

*Diario de Perlov: una práctica de justeza*¹.

Perlov's Diary: a practice of justness.

Resumen:

Este artículo aborda *Diario* (1983), de David Perlov, como un hito patente en el itinerario latinoamericano que representa y anticipa la preeminencia del documental como ensayo en las últimas décadas. Reflexiona sobre la vinculación de distancia y proximidad entre el acto de ver y la imagen puesta en relación, planteando algunas cuestiones acerca del vínculo del ensayista consigo mismo y con su entorno, y cómo asume el cineasta los distanciamientos.

Palabras claves:

Autorreflexividad; cine; David Perlov, documental; ensayo ; performático

Abstract:

This article discusses *Diary* (1983) by David Perlov, as it being a clear milestone in a Latin American itinerary which in recent decades, represents a pre-eminence of the documentary essay. It reflects upon the relation of distance and proximity between the act of seeing and the image it relates to, raising questions about the connection of the essayist with himself and his environment and how the filmmaker deals with this distancing

Keywords:

David Perlov; documentary; essay; performative; self-reflexivity; film

Hernán Khourian,

Universidad Nacional de La Plata,
Facultad de Artes
La Plata, Argentina

hkhourian@empleados.fba.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-7246-2763>

Enviado: 17/09/2020

Aceptado: 09/11/2020

Publicado: 15/01/2021

1 Este artículo es una reelaboración de un capítulo de mi tesis doctoral "La inscripción del yo y la (auto) puesta en escena en *Diario* de David Perlov", Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Sumario. 1. Introducción. El dominio del ejercicio y la disciplina de los días. 2. La cuestión del ensayo: una práctica de justeza. 3. Conclusiones.

Como citar: Khourian, H. (2021) *Diario de Perlov: una práctica de justeza*. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 191-205.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/701>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a10



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción. El dominio del ejercicio y la disciplina de los días

En este trabajo adoptaremos una perspectiva interpretativo/hermenéutica, que implica una aproximación a la vez analítica, crítica y estética del objeto, abrevando en los aportes que desde la fenomenología contribuyen a una mejor aprehensión de lo que la obra activa y pone en funcionamiento. Partiremos de la obra emblemática *Diario* (1983), del realizador brasileño devenido israelí David Perlov. Nacido y criado en Brasil, surge como un cineasta visionario, de una personalidad e identidad intercultural ligado a lo múltiple y diferente propio de su recorrido. A los 20 años partió de Brasil a París, donde al poco tiempo realizó sus primeros cortos. A fines de los años 50 se mudó a Israel, donde realizó diversos cortos y dos largometrajes (*La Píldora* y *42.6*). En 1973, y tras varios rechazos de la autoridad de Radiodifusión de Israel y el Consejo de cine israelí, que consideró sus proyectos de “líricos”, Perlov adquirió una cámara de 16 mm y comenzó a rodar y montar durante 10 años su fascinante obra. Atravesado por el medio y sus tensiones en los barrios de Tel-Aviv, *Diario* es un cruce permanente entre el retrato de un colectivo y un autorretrato que se mezcla con un diario de viajes. En el transcurso de la creación de dicha obra vuelve a recorrer las ciudades importantes en su vida: São Paulo, París y Londres, ciudades y vivencias que van construyendo su obra.

Queda claro, entonces, que el documental que nos interesa enfocar es un híbrido que toma de varias fronteras polisémicas (la ficción, el experimental, el ensayo) algunas cuestiones que, en distintos momentos históricos, hacen emerger obras mutantes, indefinibles en sus límites y movimientos. En ello basamos la consideración de poder acceder al documental agregando otra perspectiva a la noción de género, teniendo presente la advertencia de Jean-Louis Comolli (2002, 212), quien pone luz precisamente en cuanto a las fronteras o categorías taxativas cuando nos dice que “el cine devora sus fronteras” explicando que:

Habitualmente se distingue entre cine documental y cine de ficción; se los opone, se los fija en géneros determinados. Quien recorra esa serie de luchas y batallas que llamamos “historia de cine” verá rápidamente que esta distinción es a menudo contradicha tanto en el sistema de obras como las prácticas de los cineastas.

También es posible, a nuestro entender, trazar una senda trastocada, una contrahistoria, una abertura singular entre el pasado y el presente, una brecha que siempre estuvo desplazada de la institucionalización del documental como género, para lo cual se la puede rastrear y reconstruir partiendo de algunos autores con obras singulares.

Al proponerme ahondar en *Diario* pretendí demostrar que esta obra configura una anticipación en el trayecto de la modernidad a lo contemporáneo del audiovisual. Dicho pasaje se constituye como un repliegue sostenido en la imprecisión y, como tal, un fenómeno que prefigura la incredulidad posmoderna en los grandes relatos. A este aspecto nos referimos al considerar que dicha pieza genera más que un corte, un pliegue que puede verse como la perspectiva de la imprecisión como fenómeno, la creencia en los relatos fragmentados, quebrados en múltiples y variados micro-relatos creando una forma de escritura experiencial.

