

Diarios nómades.

Poéticas del intervalo para representar el desarraigo en el cine de David Perlov

PAOLA LAGOS LABBÉ¹

> Diarios nómades. Poéticas del intervalo para representar el desarraigo en el cine de David Perlov

La obra diarística del cineasta brasileño-israelí David Perlov despliega variadas estrategias de autorrepresentación que develan la existencia de un sujeto nómade, identitariamente fragmentado, desarraigado, 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. Tel Aviv, Belo Horizonte, Río de Janeiro, Sao Paulo, 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 territorios del nómade no pueden transfigurarse en imágenes nítidas, sino en representaciones difusas que acentúan la idea de intervalo, flujo, tránsito y mutación. Para representarlos, el autor se sitúa en el lugar de la crisis y el desajuste, poniendo en tensión las contradicciones existenciales y la complejidad de la realidad, sobre todo en contextos de crisis humanitarias. El artículo se basa en la descripción, análisis e interpretación cualitativa y reflexiva de los recursos visuales y sonoros de *Diary* (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999) y *My Stills* (1952-2002), para responder a la multiplicidad e inestabilidad de la imagen audiovisual asociada a migraciones, guerras y crisis humanitarias, y promover un desplazamiento en su propia concepción desde un elemento fijo hacia un texto complejo, abierto, fluido e intersticial.

Palabras clave: ensayo documental; diario de vida/viaje; nomadismo; desarraigo; intervalos visuales y sonoros.

> Nomadic diaries. Poetics of interval to represent uprooting in David Perlov's cinema

Diaristic work of brazilian-israeli filmmaker David Perlov, displays several self-representation strategies that reveal the existence of a nomadic, fragmented and rootless identitarian subject who returns to transit urban and emotional landscapes from the past. Perlov is built by the spaces that he crosses and through which crosses him. Tel

¹ La autora desea agradecer especialmente a la familia Perlov no solo por la autorización para el uso de los *frames* de los diarios cinematográficos que ilustran el presente artículo, sino por su permanente generosidad durante nuestros intercambios en el curso de esta investigación.

Aviv, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, are both effective and affective, cartographic and spiritual spaces; transits between not only spatial but also temporal thresholds, among multiple translations between present and past on Perlov's work. The territories of the nomad won't be transfigured into sharp images, but into diffuse representations that emphasize the idea of interval, flow, transit and mutation. To represent those spaces, the author locates from the place of crisis and breakdown, tensing existential contradictions and the complexity of reality, especially in contexts of humanitarian crisis. Analysis will exhibit the results of description and qualitative interpretation of aesthetic and poetic visual and sonic resources on *Diary* (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999) and *My Stills* (1952-2002). It will be based on analysis and reflection in order to respond to multiplicity and instability of contemporary audiovisual image in contexts of migration and war, and with the purpose of promote and integrate interdisciplinary variables for a displacement from its own obsolete concept of image as a fixed element, to a complex, open, fluid and interstitial text.

Key Words: Documentary Essay; Diary/Travelogue; Nomadism; Uprooting; Visual and Sonic Intervals.

Cartografía de trayectos y errancias

Un trayecto siempre está entre dos puntos,
pero el entre-dos ha adquirido toda la consistencia [...]
La vida del nómada es *intermezzo*

Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI,
Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia

El presente artículo explora en las estrategias narrativas, estéticas y formales desplegadas para la construcción de la memoria personal del cineasta, fotógrafo y artista visual brasileño-judío David Perlov (Río de Janeiro, Brasil, 1930 - Tel Aviv, Israel, 2003), en sus diarios documentales *Diary* (*Diario*, 1973-1983), *Updated Diary* (*Diario Revisitado*, 1990-1999) y *My Stills* (*Mis fotografías*, 1952-2002). El análisis interroga las retóricas de (auto)representación y las búsquedas poéticas que emprende Perlov de cara a la elaboración de su mirada documental, desde una dimensión tanto visual como sonora. Se busca desarrollar la representación de la identidad desplazada de Perlov como un nómada, a la par que describir las poéticas del intervalo que el cineasta desplegó narrativamente para representar el desarraigo. Además de aportar una mirada reflexiva y ensayística alrededor de la condición sustancial de extranjería en Perlov, se aspira a problematizar ciertas implicaciones políticas, culturales y sociales fruto de las relaciones e intervalos entre pertenencia y no pertenencia, destierro y retorno, temporalidades, fronteras, patrias, hogares y comunidades. Para ello, el artículo se apoya en la obra de intelectuales que aportan reflexiones teóricas fundamentales alrededor de conceptos centrales en el pensamiento crítico contemporáneo como son el nomadismo, el exilio, el desplazamiento y el desarraigo. Las lecturas de autores entre los que destacan autores como Rosi Braidotti, Hamid Naficy, Michael Maffesoli y Julia Kristeva, entre otros, respaldan la descripción, análisis e interpretación cualitativa y reflexiva de las estrategias narrativas y formales articuladas en los diarios de Perlov, para responder a la complejidad de una imagen audiovisual intersticial asociada a tales procesos migratorios.

Las obras de Perlov transitan en un híbrido entre el diario de vida, el diario de viaje, el ensayo y el cine doméstico familiar. Se inscriben en la tradición cinematográfica de autores errantes como el francés Chris Marker —quien al inicio de *Carta de Siberia* (1957) señala “Os escribo desde un país lejano”, a modo de guiño intertextual a la obra del escritor y pintor Henri Michaux, “Lejano Interior”—, del lituano de origen judío radicado en Estados Unidos Jonas Mekas (con *Walden. Diaries. Notes and Sketches*, 1969, y su posterior ininterrumpida creación autobiográfica, entre la que se encuentra *Reminiscencias de un viaje a Lituania*, 1972), del holandés Johan Van der Keuken (sobre todo a partir de *Diary*, 1972, en adelante), de la belga Chantal Akerman (con *News from Home*, 1976, y muy particularmente con su posterior conjunto de exilios, *D'Est*, 1993, *Sud*, 1999, *De l'autre côté*, 2002 y *Là-bas*, 2006), el armenio Atom Egoyan (y el viaje al país euroasiático de sus ancestros que inspira *Calendar*, 1993) o el portugués Manoel de Oliveira (con *Porto da minha infância*, 2001), entre muchos otros.

