

Inscripciones precarias: Israel, la Patagonia y el presente extendido en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum

Precarious inscriptions: Israel, Patagonia and the extended present in Ivo Aichenbaum's *La parte automática*.

Resumen:

En el cine argentino de la última década, y específicamente dentro de las variantes del ensayo-documental, encontramos un corpus de películas que retratan, a través de formas y miradas críticas diversas, singulares encuentros entre sujeto, imagen y experiencia sobre el territorio israelí. ¿Qué me une con esa comunidad tan lejana y de la que me encuentro separado por el espacio y por el tiempo? La interrogante de León Rozitchner, que sintetizaba las inquietudes de otras generaciones, retorna y se abre nuevo camino y forma en cada film. La película que exploraremos en este artículo, *La parte automática* (2012) de Ivo Aichenbaum, fundante de esta serie todavía abierta, ensaya una respuesta en primera persona que, encarnando las contradicciones y avatares de su propia generación, retoma la cuestión y nos devuelve un abismo.

Palabras clave: Cine argentino; ensayo cinematográfico; Israel; Diáspora; Sujeto; Precariedad; Política; Melancolía de izquierda.

Abstract:

In the Argentine cinema of the last decade, and specifically in what we may consider variations of the film-essay, a noteworthy corpus of film, expressive of a variety of aesthetic forms and critical perspectives, has been devoted to the portrayal of Israel as a compelling territory, the territory of a particular encounter between subject, experience and "image". What binds me to this foreign and remote community? This, León Rozitchner's query, an interrogation that marked previous generations of Argentine Jews, returns in each film and opens up new aesthetic and political dimensions. The film that we will explore in this article, *La parte automática* (2012) by Ivo Aichenbaum, founder of this still open series, rehearses a first-person response that, embodying the contradictions and vicissitudes of his own generation, takes up the question and returns us a abyss.

Keywords: Argentine cinema; essay film; Israel; Diaspora; Subject; Precarity; Politics; Left-wing melancholia.

Débora Galia Kantor

Universidad Nacional de San Martín/
CONICET

Buenos Aires, Argentina

debora.kantor@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5913-5450>

Enviado: 2/04/2021

Aceptado: 14/04/2021

Publicado: 15/07/2021

Sumario. 11. Introducción 2. La parte automática. 3 Archivo y lugar. 4. Israel y la Patagonia 5. Salvar a un padre.

Como citar: Kantor, D. G. (2021). Incripciones precarias: Israel, la Patagonia y el presente extendido en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 205-223.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/922>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a12](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a12)

1. Introducción

En el cine argentino de la última década encontramos una variedad sorprendente de películas, como *La parte automática* (2012), de Ivo Aichenbaum; *Nosotros, ellos y yo* (2015), de Nicolás Avruj; *Shalom bombón* (2016), de Sofía Ungar; *Pervomaisk* (2018), de Florencia Reznik; y presentadas recientemente como *work in progress* en la edición de 2020 del Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella¹, lo que ratifica la vigencia de esta tendencia, también *Moshik* de Daniela Aginsky y *Apuntes para una educación sentimental*, de Mayan Feldman, en las que Israel, su territorio, sus signos, sus resonancias afectivas, políticas y religiosas, se configura como un espacio de encuentro particular entre “imagen” y “experiencia”.

Estos films (que se encuadran ampliamente en el género “ensayo”², es decir, en lo que Corrigan (2011) caracteriza como una composición de capas múltiples, con temporalidades, formas y materiales diversos que modulan el “hacerse público” de lo íntimo), pueden pensarse a su vez en relación con un corpus más amplio de películas emanadas del cine argentino “contemporáneo”, en las que los territorios de la “vida judía” –el “mapa judío”, podríamos decir con Aviv y Schneer (2004)– están siendo reconfigurados. Películas que, contemporáneamente a estas, que ponen en crisis la imagen del referente espacial y simbólico central del “imaginario judío” (Israel), ponderan, redescubren o dan visibilidad a espacios marginales, desconocidos u olvidados de la vida judía en la diáspora (piénsese, por ejemplo, en *La Jerusalem argentina* (2017), de Iván Cherjovsky y Malina Serber, o *La experiencia judía, de Basavilbaso a Nueva Ámsterdam* (2019) de Miguel Kohan).