De este modo, su ensayo evidencia la participación de un colapso epocal, personal y artístico que pone en primer plano muchas de las incertidumbres que configuran una constelación singular. Acaso un laberinto, una escisión que explora otros grados de credibilidad cuyo resultado es la creación de un sistema abierto, una configuración propia de escritura audiovisual, de ciudades y vivencias que van construyendo una pieza peculiar en seis capítulos de 55 minutos cada uno. Consideramos que lo lleva a cabo elaborando las perspectivas de lo real desde una poética singular, y por ende, política en tanto estrategia propia de un rumbo artístico.

Así lo concibe Rancière en *Las distancias del cine*, como una forma de acelerar o lentificar el tiempo, estrechar o ampliar el espacio, hacer coincidir o no la mirada y la acción, encadenar y desencadenar los momentos, el interior y el exterior del espacio. Y entonces, concluye Rancière (2012, 12), se trata de “la relación entre una cuestión de justicia y una práctica de justeza”. Las posiciones que Perlov toma con relación a los que filma (sujetos, situaciones, objetos) son parte de un riesgo entre lo presentado y lo representado en plena producción de subjetividades (dadas por la elección de un dispositivo y sus asociaciones). Nos referimos no solo a las operaciones de (auto) puesta en escena de las imágenes y sus sentidos, sino también a los extrañamientos por desplazamientos (entre palabra e imagen) utilizados por el montaje. Así, la voz en *off* encarna las vicisitudes de lo real y pone en entredicho, en suspenso, aquello que filma, relata y subvierte. Precisamente es esa voz, la de Perlov, la que nos habla y nos dice:

La cinematografía no es exactamente 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. (...) Estas casuales escenas domésticas se tornan insoportables. Poseen demasiada presencia. Necesito distancia (Perlov, 1983).

Vemos cómo el autor toma la experiencia de grabar al otro y a él mismo, en sí mismo como acontecimiento desde una singularidad dispersa, buscando las fisuras, creando una fuerza o línea de fuga que es atravesada por una conciencia subjetivante. Si nos preguntamos cómo hace evidentes esos cambios y transformaciones, cómo lo patentiza, veremos que las situaciones se presentan como pruebas para inquietar y establecer una dimensión del acto del ver, de una impresión auténtica, que intenta revelar la realidad como un enigma.

Esta cuestión nos hace tener en cuenta –como lo señala Yamila Volnovich en *Actos de ver. La función documental* (2012)– que el documental es el umbral donde el cine despliega la potencia de un discurso que no puede desprenderse de pensarse a sí mismo, pero no al modo de un metalenguaje que se efectúa dentro del código, sino en el sentido de un hacer inscrito en la singularidad del acto del ver la condición de la posibilidad de la imagen. Eso explicaría que, en el documental, la dimensión estética sea inescindible de una política y de una ética de la imagen, ya que una mirada como toma de posición abre nuevas posibilidades de reconfigurar las condiciones materiales y simbólicas de existencia (Volnovich, 2012, 332).

Se trata de un cine autobiográfico y autorreflexivo que parte de la exploración de lo real desafiando las posibles vinculaciones con el contexto, con sus modos de persuasión, de articulación de discursos, paisajes y retratos. El cineasta va construyendo un sistema de creencias junto al espectador descolocándolo, discurriendo por medio de una enunciación borrosa y ambivalente. A ello se refiere llana Feldman en *As janelas de David Perlov. Autobiografia, luto e política*, (2017, 4) al destacar que en Diario está en juego un doble movimiento:

Por un lado, se trata de un proceso de constitución de sí, constitución de un sujeto permanentemente inacabado, opaco y en tránsito. Por otro lado, se trata de la construcción de una topografía poética del real cuyo contenido testimonial apunta a la necesidad de decir y la imposibilidad de nombrar: experiencia traumática y negativa que se encuentra en la base del sujeto, del lenguaje y de la imagen.

En cuanto a la forma, la obra se constituye o configura por un relato fragmentario, no conclusivo, estableciendo narrativas no lineales, laberínticas y con sentidos múltiples ligados a la obtención de una visión subjetiva que vincula memoria con imaginación. Se trata de una memoria de lo real que entabla un diálogo con su proceso de experimentación, una distancia y una relación entre la imagen y la palabra, entre el pasado y el presente, entremezclando cuerpos, relatos, discursos conscientes o inconscientes por ambos lados de la imagen. En cuanto a esto, recordamos a Comolli (2002, 169), cuando explica que “la auto-puesta en escena” consiste en la combinación de dos movimientos: el inconsciente del agente (que viene del habitus y pasa por el cuerpo) y otro, que hace que el sujeto filmado, en la perspectiva del filme, consciente o inconscientemente se convenza de él y se ajuste a la operación cinematográfica, y pone en juego allí su propia puesta en escena emplazando el cuerpo bajo la mirada, “del juego del cuerpo en el espacio y en el tiempo definidos por la mirada del otro (la escena)”.