***Stranger here, stranger there.* Trazando las rutas de una(s) diáspora(s)**

Las tres piezas diarísticas de Perlov —la primera, la monumental *Diary*, en 16mm., compuesta por seis capítulos de aproximadamente una hora de duración cada uno; *Updated Diary*, en vídeo, por tres capítulos de similar duración cada uno; y *My Stills*, vídeo unitario de 58’— condensan la experiencia cotidiana del cineasta a lo largo de cincuenta años de 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 y crisis humanitarias alrededor del mundo.

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 múltiples desplazamientos determinaron en Perlov una identidad signada por el conflicto 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: “*Stranger here, stranger there, stranger everywhere. I wish I could come home, baby, but I’m a stranger also there*”,² dice Perlov citando una canción que le fascinaba de la cantante norteamericana Odetta. La pérdida del arraigo, la errancia y el exilio permanente, cimentan en Perlov la sensación de ser de “ninguna parte”; un *outsider*. Según Julia Kristeva, 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 de Perlov, 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 niñas [sus mellizas, Yael y Naomi, nacidas en Israel en 1959] él se acercó más al país, y más aún cuando vinieron los nietos. (Mira Perlov en Walk, 2014).

En 1987, para el programa de radio *Personal Questions*, conducido por Yaacov Agmon y que se mantuvo cincuenta años en antena 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”. 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 concede residencia y ciudadanía a los judíos y hasta la tercera generación de sus descendientes —provenientes de cualquier lugar del mundo— que deseen emigrar a la Tierra Prometida. Así, se concedía el trato de *oleh* a todo judío que llegara a establecerse en Israel.

2 “Extranjero aquí, extranjero allá; extranjero en todas partes. Desearía poder volver a casa, nena, pero soy un extranjero también allí” (Odetta citada por Perlov). Traducción de la autora.

Si bien los conceptos de “nómada”, “migrante”, “exiliado”, “errante” pertenecen todos a un mismo arquetipo³ (el del éxodo y la diáspora), 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. Con el objetivo de indagar en esta distinción, recurriremos a las ideas de la teórica feminista Rosi Braidotti, para quien no todas las diásporas son iguales, aun cuando “el ojo del observador colonial las homogeneice”. Muy en consonancia con las ideas vertidas años antes por Deleuze y Guattari en su libro *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1988), Braidotti señala en *Sujetos Nómades* (2000):

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 nómada. El nómada 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 nómada 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”⁴ como imperativo epistemológico y político para el pensamiento contemporáneo, a partir de una conciencia crítica que se sitúa en la resistencia, la disidencia y la transgresión frente a los modos socialmente dominantes de pensamiento y 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 nómada es pues una entidad posmetafísica, intensiva, múltiple, que se desenvuelve en una red de interconexiones. El/la nómada no puede reducirse a una forma lineal, teleológica, de subjetividad sino que más bien constituye el sitio de conexiones múltiples (Braidotti, 2000: 78).

3 Cfr. Maffesoli. El autor señala, además, que todo lo arquetípico es ambivalente y enfatiza en que “lo característico del hombre errante es, precisamente, atraer la atención sobre la ambivalencia de todas las cosas” (Maffesoli, 2004: 209).

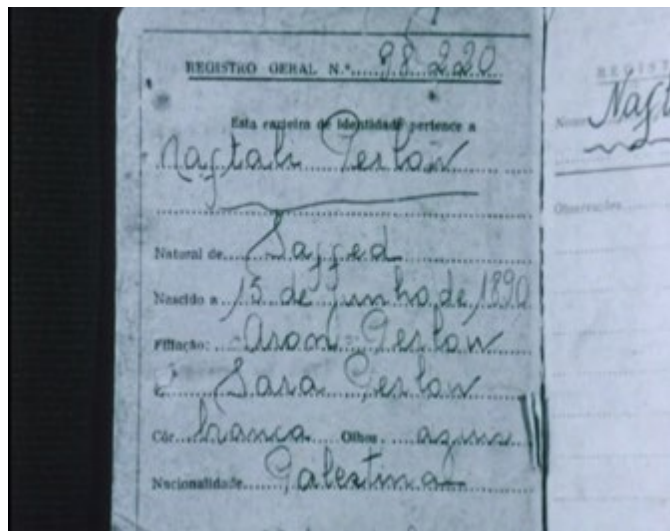
4 Cabe puntualizar que para Braidotti, la conciencia nómada debe comprenderse no solo literal sino sobre todo metafóricamente; esto es, que la figuración de lo nómada trasciende el mero acto físico del desplazamiento. “Aunque la imagen de los ‘sujetos nómades’ está inspirada en la experiencia de personas 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 nómada 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 nómada.

Otra taxonomía útil para aplicar a la obra de Perlov es la que establece el iraní Hamid Naficy, quien 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 -guión- israelí). Sobre la segunda categoría, la exílica, apunta a aquellos cineastas cuyas obras refieren al destierro de su país de origen. Los films 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 (2001: 15).

Documento de identidad de Naftalí Perlov, el abuelo judío palestino del cineasta, al inmigrar en Brasil (*Diary*, Cap. 1).



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 Naficy.⁵ Fueron sus ancestros y su identidad “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

5 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” (2001: 14-15).

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. Aun 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).

Ya en la primera parte de *Diary*, Perlov escarba en sus antepasados —desde ya forjados en identidades complejas y sincréticas— y relata: “Reviso los documentos de mi abuelo. Su cédula de identidad, su libreta de conducir. Naftalí Perlov, hijo de Aaron y Sarah Perlov. Color: Blanco. Ojos: Azules. Nacionalidad: Palestino”. Con ancestros dispersos tras las múltiples diásporas y descendiente de una familia jasídica establecida en Palestina en 1857 (su abuelo, un judío ortodoxo, fue quien emigró a Brasil), David Perlov nació en Río de Janeiro en 1930. Pasó la mayor parte de su infancia en Belo Horizonte y a los diez años se trasladó junto a su madre, su hermano Aharon y su abuelo a São Paulo, donde transcurrió su adolescencia. Allí el joven Perlov ingresó en el grupo Berl Katznelson del movimiento juvenil sionista y socialista “Dror Habonim”, donde conoció a Mira, quien más tarde sería su esposa, madre de sus mellizas y productora de *Diary*. A principios de los años cincuenta, Perlov se trasladó a París para estudiar Pintura y Bellas Artes, pero ya a finales de dicha década, con 28 años, Mira y él emigraron definitivamente a Israel, la tierra de sus ancestros. “Mira, hace muchos años 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” (*Diary*, Cap. 6).