Esta reconfiguración del “mapa”, como parte de un contexto más amplio en el que la jerarquía implícita que habita la dicotomía entre Israel y la diáspora está siendo revisada³, abre nuevas series de conexiones espaciales y expresa perspectivas y miradas novedosas, a propósito de un asunto de gran densidad histórica y fuerte complejidad simbólica: ¿qué es Israel, en la mirada de las jóvenes generaciones judías de la Argentina? ¿A qué podría atribuirse esta singularísima proliferación de films (que no conoce parecido en ningún territorio otro que Israel) en el cine argentino reciente?

Esto resulta particularmente significativo en un periodo (las últimas dos décadas) en el que las “estrategias” y las formas de vinculación y producción de identificaciones de Israel con respecto

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

2 La proliferación de estos “ensayos” debe entenderse como parte de una tendencia, más general en el cine argentino contemporáneo, en la que la subjetividad y la “primera persona” han adquirido enorme protagonismo. Para un estudio profundo de este tema en la cinematografía argentina véase *El cine documental en primera persona*, de Pablo Piedras.

3 Para ampliar las perspectivas en torno a las formas actuales de la relación entre Israel y la diáspora judía, véase las obras citadas de Sander Gilman (2003), Caryn Aviv y David Schneer (2005) y Edward Cohen (2014).

a la diáspora se ha desplazado hacia modalidades *soft*, hiper-segmentadas (*individualizadas*) y específicas que combinan formas turísticas, educativas y de *networking* para todos los gustos, como veremos detenidamente más abajo, y que, por otra parte, en lo que refiere al “cine argentino”, como señala Emilio Bernini (2018), se caracteriza por el “desplazamiento, de una concepción del cine en términos nacionales hacia otra que tiende a des-diferenciarse, en términos precisamente mundiales” (Bernini, 2018, 13). Dice, continuando con esta idea, Bernini: “Aun cuando el idioma es una frontera infranqueable de reconocimiento de la identidad nacional de un film, una tendencia a la abstención de un juicio (moral, político, ideológico) respecto de las historias narradas, una narración de historias “mínimas”, es decir, no totalizadoras en su representación del mundo [...] no dejan de responder a una expectativa que si no excede la del público local es porque se atiende a espectadores, los críticos también, mundializados. Si el cine argentino se ha vuelto contemporáneo, ello se debe también a que se ha globalizado (2018, 13).

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

Esto, por supuesto, no “desancla” en términos territoriales a las películas a las que nos referimos, sino más bien, y como decíamos, da cuenta de su potencia, en tanto variaciones del ensayo en “primera persona”, para articular tiempos, dimensiones (lo personal, lo colectivo y lo intergeneracional) y lecturas múltiples, en las que los avatares de la historia argentina (el terrorismo de Estado y la violencia política durante la última dictadura cívico-militar, la crisis económica y política de 2001), la migración judía en el siglo XX, la memoria del Holocausto, las formas de relación entre Israel y la diáspora, la derrota de la utopía *kibutziana*, la política de confiscación de tierras en Cisjordania, al Este de Jerusalén y en las Alturas del Golán, y la consolidación de Israel como potencia militar, entra –todo ello– en series inagotables con historias de vida, experiencias personales y proyectos artísticos de diverso tipo y extensión.

En este artículo indagaremos en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum, el primero en el corpus que presentamos. Este film, inaugural en esta lista todavía en expansión, recaptura un interrogante de otras generaciones, de las generaciones previas al declive del modelo *kibutziano* (primero como derrota política y simbólica del laborismo en los 80 y luego, como crisis, colapso y privatización de los *kibutz*) y que tal vez no haya encontrado mejor cristalización en el campo cultural judeo-argentino que el ensayo *Ser judío* de León Rozitchner, escrito entre agosto y octubre de 1967, en un momento tan signado por la llamada Guerra de los Seis Días que, como señala Deborah Dash-Moore (1999),

transformó la imagen de Israel de David en Goliat, y por la expansión de la revolución cubana en la izquierda latinoamericana (Sucksdorf y Sztulwark, 2015). Se pregunta Rozitchner: “¿Qué me une con esa comunidad tan lejana y de la que me encuentro separado por el espacio y por el tiempo?” (1967). Aichenbaum, encarnando todas las contradicciones y avatares de su propia generación, retoma la cuestión y nos devuelve un abismo.