La experiencia perloviana entonces se crea a través de una cotidianeidad contemplada, la vigilancia y la insistencia a través de la modulación de un dispositivo, preparan el medio y el espacio íntimo como un receptáculo donde resuenan como un médium descarnado las implicaciones físicas y metafísicas de la invención. El dominio del ejercicio y la disciplina del cineasta proveen las reglas de su arte que se mueve entre lo contemplativo y lo enunciativo. En estos márgenes es significativo lo que revela Raymond Bellour (2009) acerca del dispositivo al que caracteriza como el lugar de un suplicio y una experiencia, así como también al instrumento de una educación y como al medio de una resurrección, porque proporciona la regla aceptada como acceso al oficio de vivir, y así como la mirada es su ejercicio, el mundo es su teatro; la percepción, una forma de pasaje y la memoria, su condición (Bellour, 2009, 330).

En el caso de Perlov, es necesario señalar la relación entre una cuestión de justicia y una práctica de justeza, porque creemos – como ya lo venimos expresando– que representa, a través de su subjetividad y del exceso de lo imprevisible, los límites de una emergencia multicultural que privilegia la identidad, la subjetividad y lo intertextual, en múltiples aspectos y sentidos. Esa práctica perloviana de exploración de justeza viene arrastrada por la necesidad de cambio de toda una generación influida

por el nuevo cine latinoamericano de los años 60 y los años 70, esencialmente por pensar el cine desde una práctica y un compromiso diario y colectivo, como una experiencia de transformación, una concepción cinematográfica ligada a otro cine posible por fuera de la impronta dominante, un cine de ensayo, independiente, subterráneo, que cambie el vínculo especular del cine por otro, reflexivo y simbólico.

Recordemos al respecto que los llamados nuevos cines y los cines políticos de esa época, según la caracterización de Emilio Bernini (2016, 1), buscan fundar una nueva noción de lo popular, una nueva forma de lo nacional-latinoamericano tanto en un sentido estético como geopolítico, recusando lo nacional, las propias tradiciones culturales. Lo que abren, entonces, es un sendero que sujeta la vida con el arte y, no sin tensiones, vincula violentamente política y estética. Esta nueva visión cinematográfica en Latinoamérica está basada en una práctica que, lejos de separar ética de estética, las funde. Es la apuesta al máximo de sus posibilidades que proponen principalmente el Cinema Novo en Brasil, el Cine Militante Revolucionario en Cuba, y el grupo Cine Liberación en Argentina fundado por Octavio Getino y Pino Solanas en 1969. Estos grupos crearon desde un discurso propio un imaginario confrontativo ligado a los cambios sociales y políticos continentales y además de combinar los regímenes de producción de imágenes, también impulsaron un circuito alternativo de difusión de sus obras, a través de organizaciones sociales y políticas que formaron parte de la resistencia a las dictaduras incipientes en cada país de la región.

Si bien estos movimientos configuran un amplio y diverso espacio, a continuación buscaremos cierto germen perloviano en el Cinema Novo Brasileño. A pesar de haber sido creada en el auto-exilio israelí, la obra de Perlov puede ser leída parcialmente en clave del movimiento del nuevo cine brasileño, básicamente por la radicalidad en la forma. Glauber Rocha, junto con otros jóvenes, compusieron las bases para nuevas prácticas cinematográficas del *Cinema Novo*, movimiento surgido a finales de 1950 y principios de 1960, buscando con un estilo nuevo trabajar las contradicciones de la realidad y por supuesto, transformarla. Precisamente uno de sus lemas – “Una cámara en la mano y una idea en la cabeza” – constituye casi un germen para la ética y estética que promueven el estilo de diario filmado de Perlov.

Estos cineastas *novos* integran una generación que busca, entre palabras e imágenes, un imaginario propio, rupturista, pero con la capacidad de cambiar el mundo o al menos, intentan ejercer sobre él una utopía y el misterio de su descubrimiento. De ahí que no resulte un gesto menor el hecho de que algunos de estos cineastas comprometidos condensan en sus prácticas una preocupación central: observar las diferencias que ponen en escena las injusticias. Bernini hace extensiva esa característica –la mirada sobre la historia y la política– a todo el cine de Brasil de las décadas del 60 y del 70, sin excluir la ficción, porque efectivamente han trabajado con una mirada sobre la historia y la política que respondía a cierta idea de objetividad o cierta idea de representar la totalidad. Para Bernini, ese fenómeno *novos* que impregna todo el cine brasileño y latinoamericano responde al modelo narrativo privilegiado del documental que han seguido.