Una bandera blanca y una cámara como herramientas políticas

En el incipiente Estado moderno de Israel, Perlov formaría una familia, desarrollaría su extensa obra cinematográfica y moriría en 2003. Las preguntas por el exilio, el origen y 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 va a visitar Safed, el pueblo de sus ancestros, en lo que hoy corresponde al distrito norte de Israel.

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 costado⁶ 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 (*Updated Diary*, Cap. 2).

6 Se refiere al “peot”, cabello rizado al costado de las sienes que se dejan crecer algunos hombres judíos.



Judíos en ritual de iniciación en el Monte Meron (*Updated Diary*, Cap. 2).

Según Michael 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” (Mafessoli, 2004: 30). En todo caso, y al atender a ciertos rituales religiosos propios del judaísmo, 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 [...] Tal vez el Talmud fluye por mis venas, pero no estoy tan seguro. Mi escepticismo siempre por sobre la religiosidad extrema o el secularismo extremo” (*Up-*

dated Diary, Cap. 2). Pese a establecer su origen judío como rasgo constitutivo de su identidad diaspórica, Israel atomiza una serie de contradicciones filiales para Perlov. Lejos de idealizar la tierra de sus ancestros hacia la que decidió emigrar y establecer su residencia, 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, precisamente porque conoce muy bien 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 revela abiertamente como un judío de izquierdas y un hombre de paz. En la segunda parte de *Updated Diary*, Perlov 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 las de sus ancestros dan testimonio de que eso no necesariamente es así y que al bienestar puede suceder el desasosiego, y a la paz 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*”⁷ (*Updated Diary*, Cap. 2).

A continuación, recogeremos algunas de sus impresiones y representaciones —en tanto que judío desplazado— alrededor de conflictos bélicos presentes en sus diarios, tales como las guerras del Yom Kippur y el Líbano, o la masacre de Sabra y Shatila, entre otras. 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. Los diarios de Perlov adoptan la

7 “Confrontada con la realidad, la única bandera que puedo enarbolar es una bandera blanca” (D. Ravikovitch, citada por D. Perlov). Traducción de la autora.

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 la subjetivación de una mirada personal. Los diarios de Perlov se debaten en esta tensión constante, pues cada ventana filmada de su hogar se entreabre a un mundo exterior tan convulso como Israel, por lo que muchas de las situaciones cotidianas registradas se encuentran en correspondencia 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, forjan en Perlov no solo una concepción ética ante la vida, sino que además dotan a sus diarios de un sentido y una dimensión profundamente política. La obra de Perlov tensiona 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. Los contenidos y las formas elaboradas por Perlov ensayan nuevos modos de expresión que relacionan ética y estética en la representación de lo real. 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 en los regímenes hegemónicos de visibilidad. En ese sentido, la obra de Perlov puede comprenderse en los términos en que Jacques Rancière concibe lo político. Para el filósofo, la resistencia de las imágenes surge en tanto que práctica relacional de operaciones contradictorias —basadas en la discordancia, el desacuerdo— que se orientan 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, 2012, 2002).

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 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 capas de la experiencia personal, el pensamiento crítico, el sentido de pertenencia colectiva, la evidencia de lo real, el propio acto de filmar, las relaciones entre pasado y presente; ausencia y presencia; la memoria y el olvido. Sus recursos, sus ventanas, 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 *locus* en el mundo exterior; el espacio público, el territorio, las ciudades y sus errancias, el contexto social, político e histórico de Israel en las últimas tres décadas del siglo XX.

Los diarios de un migrante judío enfrentado a la guerra

La totalidad de los diarios de Perlov está atravesada 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*, Perlov se refiere así al trabajo de uno de sus estudiantes de Cine en la Universidad de Tel Aviv sobre la guerra árabe-israelí de Yom Kippur que, en octubre de 1973, libraron Egipto y Siria en contra de Israel.

Es un film que rodó después de que su hermano cayó en la guerra. Un film 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 films, ¿realmente vemos esto antes de ver la gloria de una representación, el ritual de guerra, la ceremonia de paz? ¿Estaré preguntando algo nuevo? (Diary, Cap. 1).

Para representar este mismo conflicto bélico, el propio Perlov construye una imagen compleja a través de la pantalla del televisor que, a la par que permea 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.

66
cuadro



Perlov emplea el recurso de registrar la pantalla/ventana de la televisión como recurso intersticial (interior/exterior) para representar la masacre de la guerra (*Diary*, Cap. 4).

Me siento frente al equipo de televisión y filmo la TV como si fuera a través de una ventana [...] Estalló la guerra. No una acción militar. No una batalla, ni siquiera una operación, sino una guerra. Invasión masiva, combate duro e inesperado [...] No hay nada romántico en una guerra. Nada heroico, solo precisión, profesionalismo, persistencia [...] Esta 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 [...] Decido cambiar mi modo de hacer films. Filmar a través de la ventana de mi casa, como si filmara a través de la mirilla de un tanque (Diary, Cap. 1).

El recurso de la televisión opera como umbral de tránsito no solo entre el adentro/interior y el afuera/exterior, sino entre lo íntimo/doméstico y lo público/histórico. En los diarios de Perlov, gran parte del correlato de los grandes acontecimientos bélicos que están sucediendo en Israel es registrada por el cineasta mediante la filmación de 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 intervalo, toda vez que el televisor pasa a ser una nueva ventana que duplica (triplica o cuadruplica) las condiciones de acceso a la realidad. Así, el primer límite que hay que 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, mostrada al espectador mediante una tercera frontera que ha de traspasar; la de la pantalla de cine, otro televisor u ordenador en el que se proyecten los diarios. Estas operaciones de distanciamiento refuerzan el dilema que para Perlov supone aprehender la realidad a través de las imágenes, sobre todo cuando los hechos registrados remiten a espacios de dolor y sinsentido, como la muerte de civiles o el sufrimiento de los pueblos afectados por la guerra.

En el tercer capítulo de *Diary*, en tanto, Perlov filma las manifestaciones de junio de 1982 en Tel Aviv en contra de la guerra en el Líbano.

Mi primera toma la hago desde la ventana. En esta calle suceden las manifestaciones, pero ¿qué manifestación es esta 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 la protesta se vitorea: “¡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 (Diary, Cap. 3).

Son estas las palabras con las que David Perlov cierra 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.

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 (Diary, Cap. 4).