2. La parte automática

La parte automática se estrenó en la XIV edición del BAFICI (Buenos Aires Festival de Cine Independiente), en abril de 2012. La película, ópera prima de Ivo Aichenbaum, participó allí de la competencia “Cine del futuro”, que en la edición siguiente del festival sería reemplazada (o renombrada) por la competencia “Vanguardia y Género”⁴. Simultáneamente, en la que fue una edición del festival particularmente poblada de películas de “temática judía”, *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2012) participaba en la “Competencia oficial argentina”, *Policeman* del israelí Navid Lapid, en la “Competencia internacional”, *Le rapport Karski*, de Claude Lanzmann en la sección “Trayectorias”, y las israelíes *A place of her own* (Sigal Emanuel) y *The slut* (Hagar Ben Asher), en “La tierra tiembla” y “La ley del deseo”, respectivamente. A su vez, la extensa retrospectiva de la obra de Ruth Beckermann “Viajes de memoria” reforzó la presencia de la “temática” en esta edición del festival, a la que podemos agregar la singularísima pieza experimental *Pioneros* (1976) de Narcisa Hirsch en la retrospectiva dedicada la artista, titulada “Destino singular”.

Lxs únicos directorxs argentinos que compitieron en “Cine del futuro” ese año fueron Gustavo Fontán –que cerraba la trilogía dedicada a la casa de sus padres en Banfield con *La casa*– e Ivo Aichenbaum, con *La parte automática*. En una entrevista⁵ conjunta publicada el 18 de abril de 2012 (fecha de estreno de las dos), *Página12* proponía leer la zona de convergencia entre estas películas en torno a su interés por “la esfera de lo familiar”. “Lo familiar” y no “la familia”, porque en ambas encontramos no solo a la familia como conjunto de ascendientes y descendientes atados a una historia en común, sino también sus lugares y sus territorios (Banfield, Israel, Nicaragua) como motivo de indagación cinematográfica.

En una entrevista realizada en octubre de 2016⁶, Aichenbaum señalaba que el proceso que llevó a la realización de *La parte automática* estuvo precedido por su participación en un taller de teatro biográfico con la performer y dramaturgista Sofía Medici, donde trabajó con el archivo fotográfico del viaje de su padre (Sergio Aichenbaum) a Nicaragua y con el film *La mirada de Ulises* (1995), de Theo Angelopoulos: por un lado, el archivo personal y político de un padre, de su viaje como médico y militante de la Federación Juvenil Comunista de la Argentina (“La Fede”) a Nicaragua, donde colaboró

4 Véase Catálogo Bafici 15 (2013).

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

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

con la guerrilla sandinista en la década de los 80; por otro, un film-archivo, un film-documento que no solo ofrece el panorama de una región (los Balcanes) en ruinas y un sistema político (el socialismo real) también en ruinas, sino de una emoción, un afecto político (la melancolía) asociado a esa devastación y a sus efectos y resonancias en la imaginación política occidental.

La parte automática retoma esos archivos como “punto de partida para un viaje identitario de consolidación, reconocimiento o cuestionamiento”⁷ con el formato de un “diario de viaje”, un film-ensayo que retrata la experiencia de conocer el lugar donde Sergio Aichenbaum ha estado viviendo desde poco antes de la crisis de 2001, reencontrarse con él y revisar la “distancia” que define a esa relación entre padre e hijo. Pero, como veremos, ese viaje de “revisión” estará atravesado también por la incomodidad y las impresiones que surgen de diez días de excursión por Israel junto a otros cuarenta jóvenes con el programa Taglit-Birthright, que hizo posible viajar a ese reencuentro.

3. Archivo y lugar

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

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

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

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

Este comienzo interpone, entre Argentina e Israel (origen y destino del viaje en ciernes), un territorio, un tiempo y una historia (personal y colectiva) diferentes. A continuación, con fecha y ubicación precisas, interviene la *voice over* de Aichenbaum por primera vez: “24 de enero de 2011, estoy en la quinta de mi abuela en Ezeiza. A las 6 de la mañana sale el vuelo a Tel Aviv”. La imagen, imprecisa, nos muestra los exteriores de un complejo de viviendas. Luego, acompañado de planos detalle de una serie de objetos –a los que se acerca y aleja, enfoca y desenfoca– continúa: “*la caída de Mubarak desata*

⁷ Citado de entrevista.

una escalada de protestas en Medio Oriente que cambian radicalmente al mundo árabe. Israel es unos objetos en la casa de la bobo: comidas con papa y cebolla, ladrillos rojos, libros polvorientos y unas viejas simpáticas jugando al Rumminis o al Burako”.