Con ello, se remite al hecho de que esas películas –tanto ficciones como documentales– dan voz e imagen al otro oprimido, étnico o social. Es decir, considera que ese cine construye la otredad, y en esa construcción, subraya Bernini que la subjetividad formaba parte de un proyecto mayor, totalizador, comprendida y contenida al mismo tiempo que señalaba los límites estéticos de su manifestación (Bernini, 2016, 1). Los cineastas *nôvos* ejercen una práctica de justeza sobre la corteza de lo real, una práctica tanto más riesgosa cuanto infinita en sus alcances y pretéritos, que no por ello deja de ser un juego peligroso, tanto por el riesgo asumido en cuanto cineastas, como por la desaparición y muerte, en esos años, de muchos artistas a lo largo del continente. Esa red está tendida sobre el riesgo de perderse en el abismo, donde emerge una idea que se opone a la oscuridad de los días, una conciencia sobre lo real y con lo real, pero, sobre todo, un deseo de oponerse a las máquinas de guerra del poder.

Es cierto que, en el caso de Perlov, se da un repliegue en lo artístico mediado por un giro subjetivo, un cambio de estrategia de abordaje, de espejos y reflejos, pero es evidente que ese repliegue subjetivo surge con la raíz de una conciencia social traspasada por esta herencia latinoamericana y por la situación de migrante que da “otro sentido a las cosas”. Precisamente en la confluencia de (in)migración, exilio y diáspora señala Álvaro Fernández Bravo (2003, 333-334) la clave de lectura de la cultura latinoamericana de la época, porque considera que dichos núcleos pueden confluír para organizar una lectura de los elementos centrales de la cultura latinoamericana atravesando un conjunto que desborda las fronteras de un país y de toda la región. De modo que para, entender la manera en que cada uno de los tres componentes se manifiesta en la cultura, es necesario cruzar límites, salir de lo prescripto. En otras palabras, recomienda transgredir lo ordenado, pensar desde los múltiples factores, apelar a la heterodoxia como clave para llegar al sentido de las cosas y los textos.

Esa sensibilidad política hace foco en el acto de miramiento, donde el tiempo y el espacio se entrecruzan, poniendo las escenas en el cuerpo, tomando al cine como un acto de resistencia, silencioso, pero no por eso menos elocuente como gesto cultural, poético y político. Tales visiones suscitan lo visible desde experiencias intersubjetivas buscando los inconvenientes o inadecuaciones del sentido, sus accidentes; inventando nuevas modalidades para captar lo premonitorio y significativo, redescubriendo objetos olvidados y sujetos inadvertidos. Feldman advierte que en esta obra de Perlov la equivocación, el trauma de la infancia, “la sensación de estar exiliado en el país que voluntariamente escogió como hogar”, junto a la necesidad del luto, al compromiso político con lo cotidiano y a lo que la autora llama una ausencia fundadora, que concibe como la búsqueda permanente por la ausencia de un origen tanto en el cine como en el arte, constituyen figuras de una enunciación subjetiva y de una narrativa en tránsito constante, y el desplazamiento configura mucho más que un fenómeno geográfico porque, concluye Feldman (2017, 4-5),

hace el paso de la identidad a la alteridad, desde la casa a la calle, singular al colectivo, del trauma al duelo, del privado al político. En ese movimiento, su autobiografía - abierta, como una ventana, al afuera - se convierte en biografía del otro, o “alterbiografía”, biografía de todos nosotros”.

Esto se puede notar a lo largo del film, observando cómo el realizador que está ensayando un cine solitario e independiente, con libertad expresiva, va explorando una visión otra atravesada por una errancia que devora las fronteras de géneros e instituciones, que confía en su deseo identitario y enfrenta el choque mismo con lo heterogéneo. Esto nos lleva a retomar el eje de la distancia, y entonces recordamos también la evocación de la imagen aurática de Benjamin como una relación de poder y atracción, “la distancia como un choque” (Benjamin, 1999, 152-163) que tiene la particularidad de alcanzarnos, de tocarnos. Por su parte, Didi-Huberman, (1997, 105) retoma esos conceptos y nos aporta una clave de análisis al sugerir que cuando algo nos toca de improviso, lo que hacemos es abrirnos a una dimensión esencial de la mirada, y esa dimensión de la mirada hace que mirar se convierta en el juego asintótico de lo cercano (hasta el contacto, real o fantasmático) y lo lejano (hasta desaparecer y perderse, reales o fantasmáticas. Entonces, al menos, la distancia es doble y virtual, un juego de errancias revelando plano tras plano una subjetividad en búsqueda de la propia singularidad e individualidad del cineasta (autorretrato) y su entorno (retrato), conforman este ensayo desde la concepción de un cine imperfecto, incompleto y libertario.