Mientras tanto, en televisión se emiten reportajes acerca de la guerra, reporteros informan en cámara de las operaciones de ataque, entrevistan a soldados: “Son las 10:53 hrs. La fuerza armada israelí

penetró hace 50' dando comienzo a la operación". 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. Mientras filma afuera, bajo los pórticos de las calles de su edificio, con una cámara muy inestable y temblorosa —como los turbulentos momentos que se viven en un país en guerra—, señala:

Nadie puede predecir el avance de una operación militar, así como no es posible predecir cómo rodará una bola de nieve [...] Guerra nuevamente. Agresión, violencia, daño, muerte, desolación [...] 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 (Diary, Cap. 4).

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: *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: —¿Te sientes mal por eso?

Soldado: —*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 continúa en off: *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).*

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, para el cineasta está claro que la mayoría de las veces los medios sirven a los intereses de poderes políticos o económicos que buscan perpetuar el *statu quo*.

Las noticias se tornan repetitivas, al igual que la conversación sobre estas. Una monotonía en blanco y negro que conduce a la indiferencia [Y 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 (Diary, Cap. 4).

Yael Perlov ayuda a su padre a montar sus diarios. La vemos editando, trabajando en imágenes de archivo y de la televisión que recogen desde los campos de batalla hasta las manifestaciones por la

paz en las calles de Tel Aviv, en las que de hecho participan ella misma y su padre. Este 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!” (*Diary*, Cap 4).

Nuevamente poniendo de relieve el recurso de filmar las imágenes televisivas incorporando el propio aparato de la TV, Perlov registra más adelante la matanza de Sabra y Shatila que, en septiembre de 1982 y aún en plena Guerra del Líbano se 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 Shatila perpetuada por falangistas cristianos, contra palestinos. Muchos intuyen que Israel podría estar involucrada”. Mientras filma la pantalla del televisor, escuchamos el *off* de un reportero que informa de la noticia:

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”. [Se escucha la voz de Michael:] “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 de que el comité que investigó la masacre en Sabra y Shatila 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 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 (Diary, Cap. 4).

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 recurre a establecer correspondencias con otros regímenes visuales y sonoros, como la pintura, el grabado o la música, que han sido capaces de representar elocuentemente la ignominia transversal a todo lugar y a toda época, que es la guerra.



Situado entre diversos regímenes de visualidad, Perlov recurre a los grabados de “Desastres de la Guerra” de Goya, para ilustrar distintos modos de figurar las crisis humanitarias a lo largo del tiempo (*Diary*, Cap. 4).

*Nuestros reporteros de televisión, aun 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 de Goya podría haber sido nombrado el mejor reportero televisivo de todos los tiempos. Todo es explícito. Imaginación y realidad se vuelven una. Desastres de la Guerra. Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer. [Y luego comienza a nombrar —en español— decenas de los títulos de los grabados de la serie] (*Diary*, Cap. 4).*

La siguiente escena permite al cineasta tender puentes no solo entre lenguajes artísticos diversos, sino también intersticios entre la imagen y el sonido del propio documental y sus péndulos entre los espacios de lo íntimo y lo público. En Tel Aviv, Yael invita al departamento a un amigo lingüista ruso, a escuchar la grabación sonora que David realizó de la contralto israelí Mira Zakai, cantando en ruso *El Campo de los Muertos*, de la cantata de Sergei Prokofiev *Alexander Nevsky*. El archivo sonoro de Perlov se reproduce en las paredes del hogar, donde observamos a los jóvenes simplemente escuchando.

*Ella canta El Campo de los Muertos, que relata sobre una antigua guerra entre rusos y alemanes. [Se escucha la canción y sobre ella la voice over de Perlov, traduciendo su letra al hebreo:] “He de volar sobre el campo de los muertos; uno yace apaciblemente mutilado por saules; otro, traspasado por una flecha. De sus heridas, la sangre cálida y roja manaba como lluvia” (*Diary*, Cap. 4).*

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 en personas —civiles y militares— heridas, quemadas, mutiladas, muertas, exterminadas. En este caso, lo hace mediante el recurso autorreflexivo de incorpo-

rar dentro de su propio diario cinematográfico, la realización de otro documental que paralelamente se encuentra filmando.

Me encargo del trabajo de un director de cine que fue reclutado para el Líbano. Un film 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? (Diary, Cap. 4).

No es esta ni la primera ni la última vez que Perlov recurra a emplear archivos personales de otros proyectos fílmicos e incorporarlos a sus diarios.⁸ Y es que el diario de vida de un cineasta naturalmente reflexionará, sobre todo, en torno al 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 guerra, en lo que posteriormente sería su documental *Biba* (1977).

Biba, una viuda de la guerra de octubre, la guerra de Yom Kippur. Intento rodar un film 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 bandera [...] El film sobre la viuda de guerra se estrenó en la televisión israelí en el día Conmemorativo y fue todo un éxito [...] Pero una reportera planteó una pregunta: ¿por qué tuve que leer el comentario con acento extranjero?⁹ (Diary, Cap. 4).

Los intervalos y las transmisiones entre diversas modalidades de imagen para representar las crisis humanitarias en la obra de Perlov adquieren una nueva capa de complejidad cuando proponen relaciones directas entre el archivo personal de imagen fija —esta vez, la fotografía— y la imagen en movimiento —el cine—. Nuevamente, escenas de un film del propio Perlov son incorporadas a sus diarios, esta vez a *My Stills*. Se trata de fragmentos de *Memories of the Eichmann Trial* (*Memorias del Juicio Eichmann*, David Perlov, 1979), el documental que reúne una serie de testimonios de supervivientes del Holocausto, judíos de segunda generación y testigos del juicio al Teniente Coronel de las SS y alto funcionario del Tercer Reich durante el régimen nazi Adolf Eichmann. El jurado que atendió al proceso (litigado durante 1961) lo declaró culpable de genocidio y lo sentenció a morir ejecutado en la horca por crímenes

8 En la segunda parte de *Diary*, en tanto, Perlov incorpora la realización de su documental *In Search of Ladino* (1981). Perlov va en busca 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. En esta y en todas sus películas, la preocupación de Perlov por los acentos —con su reposada y característica *voice over* que, ya sea narrada en hebreo o en inglés, posee un marcado tono, cadencia e inflexión como extranjero— 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” [*acousticity of exile*]. 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).

9 Nuevamente el acento como constante en lo que acabamos de desarrollar —en el pie de página anterior— a partir del concepto de “acústica del exilio” acuñado por Naficy para la delimitación del “cine acentuado”.