La cámara se aleja de unas piezas de Burako, que van perdiendo foco mientras irrumpen el sonido de despegue de un avión y la imagen funde a negro. Vemos una ventanilla y después el ala, el narrador interviene otra vez: *“Mi viejo se fue a vivir a Israel poco antes de la crisis de 2001 en Argentina. Vivíamos en la Patagonia, él estaba muy endeudado y deprimido. La Agencia Judía lo convenció de que esa era su oportunidad para hacer borrón y cuenta nueva”*

La siguiente secuencia nos lleva de vuelta a Nicaragua: veinticinco fotografías (Figuras 1-3) de Sergio Aichenbaum en la montaña junto al FSLN lo inscriben como sujeto de una historia densa, que se contrapone a la idea de “hacer borrón y cuenta nueva”. Acompañando esas imágenes, el narrador continúa y se inscribe también a sí mismo allí:

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



Figuras 1-3. Stills de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012),
archivo fotográfico de Sergio Aichenbaum en Nicaragua.

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

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

Precisamente, a propósito del procedimiento –prácticamente idéntico al que encontramos en su segundo largometraje *Cabeza de ratón* (2013)⁸– que describíamos más arriba, en otro pasaje de la entrevista, Aichenbaum proponía:

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

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

Tomemos un breve desvío para esclarecer el sentido y alcance que tiene el uso de los archivos o imágenes “del pasado” en el cine contemporáneo. No es a esta altura novedoso afirmar que en los últimos años –y como respuesta a un monumental corpus de películas recientes de las más variadas latitudes, en las que el trabajo de archivo tiene un lugar central– se han multiplicado las perspectivas sobre este tema. Diversxs autorxs (Anderson, 2012; Baron, 2014; Bernini, 2011; Danks, 2006) se han interesado por los cambios que atraviesan estos materiales (en todas sus variantes, llámese *found footage*, *archival footage* o *home movies*) en el cine en términos de estatus, estética y significación.

⁸ *Cabeza de ratón*, aunque cronológicamente posterior, puede pensarse como una “precuela” de *La parte automática*. La película transcurre en Río Gallegos, la ciudad donde Aichenbaum creció y es un retrato de ese territorio, a partir del suicidio de un amigo de su infancia justo antes de su regreso. Río Gallegos, a contrapelo de su construcción como lugar de origen de un mito político, es mostrado como un desierto hostil y abandonado a la instrumentalización política, donde la cultura juvenil solo puede crear en sociedad con la muerte.

En su modalidad más reciente, de acuerdo con estas perspectivas, el uso del archivo está signado por una forma escindida de relación entre las imágenes y los acontecimientos: al reponerlo a través de materiales ya existentes (sean propios o ajenos, de dominio público o privado), el acontecimiento se vuelve opaco y su mediación por el dispositivo (sus rasgos, sus atributos) toma una relevancia fundamental. Es en este sentido que Bernini (2011) propone, desde una perspectiva “epistemológica” con respecto al cine documental, que, en esta modalidad, “ya no se trata de utilizar las imágenes para reconstruir positivamente el acontecimiento [...] sino de indagarlas para revelar aquello que no muestran o no dicen en la superficie” (Bernini, 2011, 37). Y que Jamie Baron (2014), desde una perspectiva orientada a la cuestión de los “afectos”, señala que el uso de las “imágenes del pasado” en el cine contemporáneo pone en juego una estética y una práctica asociadas a la producción de *efectos*⁹ o, también, *afectos de archivo* (“*archive affects*”), en los que el *deseo de presencia* –y su contracara, el irremediable sentimiento de pérdida– se impone por sobre el deseo de comprender o dar un sentido acabado a esas imágenes.

El archivo, entonces –ahora retomando nuestro análisis– como forma de *presencia*, como testimonio de un tiempo irremediamente “perdido” es el punto de partida, no para “reparar una ausencia”, sino para exponerla o “sentirla”; es decir, como operación de un “deseo de pasado”. Pero el desplazamiento, el viaje, el territorio al que se va en busca de ese pasado, no es Nicaragua¹⁰, sino otro, otro en una lista más larga de territorios que alojan “restos del gran proyecto político del siglo XX”, como indica Aichenbaum en su proyecto titulado *Diario internacional*¹¹, dedicado a la revisión del socialismo en el siglo pasado. Pero otro especialmente *personal*, en cuya “distancia” (o radical diferencia) con el lugar y el tiempo de ese archivo fotográfico –allí su “antimonumentalismo”, su “iconoclastia”– se cifra la caída de la figura de su padre.