2. La cuestión del ensayo: una práctica de justeza

Tomado así, el cine es una prueba, una apertura, un mundo, su creación. *Diario* confía particularmente en testimoniar el movimiento que recuerda el pasado y lo construye en el presente. Esta rememoración crece desde un valor personal y subjetivo, elaborando una conmoción y una construcción de una otredad.

Cuando, por su parte, Didi-Huberman plantea “exponer” los pueblos y para ello subraya una condición que implica demanda: exponer los pueblos, eso implica para él abordar los cuerpos singulares, lo que quiere significar “exponer los pueblos” y no los “yos”. A su demanda, la vuelve más precisa cuando advierte que es necesario abordar los cuerpos singulares para exponer los cuerpos construyendo una serie, un montaje que sea capaz de sostener sus rostros entregados al destino de estar entregado al otro, “tanto en la desdicha de la alienación como en la dicha del encuentro” (2014, 54) y para que esa construcción sea posible es imprescindible el ejercicio de la memoria. En este sentido, se considera que la memoria está en los vestigios, y aparece en los momentos de toma de conciencia, por eso el arte se constituye como el lugar mismo de anunciación. Este es el poder de la construcción de la memoria a través de relatos y situaciones, el poder de la imagen donde las cosas, los tiempos, las vidas, son puestos en contacto, esperan su aparición. La imagen acontecida de este modo se vuelve turbulenta, se desenreda y muestra sus formulaciones, aparece como operación del conocimiento histórico. Bastará insistir para ver y encontrar el vacío del olvido, una cierta ausencia perturbadora o un cortocircuito que exhibe las diferencias. Didi-Huberman (2014, 123) señala esa confluencia que se consume en la invención que permitirá crear la belleza de los pueblos. Inventar, en el sentido artístico y en sentido arqueológico, explica Didi-Huberman, significa excavar y redescubrir elementos objetivos inadvertidos, olvidados, sepultados. Y eso determina que al inventar, en síntesis, el arte en general, como la poesía en particular, se politice.

De ese modo, la creación de imágenes es atravesada por la invención de una forma asociativa, yuxtaponiendo ángulos y puntos de vista, imaginando diariamente los escenarios, los personajes y las situaciones potenciales. En un extracto del off de *Diario* (Figuras 1 y 2), mientras vemos imágenes desde la ventanilla de un taxi, Perlov confiesa el sueño de tener una cámara de video que lo filme/escuche todo.

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 (Perlov, 1983)



Figura 1. Frame de *Diario*, parte 5 (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.



Figura 2. Otro frame de *Diario*, parte 5 (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.

Efectivamente, así es como en paralelo a lo acontecido a los llamados "puntos muertos", se busca la sensación de estar viendo otra cosa por adelantado a lo sucedido; una forma de anticipar lo visto, de desafiar su encuentro, sus giros o inflexiones, de tener la sensación y las alternativas del tiempo. *Diario* confía en esta rememoración desde un valor personal y subjetivo, elaborando una conmoción y una construcción de una otredad. Al analizar este aspecto en Perlov, Noa Steimatsky (2011, 133) destaca:

En cada gesto, cada decisión, en las rutinas de trabajo y enseñanza, pero incluso en su manera de andar, mirar, ver, no ser capaz de no ver, incapaz de olvidar cada detalle, incapaz de no relacionarlo con precisión a cientos de otros detalles, aparentemente ocurrencias banales que construyen el tejido de la vida cotidiana: en ese aspecto Perlov era histórico. En el cuidado y la fuerza de su mirada también estaban su pasión y su intervención.

De esta manera, en la selección del montaje y en la voz se adopta una escucha atenta a los detalles, a sus redes, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas. Son (micro)relatos que se comunican entre sí, armando una colección, una constelación, tramando una red, construyendo

una (micro)historia desde el cotidiano. Para Steimatsky, se trata de una adición a sistemas de reconocimiento y aprendizaje. Es así como “el itinerario de un hombre, su diario filmado, se convierte en ejemplar”, porque “en su superficie se forman las experiencias de pueblos, de ciudades, y los momentos históricos se cruzan” (137).

El diario fílmico que crea narra desde su asiento, el presente en Tel Aviv, los sucesos determinantes de un país irremediamente inmerso en conflictos bélicos. Pero esa narración se configura desde su espacio privado desde donde convive con ese entorno público reflexionando sobre la memoria, el exilio, la familia, Latinoamérica, los sucesos políticos, la guerra. No intenta organizar, ordenar ni afirmar ese mundo, sino que ensaya fundarlo y lo evidencia explorando la realidad, interrogándola con el dispositivo de su voz en off que abre y corta lo que mira.