Los intervalos entre imagen fija e imagen en movimiento en los diarios de Perlov, se observan aquí mediante la inclusión de las fotografías que Henryk Ross tomó en el *ghetto* de Łódź durante el Holocausto, para el film *Memorias del Juicio Eichmann* (1979). Fragmentos de dicho documental son recuperados, a su vez, en *My Stills* (1952-2003).

de lesa humanidad. Entre los diversos testimonios recogidos en el documental de Perlov sobre el juicio a Eichmann, destaca el de Henryk Ross, un judío polaco que declaró en la causa y que, con la ayuda de su esposa Stefania, tomó fotografías clandestinas de la vida en el *ghetto* de Łódź, en Polonia, que más tarde fueron presentadas como pruebas ante la Corte. A través del rescate de la palabra propia y la de otros, Perlov se constituye en lo que Dori Laub denomina “testigo documental”, para designar a quien conserva y proyecta testimonios que —para él— es un compromiso ético y político

enunciar, denunciar, reconocer, revalorar y recordar (Cfr. Laub, 1992). Tanto el testimonio de Ross para *Memories of the Eichmann Trial*, como su archivo de fotografías, son incorporados en *My Stills*.¹⁰

72

cuadro

Henryk Ross [...] fotografió el ghetto y cada judío para los certificados de los nazis... los judíos que serían enviados a la muerte. Todos ellos. Entre medio de los certificados de muerte, Henryk Ross hizo fotografías no menos importantes. Su cámara oculta era asunto de vida o muerte.

Perlov: —*Se puede ver un vagón de tren y gente cargando a los judíos al interior del vagón.*

Ross: —*Sí. Y directo de aquí a Auschwitz [...] Más tarde, en el 42', 43', 44' [se refiere a la década de 1940], la situación era tan mala, que cerca de 80 o incluso 100 personas morían a diario en el ghetto. Una carreta era demasiado pequeña, así que construían grandes plataformas para poder poner 20 o 30 cuerpos en una carga (My Stills).*

La voz en forma de testimonios y comentarios, vale decir, en forma de sonido, aporta 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. También en *My Stills*, es una fotografía del propio Perlov tomada hacia el televisor durante un informativo, la que reflexiona sobre otro acontecimiento histórico y político que produjo nuevos conflictos armados en Medio Oriente: se trata de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 contra las Torres Gemelas y el Pentágono estadounidenses atribuidos al grupo yihadista Al Qaeda, se cobraron más de tres mil vidas y condujeron a la posterior Guerra de Afganistán. Perlov prefiere precisamente situarse desde el lugar de las verdaderas víctimas; los civiles desplazados y refugiados.

10 Aunque *My Stills* es un ensayo sobre la relación entre la imagen fija y la imagen en movimiento a partir de las propias fotografías de Perlov, el cineasta y fotógrafo enuncia en el propio film que este rinde tributo a la memoria de tres fotógrafos: David Seymour “Chim”, Henri Lartigue y, precisamente, Henryk Ross.

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 [...] 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 (My Stills).

Su comentario es una verdadera declaración de principios acerca de su relación con la realidad: no es un periodista, es un artista, un cineasta, pero —ante todo— un ser humano.

Entre el “yo” y el “otro”: al encuentro con la alteridad

En su libro *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, Maffesoli 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, en la misma obra y refiriéndose a ciertas vertientes de la espiritualidad judía, Maffesoli agrega que, para el hasidismo, “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” (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 cincuenta años de su vida. Sus imágenes fijas —sus fotos también constituyen una bitácora; un diario de vida— están en absoluta correspondencia con sus imágenes en movimiento, y en ambas Perlov ubica su mirada desde las ventanas, puertas y umbrales de su departamento, para dirigirla hacia su familia, sus amigos y también hacia los desconocidos que descubre a su paso en sus múltiples desplazamientos por la(s) ciudad(es). En la primera parte de *Diary*, Perlov señala: “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 1977, la familia se traslada a vivir al edificio donde Perlov residió el resto de su vida y en el que aún lo hace Mira, su viuda. El departamento está ubicado en el 14º piso de una torre residencial elevada sobre una galería comercial, en la esquina de las calles Ibn Gvirol y Shaul Hamelech, en un sector céntrico de Tel Aviv. Dice Perlov que “los así llamados ‘israelíes bellos’, no quieren vivir en el centro de la ciudad; prefieren los suburbios. Probablemente no les guste la mezcla racial o los niños persas entre sus piernas” (*Diary*, Cap. 1). Cuando Perlov bajaba de su departamento a la calle, se dedicaba a fotografiar la cotidianidad de los alrededores del inmueble, los locales comerciales del portal del edificio, sus cafés, vitrinas y, naturalmente, la gente que transitaba constantemente por esos sus espacios. Más de un cuarto de siglo viviendo allí y retratando las esquinas y pórticos de su barrio. Conocía, pues, a la mayoría de las personas a quienes fotografió a través del tiempo: el conserje, Abraham; la chica descendiente de polacos del estanco, Cigal; el dueño de un pequeño kiosko, Mordehay.

Los protagonistas de sus diarios —los cinematográficos y los fotográficos— son gente común y corriente; hombres, mujeres de diversas edades, fenotipos y culturas. Pero es innegable que uno de sus principales intereses estuvo orientado a retratar a inmigrantes y nómades, como él. De hecho, cuando no conoce a la gente, Perlov intenta adivinar de dónde vienen, especular sobre quiénes son. Se esfuer-

za por leer sus gestos, sus rostros, sus acentos. Y es aquí donde demuestra su gran fascinación por los inmigrantes, en este verdadero canto a la diversidad, a la diferencia y al mestizaje en el que a ratos se convierten sus diarios. Por ejemplo, en *My Stills*, mientras revisa decenas de fotos que hizo a personas que transitaban por sus esquinas y umbrales, 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, Kazajstán, Pakistán, Azerbaijón y el último en la línea, Odessa, en el sur. Sus padres, dice, vinieron de Turquía a Rusia. Joven, lleva solo 4 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 Dehli? [...]. ¡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! (My Stills).