4. Israel y la Patagonia

Taglit-Birthright, como lo hicieran –y lo hacen– diversos otros programas desde mediados de la década de los 50 del siglo pasado, busca promover las relaciones entre Israel y la diáspora. Fundado

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

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

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

en 1999, “Taglit” ha llevado en los últimos veinte años a más de medio millón de jóvenes de buena parte del planeta al país, contribuyendo con más de un billón de dólares a la economía israelí entre reservas de habitaciones de hotel y la contratación de otros servicios¹². La singularidad del programa (y podríamos también pensar que su éxito) radica en un enfoque amplio y desprejuiciado: alcanza con tener padre o madre “nacidos como judíos” o haberse convertido al judaísmo para poder participar de una excursión de diez días prácticamente gratuita. Otro de sus rasgos, compartido con planes que le son contemporáneos (muchos de ellos, como este, organizados por Lajavaia Israelit, una empresa subsidiaria de la Agencia Judía para Israel) es su oferta de experiencias diversas y combinadas (educativas, turísticas, religiosas, profesionales) que se adaptan a las inquietudes y los intereses específicos de sus participantes.

En el esquema que se desprende de estos planes, la relación entre Israel y lxs judíxs que viven en otros países se ha *individualizado* (Cohen, 2014), configurándose a partir de experiencias “personales” cuyos efectos –difíciles de medir en términos de resultados– contrastan fuertemente con las aspiraciones e ideas del sionismo clásico (como ideología política nacionalista que naturalmente busca poblar un territorio), pero que, de todos modos logran movilizar emociones y proyectar sentidos múltiples y conflictivos de pertenencia e identificación con el territorio israelí, su historia antigua y reciente y, por supuesto, su mística religiosa (Aviv y Schneer, 2012).

En *La parte automática*, las experiencias de ese viaje, que ocupa la primera mitad de la película, asoman como un mosaico de impresiones ambiguas en las que un registro por momentos observacional¹³ y siempre distante (pletórico en paisajes desenfocados; modesto en explicaciones o traducciones de lo que vemos), modula, como veremos, una incomodidad y un desajuste entre una idea heredada de Israel como realización de un proyecto utópico-político (el de los *kibutzim*, y su proyección internacional como parte de una cultura de izquierdas), y la evidencia de su agotamiento y radical transformación (lo que habitualmente se llama su “privatización”), sobre el fondo de un Estado crecientemente hostil y militarizado del que se tiene una experiencia breve, superficial, turística.

Esta tensión entre el pasado y presente de Israel, o entre la “utopía realizada” y la “utopía derrotada”, encuentra en la película una resolución introspectiva a través de las intervenciones reflexivas que Aichenbaum asume en primera persona a través de su *voice over*, que funciona como soporte y modo de inscripción de una subjetividad –la suya– arrojada a un mundo y a un tiempo signados por la *precariedad*¹⁴ como mediación constante de la experiencia, cosa que subraya, además,

¹² Véase: <https://esp.birthrightisrael.com/about-us>.

¹³ Entendemos aquí “observacional” en el sentido de la canónica clasificación de Bill Nichols (1991); es decir, como una modalidad de representación basada en la observación que permite al realizador registrar, sin inmiscuirse, lo que la gente hace cuando no se dirige a la cámara.

¹⁴ En *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia* (2017), Hal Foster incluye a “lo precario” como una de las estrategias o dilemas del arte contemporáneo. En su lectura de la obra de Thomas Hirschhorn, el “arte precario” no supone un arte de la “precariedad” o de “lo precario” exclusivamente, sino que mira también al artista como sujeto de la precariedad; en la obra de Hirschhorn esto se pone de manifiesto como una suerte de “estupefacción”

la propia forma de producción de la película¹⁵, financiada (por lo menos en lo que al viaje refiere), como el propio realizador explicita, “*gracias a filántropos e instituciones que quieren fortalecer la comunidad judía*”.

En la película, esta *precariedad* se pone de manifiesto como permanente desencuentro entre lo anhelado y lo efectivamente hallado en ese lugar; a punto tal que, aunque opte permanentemente por preservar la “fantasía” con respecto al lugar (una serie de objetos y recuerdos en la casa –y la propia casa, de “ladrillos rojos” y arquitectura socialista– de la *bobe*) transformándolo, como veremos, en territorio de evocación y rememoración, eventualmente termina por abandonarla, o más bien, dejarla ir, sin dificultad¹⁶.