De algún modo, se trata de lo que sostiene Bourriaud (2006, 22-23), cuando refiere que la forma se vuelve consistente y adquiere existencia real cuando pone en juego las interacciones humanas porque la forma de una obra de arte surge de una negociación con lo inteligible. Es que el artista entabla un diálogo a través de la forma y la práctica artística tiene su esencia en la invención de relaciones entre sujetos. ¿Qué propone la obra de arte? Estamos de acuerdo con Bourriaud, para quien cada obra de arte en particular es una propuesta para habitar un mundo en común. Es por eso que el trabajo de cada artista inventa relaciones con el mundo que a su vez generarían otras relaciones en una sucesión infinita.

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. Como señala Paola Lagos Labbé (2018, 9), en esta lógica 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.

Reingresando ahora en *Diario*, en la segunda parte 1978-1980 (Figura 3 y 4), Perlov vuelve a ver sus imágenes, las interroga y revela su estado de ánimo, una mezcla de cansancio e insatisfacción, de frustración.

Estoy exhausto, Exhausto, ¿de cuántos? 20 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 (Perlov, 1983)



Figura 3. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario* 1978-1980. (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.



Figura 4. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario* 1978-1980. (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.

Estas imágenes determinan una enunciación particular que co-construye el dispositivo de su voz en off, generando un diálogo entre lo cotidiano presente, la ajenidad y las asociaciones de la memoria, marcando el carácter autorreflexivo del film y la autoconciencia del documentalista, una conciencia subjetivante que implica la necesidad de autoafirmación identitaria. No obstante, las imágenes insisten desde la incertidumbre, ensayando una práctica de justeza conforme a una disciplina estoica que va revisando constantemente los resultados y las frustraciones, una visibilidad que se transparenta a la luz de los hechos y de los nuevos descubrimientos.

Desde este ángulo de análisis, Gonzalo de Lucas (2007), considera en *Diarios de Perlov* que esos diarios serían “una especie de meditación sobre el bosquejo o el apunte, sobre el gesto del esbozo. También un gesto de amargura y rabia”. Se refiere De Lucas a las “edades de la película”, señalando las etapas de la creación, en lo que considera como “un ciclo visible, suave y rugoso como la piel cambiante de una fruta”, y con el cual coincidimos al entender que se evidencia con nitidez en *Diario* lo siguiente:

Después vendría el descubrimiento del lenguaje y sus juegos, los entusiasmos y, más tarde, las progresivas dudas, las épocas oscuras e introspectivas, la serenidad, las despedidas. Las edades de una película poseen su cuerpo y sus gestos, desde la agilidad de los primeros años (es el lado aéreo y elástico de los camarógrafos) hasta la lentitud, la fatiga, la melancolía de la madurez (es la gravedad de la cámara) (De Lucas, 2007).

En *Diario* asistimos a una puesta en abismo en directo que plantea ciertos interrogantes ligados al tiempo-espacio como virtualidad, registrando distintas zonas afectivas en una misma escena trastocada, escindida. A riesgo de resultar reiterativos, es válido recordar que todo tipo de práctica cinematográfica es ficcional ya que siempre será parcial y subjetiva, histórica y socialmente determinada. Por eso, las imágenes tomadas en *Diario* son cortes dinámicos, visiones sin afanes aclaratorios y/o explicativos, son más bien llevadas a cabo por una turbia “limpiez” que depende de

una opacidad concienzuda, de una poética. Dicha opacidad es el carácter subdeterminado de su poder hacer ver y constituir en el modo mismo de la presentación sensible que es inherente al arte.

Es así como, mirando el presente, Perlov desdobra la realidad y la transforma en sedimentos que derivan en acciones y suposiciones (planos, preguntas, movimientos) proyectando el vínculo entre los dispositivos y las escenas. Uno de los recursos privilegiados es su voz que guía y desplaza los límites de la representación, la transparencia y/o la opacidad. Pero, en el discurso cinematográfico, tal y como señala Ismael Xavier (2008, 275), no se trata de una mera oposición transparencia/opacidad, sino de las formas de relación entre el cineasta y el mundo que puede observar, con el que puede interactuar o sobre el cual puede reflexionar, es decir, involucra algo semejante: fluidez versus suspensión, imagen representación versus imagen presencia y es más especial cuando focaliza el modo de documentar la lectura de la imagen sonido relevantes de la relación entre el cineasta y el mundo que observa, con el que interactúa o sobre el cual reflexiona.

En efecto, en *Diario* el autor lee las imágenes, contempla sus sentidos posibles, los re-escribe, toma una distancia y transforma sus aproximaciones en múltiples puntos de vista. ¿Qué y cómo vemos la realidad? La voz como potencia reconstruye las escenas y sus sentidos, interviniéndola a partir de incesantes preguntas, procedimientos y formas de comprobación ligados a la experimentación de sus propias maniobras: el yo como alteridad. A nuestro entender, dicha obra plantea ciertos interrogantes ligados al tiempo-espacio como virtualidad, registrando distintas zonas afectivas en una misma escena trastocada, escindida. Así lo hace, por ejemplo, en el siguiente fragmento. Hacia la segunda parte de *Diario* 1978-1980, el cineasta continúa el *off* confesando que Mira, su mujer, lo convence de intentar filmar un sueño suyo (Figuras 5, 6 y 7). Vemos imágenes de un perro que se acerca a cámara; calles de día, calles de noche y luces desenfocadas, y su voz dice:

Esta filmación, esta búsqueda de imágenes provenientes de un sueño, me animan a salir. Trato nuevamente de contemplar rostros (Perlov, 1983)



Figura 5. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario* 1978-1980 (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.