74

cuadro

La propuesta de Perlov en *My Stills* opera como una potente herramienta para pensar las posibilidades de representar el movimiento en el tiempo y el espacio del cine, así como los intersticios, afluencias, confluencias y diferencias entre las artes fotográficas y las cinematográficas. En el camino del fotógrafo/cineasta, en su tránsito como *flâneur*, el sonido ambiente agrega una dimensión temporal a la espacialidad de la calle retratada en la imagen fija, generando un sentido de movimiento profundamente “kinematográfico”. Escuchamos a la gente caminar, los murmullos de sus conversaciones, las entonaciones de sus acentos e idiomas, los automóviles que pasan, las bocinas, y son esos sonidos los que funcionan como péndulos entre fotografía y cine. Se trata de operaciones que actúan no solo a un nivel estético, sino también político, de acuerdo con 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).

Tránsitos entre la pertenencia y el desarraigo. Brasil y el eterno retorno

Pero tal vez los trayectos más significativos en la obra de Perlov fueron los varios viajes de retorno que, a lo largo de su vida, emprendió hacia Brasil, la Arcadia perdida, el país del pasado, la infancia y

adolescencia. En estos tránsitos —recogidos principalmente en *Diary* y *Updated Diary*— su desplazamiento físico funciona también como metáfora de movimiento interior: la travesía es tanto efectiva como afectiva, motor de autorrepresentación y autoconocimiento. Siempre en la bisagra entre dos patrias, la brasileña y la israelita; entre dos idiomas, el portugués y el hebreo (un “nómade lingüístico”,¹¹ en palabras de Braidotti); en la frontera entre dos filiaciones —borde que deberá comprenderse más como punto de encuentro que de división—, Perlov experimenta lo que Daniel Sibony denomina el juego de distancias del “*entre-deux identités*” (Cfr. Sibony, 1991). 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, “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”.¹²

La identidad de Perlov está forjada en el tránsito y en los intervalos de los espacios que atraviesa y por los que es atravesado. El cineasta nómade vuelve a transitar los pa(i)sajes urbanos, culturales y emocionales del pasado, lugares que —muchas veces por sus memorias complejas— suelen aparecer imposibles de asir. Desde esa dificultad es que Perlov construye estrategias intersticiales capaces de dar presencia a dimensiones que no son del orden de la presencia, sino de la ausencia; imágenes y sonidos que cristalizan desde la crisis, el desajuste, la disconformidad, como espacios simbólicos donde se ponen en tensión las contradicciones existenciales de una realidad compleja. Para Edward Said:

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 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. Los recursos empleados por Perlov por él dan forma a una poética del desarraigo o del desamparo que transita entre la filiación y la orfandad, en este constante ir y venir entre el alejamiento y el acercamiento desde/hacia los orígenes. 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 sociedad como en la industria filmica (Cfr. Naficy, 2001: 10).

Perlov vuelve, pues, a su Sudamérica natal a visitar sus raíces, afectos y trayectos.

11 Braidotti 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 nómade; estar situado entre dos lenguas es estar colocado en un punto ventajoso para desconstruir [sic] la identidad” (2000: 43).

12 Traducción de la autora.

Ya es hora de partir. Regresar a casa [...]. Llego temprano. Añorando a 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 (Diary, Cap. 5).

La imposibilidad del desarraigado por recobrar la patria perdida y los paisajes afectivos que esta contiene, lo condenan a la irremediable melancolía de quien añora una utopía, un lugar imaginado, evocado o recordado que se nutre de la experiencia de lo real, de la coitidianidad inventada y sobre todo de las memorias del período de la infancia y juventud. Sobre este espacio original, Maffesoli señala que:

sea este 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).

En el caso de Perlov, la representación icónica de estas memorias asociadas a los paisajes urbanos y humanos de Brasil dan cuenta de su constante movimiento, de la dificultad de la aprehensión de lo real como conflicto permanente que asiste al exiliado. 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 tipo difuso, que reflejen los espejismos y acentúen la idea de flujo, de mutación. El movimiento es una constante en sus diarios, representada por medio de los viajes a través de territorios imprecisos como alegoría de sus búsquedas y errancias. Las ciudades son, pues, pasajes y paisajes cartográficos y emocionales; tránsitos entre umbrales espaciales y temporales, intervalos entre pasado y presente. Para quienes, como Perlov, han debido tomar la decisión forzosa o voluntaria de abandonar las raíces natales por razones de desplazamiento, exilio o migración, la construcción de la figura del hogar constituye un dilema existencial de por vida. ¿Dónde está el origen? ¿Cuál es y dónde se ubicaría el hogar? ¿Se encuentra dentro o fuera del “yo”? ¿Es cartografiable en un mapa? ¿Es una dimensión única, fija e inalterable? ¿Se nombra solo en una lengua? ¿Cuántos hogares puede tener una vida? ¿Cómo mutan estas categorías para un cineasta nómada cuya movilidad pareciera ser la única constante invariable?

São Paulo representa para Perlov una imagen poderosa, 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 fue libre y consciente, para emprender una nueva vida y probar suerte en Europa. 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 —diaspórica en el caso de Perlov— y a los sentidos que en ella se forjaron, alude a un “nosotros”, delimita un espacio de seguridad y protege al errante de la no pertenencia.

Retorno a São Paulo luego de una ausencia de veinte años. Vuelvo para reconciliarme con la ciudad en la cual crecí y para despedirme [...] Doña Guiomar, mi madrastra negra, solía advertirme:

“Nunca vuelvas a desandar tus propias huellas; tus pies podrían quemarse y jamás podrás volver a caminar”. 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 [...] 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 [...]. “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. 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 (Diary. Cap. 6).



Los *travellings* de Perlov a menudo incorporan los marcos de las ventanas de los medios en los que se desplaza. Aquí, el recorrido en coche por “Bom Retiro”, el barrio judío en São Paulo donde Perlov pasó su juventud (*Diary*, Cap. 6).

En este punto es importante considerar otro componente relevante para la construcción de la visualidad y la narrativa intersticial en los diarios de Perlov: se trata de 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. Perlov fija su punto de vista en el interior del taxi, automóvil, tren o tranvía que lo transporta, filmando a través de la perspectiva de sus ventanas y a menudo incorporando el marco de estas en el encuadre. En movimiento, registra aleatoriamente lo que va a su encuentro en el transcurso de su línea de avance.

