita por el cantautor norteamericano Irving Gordon y popularizada por el cantante de jazz norteamericano, Nat King Cole (1919-1965).

-*La Vie en Rose* (1946), original de la cantante francesa Edith Piaf (1915-1963). La referencia a la *Vie en Rose* se reitera en varias oportunidades dentro del capítulo y en el resto del corpus de diarios.

-Jazzistas norteamericanos blancos, Tommy Dorsey (1905-1956), Benny Goodman (1909-1986), Harry James (1916-1983).

8.7.10. My Stills (1952-2002).

Citas Artes Visuales:

- Al fotógrafo polaco/estadounidense, David Seymour “Chim” (1911-1956).
- Al fotógrafo y pintor francés, Henri Lartigue (1894-1986)
- Al fotógrafo polaco-israelí, Henryk Ross (1910-1991).
- Al pintor impresionista francés, Claude Monet (1840-1926).
- A la faceta como fotógrafo del escritor francés Émile Zola (1840-1902).
- A la artista, pintora y diseñadora sueca, Karin Larsson (1859-1928).
- Al fotógrafo alemán August Sander (1876-1964).
- A la pintura *Ángel tocando el laúd* (1480), del pintor renacentista italiano, Melozzo da Forlì.

Citas Cinematográficas:

- Al director francés Jacques Demy (1931-1990).
- Al director francés Robert Bresson (1901-1999).
- Al director francés Eric Rohmer (1920-2010).
- La Bête Humaine* (1938) de Jean Renoir, basada en el libro homónimo del escritor francés Émile Zola (1840-1902).
- A Jean-Louis Barrault, actor, mimo y director francés que actuó en *Los niños del paraíso* (1945) dirigida por Marcel Carné, sobre diálogos y escenarios del poeta, también francés, Jacques Prévert.
- Al actor Humphrey Bogart (1899-1957), en *Casablanca* (1942), del director norteamericano de origen húngaro, Michael Curtiz.

Citas musicales:

- A Robert Schumann (1810-1856), compositor alemán. La referencia a Schumann se reitra en varias oportunidades y a través de *My Stills*. Obra referida: *Sostenuto assai - Allegro ma non troppo*. Cuarteto para Piano, Violín, Viola y Cello.
- Solnechnaya polianachk (The sunny meadow)*, pieza folclórica yiddish de Natalia Davrath, Robert Decormier y orquesta.
- Cantus General*, del compositor griego Mikis Theodorakis (1925).
- A Joseph Kosma (1905-1969), compositor húngaro-francés. Compositor de música para cine, entre otras, de *La gran ilusión* (1937) del cineasta francés Jean Renoir (1894-1979). Se unió a la compañía de teatro ambulante de Bertolt Brecht.

Citas Literarias:

- La dama del perrito*, del escritor y dramaturgo ruso Antón Chéjov (1860-1904).
- A una prostituta cualquiera* (1855, en *Hojas de Hierba*), de Walt Whitman (1819-1892).