Figura 6. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario* 1978-1980 (Perlov, 1983).
Fuente: elaboración propia con fines de investigación.

Vemos a dos mujeres de perfil en un bar dialogando. El Off continúa:

Belleza y fealdad aún no me afectan. (Perlov, 1983).

Corte. Vemos a un señor en la calle extrayendo algo de sus bolsillos. El Off continúa:

Es sólo en los gestos donde hallo de vez en cuando, cierto interés. Es como trazar un boceto (Perlov, 1983).



Figura 7. Frame de *Diario*, fragmento off segunda parte de *Diario 1978-1980* (Perlov, 1983). Fuente: elaboración propia con fines de investigación.

El sueño de la realidad, su boceto, le permite al cineasta reconocer lo imposible, proyectarlo. Es decir, verse desde afuera, en vinculación con lo otro y consigo mismo, en una especie de espejo doble, haciendo presente la apertura o el distanciamiento del espacio-tiempo, una imagen como una acechanza. A eso se refiere Didi-Huberman (2014, 218), cuando habla de la “imagen acecho”, la que se encarga de anticipar, de hacer saber, de construir los posibles. Es la imagen sin objeto captado, sin objeto definido, ni conseguido, ni ganado. Frente a ella, en ella, observar es esperar.

3. Conclusiones

En el tránsito por las experiencias cinematográficas ligadas a un cine documental personal, reflexivo y autobiográfico, apuntamos al análisis de los modos de producción de las imágenes, sus dispositivos y entramados entre pasado y presente, entre subjetividad y memoria. De este modo, podemos inferir que la tarea de un documentalista sería encontrar, mostrando cómo crea, a través de una distancia asumida, una proximidad. Tejiendo sus hilos, observando la pulsación en el latido de las imágenes y los cuerpos, entreviendo la distinción del acontecimiento. Entendemos que, efectivamente, Perlov establece cierta secuencialidad a través del discurso, que trabaja sobre los sentidos de una imagen-situación, lo que se presenta como posible motivo para interrogar, suscitar ideas y escenas.

Tenemos presente, en este aspecto, la relación de distancia y proximidad entre el acto de ver y la imagen puesta en relación. Esta operación funciona casi como un circuito, un sistema de signos con intermitencias, entrelazando los sentidos de valores estéticos, desentrelazando las tramas subyacentes, y es que, como afirma Russo, “es precisamente en ese momento de telar donde un texto audiovisual cobra forma”. ¿Cómo lo hace? Perlov entrelaza sus hilos y la trama por un diseño entre

nudos y enlaces, su textura y también las fallas, los huecos o agujeros. (Russo, 2012, 60).

En *Diario*, en este sentido, el don de la palabra confía en mostrar su configuración, muchas veces sacrificando las imágenes en pos de dicha invocación desesperada. Sistemáticamente, hace evidente una imagen en perpetuo cambio, al desnudo, una imagen que hace su juego (sutura, en el sentido de construir al espectador en sujeto) entre textos y pretextos, egos y alter egos. Se trata de una puesta (en escena) a prueba, una disposición que saca a la luz. Una puesta a prueba o “ensayo”, si rescatamos el significado del verbo ensayar (“tratar de...”, “intentar”, “ponerse a prueba”), algo que no es definitivo “y consiste en un intercambio infinito” como describe Jean-Luc Nancy (2013).

A propósito, tenemos en cuenta que Nancy considera que el ensayo puede enfocarse en dos sentidos, ya que, por un lado, suscita ese decir que no es sino su efecto, pero, por otro lado, encuentra dicho decir delante de sí y un límite de su propio decir. Ese límite es, precisamente, el que permite el encuentro y el comercio, decir y decir de otro modo se tocan, se dan contacto y distancia, acceso y retirada, caricia y separación, distancia y proximidad infinitesimales. Esto quiere decir que se trata de un intercambio infinito en esta puesta a prueba mutua que se juegan (Nancy, 2013, 63). La operación central de la obra es finalmente la puesta en acto, su revelación: el obrar mismo de una imagen genera el sentido como un exceso infinito, su efecto angustiante y desgarrador. Desde el comienzo al fin reafirma incompletitud, y por eso conmueve. El fin de la imagen es esbozar su vida, su puesta en acto es la energía vital para el cineasta y para el espectador, la obra del sentido un acto zigzagueante en producción permanente. Obrar imágenes como una práctica de justeza, es dar lugar a los acontecimientos proyectados, puestos en evidencia a través de su arte: desbordamientos y flujos de presencias.