Las estructuras de sus diarios —y tal vez el más claro a este respecto es el tercer y último capítulo de *Updated Diary*, “Back to Brazil”— están atravesados por los constantes puntos de partidas, llegadas, despedidas y retornos como recursos cinematográficos de desplazamiento y transitoriedad en el espacio y en el tiempo. Gran parte de los recorridos exteriores por São Paulo, por ejemplo, los realiza en desplazamientos en trenes o en coches, 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. Sus imperfectos, pero sumamente expresivos *travellings* por los distintos itinerarios, ciudades y barrios que visita, acompañan sus reflexiones sobre lo que para él evocan tales paisajes, como cuando en el último capítulo de *Diary* acude a “Estación de Luz”, la estación de trenes de São Paulo:

Finalmente, mi catedral: Estación de Luz. Fue aquí donde llegué desde Belo Horizonte con mi abuelo [...] 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 (Diary. Cap. 6).



Entre interior y exterior, Perlov registra a través de la ventana del tren la llegada a “Estación de luz” (São Paulo) y sus rieles (Updated Diary, Cap. 3).

Trenes y tranvías representan intersticios; umbrales que permiten la entrada y salida de lugares entre cuyos intervalos Perlov se desplaza mental y físicamente, impulsado por la inquietud de su desasosiego. Para Braidotti, 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” (2000: 52). También Naficy ha reparado en tales “vehículos de movilidad”, entre ellos “trenes,

buses y maletas”, como recursos recurrentes de un tipo de “cine acentuado” (Cfr. Naficy, 2001: 5).

Para Perlov, espacios como Estación de Luz y medios como el tranvía de São Paulo también se relacionan con sus amigos de niñez, con las calles de su barrio. Fue en los viajes en tranvía de la escuela al vecindario donde estableció amistad con Fawsi, a quien visitó en su retorno a Brasil. Fawsi —al igual que Perlov— era descendiente de inmigrantes.

Experimentamos muchas vivencias, en las vías del tranvía de casa a la escuela y de regreso, a mis anchas por todo São Paulo [...] Fawsi 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 Fawsi insistía en decir; “Nosotros, los orientales” (Diary. Cap. 6).

Las cartografías que recorre el cineasta de origen brasileño corresponden a paisajes urbanos, concebidos como espacios transformados por la mirada estética de este pa(i)sajero y por las emociones que los lugares le provocan, asociadas a los recuerdos de las experiencias que vivió en ellos. Una ciudad no es solo un territorio geográfico delimitado y representado por fronteras y proporciones exactas ubicadas en un mapa. 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, los convierte en imagen para transmitir sensaciones subjetivas (Cfr. Simmel, 2005; Bachelard, 2000). De allí, pues, que las ciudades de Perlov están determinadas por el modo en que su subjetividad —su cuerpo, sus emociones— ocupa los territorios, en un encuentro efectivo y emocional entre identidad y paisaje. Las ciudades se transfiguran en espacios imaginados —jamás territorios inmóviles o permanentes—, y sus paisajes corresponden antes que todo a la representación de lugares amados o evocados con dolor, mapas mentales de las zonas donde han acontecido las experiencias vitales y sobre los cuales el cineasta formula una apropiación afectiva.

Vila Mariana. Afortunadamente mi antiguo vecindario no ha cambiado con el tiempo, ¡un milagro! El segundo piso del tío de Fawsi, el poeta libanés, está aún allí. El podía mirar hacia toda la cuadra desde su ventana. A la izquierda, la única casa que tenía un teléfono [...]. Y la casa de Miguel, que perdió su vida atropellado por el tranvía [...] La calle Gregorio Serrão 430, mi casa [...] Han curvado las ventanas para hacerlas más chic [...] ¡Oh, ventana! [...] 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 (Updated Diary, Cap. 3).

En otro de sus retornos a São Paulo, en la tercera parte de *Updated Diary*, Estación de Luz suscita en Perlov reflexiones que esta vez tienen que ver con la cruel historia de la esclavitud en Brasil. Se plantea aquí un intersticio que relaciona pasado y presente, a partir de las muchas situaciones de desigualdad, racismo y marginación que aún en la actualidad vive sobre todo la población negra y mulata en Brasil y en cuya observación se detiene Perlov.

Hacia São Paulo en tren [...] Primero, los suburbios interminables. 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 [...] Toda su vida sirviendo a otros. Sé preciso, correcto. En otros tiempos, los amos sádicos abusaban físicamente de los esclavos. 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 [...] ¿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 [...] El lenguaje de los esclavos; la precisión de la obediencia (Updated Diary, Cap. 3).

Volver a São Paulo también permite a Perlov reflexionar nuevamente sobre la condición nómada del ser migrante. Sus amigos en Brasil siempre fueron migrantes; al igual que sus amigos en Israel.

En São Paulo hay muchos japoneses; segunda y tercera generación. Vinieron a principios del siglo [XX] a trabajar la tierra [...] 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 (Updated Diary, Cap. 3).

Río de Janeiro. La ciudad natal marca un hito iniciático en la biografía de todo sujeto. Para Perlov, la añoranza del Paraíso perdido y la conexión con sus antepasados. En el sexto capítulo de *Diary*, manifiesta: “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”. Esta exultación del origen coincide con lo que Naficy 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).¹³

Sin embargo, Río de Janeiro es también para Perlov la dolorosa memoria histórica de un ayer de esclavitud. En el último capítulo de *Updated Diary*, mientras se escucha “In Paradisum” —parte del *Requiem* de Gabriel Fauré—, Perlov recuerda:

Río de Janeiro, su ciudad natal, es para Perlov el “Paraíso en la Tierra” (*Diary*, Cap. 6).

“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 visitar a Asher, el hermano de mi abuelo Naftalí. Ambos habían venido aquí desde Haifa, a principios del siglo [XX] (Updated Diary, Cap. 3).



Perlov regresa igualmente a enfrentarse con eventos traumáticos, experiencias pasadas no resueltas, desintegraciones familiares, memorias hechas trizas; en definitiva, desa-

13 Traducción de la autora.

rraigos que han modulado su identidad fracturada. Los pa(i)sajes emocionales desde los que Perlov se posiciona para interactuar con estas experiencias complejas, revelan una sensibilidad en crisis, situada en el desajuste y la disconformidad, como proyección de las contradicciones existenciales. El movimiento, el desplazamiento el desasosiego, la inquietud —tanto en su acepción de “pregunta”, como de la dificultad de permanecer, de “estarse quieto” en un sitio—, representan el cambio y la transformación desde un sentido que, para una identidad nómada como la de Perlov, está inevitablemente asociado a la pérdida. La pérdida de un idioma, una cultura, los seres queridos, la muerte.

Belo Horizonte es la ciudad de la infancia temprana, el lugar que para el cineasta latinoamericano de origen judío representa el germen de su desarraigo, de su errancia como eterno forastero, de su paratopia existencial y su tránsito entre dos puntos, el dejado atrás y el de llegada. La ciudad revive el primer exilio en la infancia: la separación forzosa del lado de la madre.

En avión a Belo Horizonte [...]. El principio fue duro, pero a la luz de eso, hoy soy un hombre feliz [...]. Esta vez también la dejé para el final... La casa [...] La casa donde viví por 10 años; los primeros 10 años de mi vida [...] Un cuarto y medio para todos nosotros [...] 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 [...]. No ver nada. No mirar atrás (Updated Diary, Cap. 3).

Belo Horizonte representa el hogar desmembrado, la orfandad marcada por la pérdida simbólica de la madre. La ciudad y la casa son una bisagra entre pasado y presente que convoca múltiples tiempos. Como en muchos otros ejemplos en los diarios de Perlov, la evocación de la memoria eclosiona en distintas direcciones temporales factibles, y no existe tal cosa como un tiempo lineal. Este recurso intersticial construye universos que tienen que ver tanto con la vida como con la muerte y problematiza la exploración de un pasado tensionado también por la violencia, el abandono, el sufrimiento y el trauma. Además de ser un péndulo entre pasado y presente, entre el universo de los vivos y el de los muertos, esta memoria de una madre que “no sabía si lo que estaba siendo gritado venía desde afuera o de su propio interior”, representa precisamente aquella bisagra que entreabre dimensiones, que no se fija ni en el adentro ni en el afuera, sino “entre”. Un sonido evocado —un grito— que diluye los límites y torna ambigua e indistinguible la conciencia de lo real, la frontera entre la locura y la cordura.

Hacia una poética intersticial del desarraigo en los diarios de un nómada

En el umbral entre un pa(i)saje y otro, Perlov densifica el imaginario de su memoria complejizando los espacios por los que se desplaza como lugares dinámicos y en conflicto, contenedores de crisis, traumas, dolores y dificultades. Brasil e Israel, y especialmente todo lo que habita entre ellos, son percibidos por el cineasta nómada como territorios llenos de contradicciones, en los que confluyen grandeza y desgracia. En sus diarios, el intervalo como espacio de tránsito funciona, en ocasiones, para enlazar estas dimensiones aparentemente opuestas y, en otras, para enfrentarlas. La representación cinematográfica de estos lugares y sus intersticios abraza dimensiones reflexivas y emotivas que pro-

fundizan en una imagen audiovisual capaz de proyectar sensible y críticamente la inestabilidad propia del desarraigo, evocar una memoria conflictuada y traumática, así como una identidad fragmentada, abierta, sincrética y dinámica.

A lo largo de este artículo, hemos intentado generar marcos de interrogación y reflexión crítica alrededor de las dimensiones visuales y sonoras y su forma de modular fenómenos como la migración y la guerra en los diarios de Perlov. El cineasta brasileño-judío construye una estética de lo implícito y lo impreciso que se focaliza en los puntos de fuga de lo visible/audible: entre las imágenes, entre los sonidos y sus relaciones. Agudizar nuestra atención en aquellos espacios liminales, intermedios y relacionales, contribuirá a generar una comprensión audiovisual compleja en la que lo real se evidencie en sus pliegues más opacos, esquivos y contradictorios, pero también en los más políticos y poéticos. Así, se espera contribuir a imaginar una perspectiva más inclusiva, ambigua e integral, que valore en su amplitud y complejidad estas formas de expresividad y sus potencialidades comunicativas, políticas, estéticas y experimentales.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*. Madrid: FCE.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos Nómades*. Argentina, Paidós.
- Cuevas, Efrén (2008). Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta, en Martín Gutiérrez, Gregorio (Ed.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Ediciones.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988). Tratado de Nomadología: la máquina de guerra, en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Feldman, Ilana y Mourão, Patricia (Eds.). (2012). *David Perlov. Epifanías do cotidiano*. São Paulo: Centro da Cultura Judaica.
- Kristeva, Julia y Gispert, Javier (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Laub, Dori (1992). An Event Without Witness: Truth, Testimony and Survival, in Testimony; Crisis of Witnessing, en Shoshana Felman y Dori Laub, *Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Maffesoli, Michael (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Naficy, Hamid (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Perlov, Mira y Chodorov, Pip (2006). *David Perlov's Diary*. París: Revoir.
- Rancière, Jacques (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. España: Centro de Arte de Salamanca.
- (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Sibony, Daniel (1991). *Entre-deux. L'origine en partage*. París: Editions du Seuil.
- Said, Edward (1996). *Representaciones del intelectual*. Madrid: Paidós.
- (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Madrid: Debate.
- Simmel, Georg (2005) [1903]. La metrópolis y la vida mental, en *Bifurcaciones*, N° 4, Primavera, 2005 <www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>.
- Walk, Ruth (2014). *David Perlov*. Documental. 65' min. Israel.

■ Paola Soledad Lagos Labbé

Licenciada en Comunicación, Periodista, Máster en Documental Creativo y Doctoranda en Comunicación Audiovisual (UAB). Realizadora y Académica del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chi-

le, desarrolla investigación y docencia vinculada a las artes cinematográficas. Imparte cursos de Pregrado (Cine y Periodismo) y Postgrado (Magíster en Cine Documental) y posee publicaciones académicas y capítulos de libros en torno al documental contemporáneo en general y al cine ensayo, autobiográfico y *amateur*, en particular. Entre 2011 y 2013 ejerció como Jefa de la Carrera de Periodismo y entre 2014 y 2015 como Directora de Extensión de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile. Entre 2012 y 2014 fue Consejera del Consejo de las Artes y la Industria Audiovisual de Chile, en representación de la Asociación de Documentalistas de Chile. Entre 2011 y 2015 fue miembro del Consejo de Calificación Cinematográfica (Ministerio de Educación, Gobierno de Chile) en representación del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas. Jurado de diversos festivales, tales como FICValdivia MIDBO (Colombia), Festival Internacional de Cine de Antofagasta, Chilereality o Festival Internacional de Cortometraje de Santiago, entre otros, y tutora de talleres cinematográficos nacionales e internacionales, tales como el Buenos Aires DOCLab.

Fecha de recepción: 24/07/2018 Fecha de aceptación: 20/09/2018