Diario de Perlov resume de alguna manera la reivindicación que Arlindo Machado (2010) postula en *Film-Ensayo*, al referirse particularmente al documental:

Si el documental tiene algo que decir que no sea la simple celebración de valores, ideologías y sistemas de representación cristalizados por la historia a lo largo de los siglos, ese algo de más que tiene es justamente lo que sobrepasa sus límites en tanto mero documental. El documental comienza a tornarse interesante cuando se muestra capaz de construir una visión amplia, densa y compleja de un objeto de reflexión, cuando se transforma en ensayo, en reflexión sobre el mundo, en experiencia y sistema de pensamiento, asumiendo entonces aquello que todo audiovisual es en su esencia: un discurso sensible sobre el mundo.

Lo que el ensayo cinematográfico de Perlov configura es una subjetividad múltiple, herida y fracturada desde una tensión entre el pasado y el presente, y eso implica construir memoria, una memoria sofisticada porque el documentalista se mueve entre espacios heterogéneos geográfica y culturalmente determinados por su circunstancia de migrancia. Estas marcas se exhiben desde el presente de su asiento israelí donde filma, tanto la (auto) puesta en escena como el flujo de los recuerdos, evocando personas y sucesos de su biografía previa al exilio voluntario y su deambular por ciudades donde ha vivido y ha incursionado en el oficio.

Precisamente esa construcción entre pasado y presente potencia la imprecisión en lo narrativo, en lo espacial y en lo descriptivo. A través de su subjetividad y de lo imprevisible del día a día, Perlov representa los límites de una emergencia multicultural que hace hincapié en la identidad, la subjetividad y lo intertextual en un sentido tanto histórico como en lo experiencial y poético.

Buscando heridas y cicatrices para absorberlas como marcas de la (auto)puesta en escena, las imágenes encuadran el reflejo que pueda traducir aquello que desea mostrar(se). Entre evaluación e interpretación se extraerá un sentido y la puesta en relación de toda la cadena de significantes del tejido audiovisual. El cine documental parte de una creencia, de explorar y descubrir lo desconocido; y lo que se juega ahí no es solo una mirada, sino los cuerpos y sus marcas, los pueblos y sus cicatrices.

Referencias bibliográficas

- Bellour, R. (2009). *Entre-imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin W. (1999) *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatán.
- Bernini, E. (2016). Una mutación silenciosa: los años ochenta en el cine de América Latina, *Revista Los cuadernos del cinema* 23, 5, México. Obtenido de: http://cinema23.com/wp-content/uploads/2017/03/005_Una_mutacion_silenciosa_ES.pdf
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg.
- De Lucas, G. (2007) "Tiempos de Futuro 29 miradas al cine que viene". *Revista Cahiers du Cinéma*, España
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Feldman, I. (2017). *As janelas de David Perlov: autobiografía, luto e política*. *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, 11, (20). DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-3053.11.20.90-111>
- Fernández Bravo, A. (2003). *Sujetos en tránsito (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Madrid, Buenos Aires: Alianza.
- Lagos Labbé, P. S. (2018). Diarios nómades. Poéticas del intervalo para representar el desarraigo en el cine de David Perlov. *Archivos de la Filmoteca*, 75, 43-56. Obtenido de: <https://www.archivosdelafilMOTECA.com/index.php/archivos/article/view/637>
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo, *La Fuga*, 11. Obtenido de: <https://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Metz, Ch. (2001). *El significante imaginario. Cine y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Nancy, J. L. (2013). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Russo, E. (2012). Cine: una puesta en otra escena. Quince años después. En J. La Ferla y S. Reynal (Comp.). *Territorios audiovisuales* (pp. 49-64). Buenos Aires: Librería.
- Steimatsky, N. (2004). In memoriam David Perlov. Obtenido de: http://davidperlov.com/text/Perlov_in_memoriam.pdf
- Volnovich Y. (2012), Actos de ver. La función documental. En J. La Ferla y S. Reynal (Comp.). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Xavier, L. (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.

Reseña Curricular

Hernán Khourian. Es investigador, profesor y realizador. Licenciado en Comunicación Audiovisual (Fda-Unlp). Máster en Documental de Creación en la Universidad Pompeu Fabra y Doctor en Artes en la Facultad de Artes de la UNLP. Ha obtenido diversos premios y becas a nivel nacional e internacional. Constan entre sus obras: *Áreas* (2000), *Las sábanas de Norberto* (2003), *Puna* (2006), *Esplín o errar o sin embargo* (2007), *Memoria* (2010), *Los silencios y las manos* (2014) y *Acá y acullá* (2018). A su vez se desempeña como docente en la Maestría de Cine Documental (FUC), y en la Facultad de Artes (UNLP).