En eso *La parte automática* se diferencia radicalmente de otras películas, como *Nosotros, ellos y yo* (Nicolás Avruj, 2015) y *Shalom bombón* (Sofía Ungar, 2016), con las que tiene gran proximidad¹⁷. Si en aquellas la mirada y la experiencia están atravesadas irremediabilmente por la violencia, el poder y la disputa territorial con las que sus protagonistas se encuentran en ese territorio y sobre las que se expresan sin ambigüedad en sus intervenciones en primera persona, en esta la forma introspectiva se radicaliza, tomando distancia en tiempo y espacio de la experiencia, y trazando, en lugar de una crónica de los acontecimientos, una forma extrema de lo que con Giuliana Bruno (2019) podríamos llamar una “geografía íntima”.

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

ante los atroces acontecimientos del mundo. En el caso de Aichenbaum podríamos pensar que se trata más bien de una especie de desafección, en la que el sujeto expone su perplejidad ante un mundo que además de incómodo –desafiante de su fantasía– resulta inaccesible.

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

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

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

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

Más adelante, durante una visita al *moshav*¹⁸, Talmei Yosef (ahora también conocido como “The salad trail”), en el desierto del Negev, registra a una trabajadora tailandesa cosechando tomates cherry en un invernadero y reflexiona:

La planta de tomatitos cherry no puede crecer sola, por eso se la agarra de un hilo y se la ata en invernaderos. Una computadora calcula cuánta agua necesita cada planta [...] así, el tomate cherry crece en sus cinco variedades y es cosechado por una trabajadora tailandesa. Todo en Israel parece estar preparado y pensado para optimizar los recursos. ¿Somos los argentinos como plantas silvestres arrojadas a la suerte del viento y la polinización natural?

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

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



Figura 4. Still de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012),
el desierto israelí desde un vehículo en movimiento.

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

Aunque nos demandaría una larga digresión –por la centralidad del tema para toda reflexión acerca del territorio israelí– entrar plenamente en la cuestión del paisaje¹⁹, parece necesario al menos señalar que, dada la importancia y densidad del asunto (recordemos, por ejemplo, la vigencia del famoso póster con la leyenda “Visit Palestine” diseñado en 1905 por Franz Krausz), no resulta menor que este extenso travelling (de casi dos minutos) de paisaje desenfocado, gris y perfectamente llano (Figura 4) –en absoluto emparentable con las representaciones habituales del paisaje israelí– funcione menos como “imagen-recuerdo” (Deleuze, 2016), es decir, menos como una imagen habitada plenamente por pasado y presente, que como una imagen de sustitución, en la que un paisaje (el que vemos) se subordina al recuerdo de otro (el del desierto patagónico).

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

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

5. Salvar a un padre

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

A continuación, comienzan un viaje compartido que primero los lleva de visita a un kibutz donde vive una tía abuela (Jaia) y luego a las ruinas de Petra en Jordania. En la visita al kibutz, que la película

¹⁹ Para una importante referencia en este tema, véase “Visions of landscape photography in Palestine and Israel”, de Edna Barroni-Perlman.

presenta como un espacio genérico, intercambiable por cualquier otro en su especie (no sabemos su nombre, ni qué produce, ni exactamente dónde está), un plano-secuencia en el que Jaia explica los espacios que la cámara registra desde un auto en movimiento, subraya, esclarece y detalla lo que, llegadxs a este punto, podemos fácilmente conjeturar: el modelo kibutziano se ha privatizado, los *kibutzniks* son ahora accionistas de una fábrica y el comedor (Figura 5) como espacio de la vida en comunidad (el espacio que en el primer *kibutz* que visitó le provocó una sensación de “pertenencia”), funciona en el presente como lugar de almuerzo para los empleados de la fábrica.

La marca definitiva de esa transformación aparece en los tramos finales del recorrido, cuando arribamos a un sector del kibutz en el que ya no se ven las construcciones de “arquitectura socialista” que el narrador asociaba a la casa de su abuela (o a la colonia Zummerland), sino una serie de casas particulares, recientemente construidas por quienes buscan alejarse de la vida en las grandes ciudades (Figura 6).



Figuras 5-6. Stills de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012), a la izquierda el viejo comedor de un kibutz, a la derecha una vivienda construida recientemente en el predio.

La fuerza evocativa (la propia fuerza) del espacio va entrando así en crisis durante el “reencuentro”; a continuación de la visita al *kibutz*, una excursión a las ruinas de Petra y el turismo en Jordania le provocan un “efecto de distancia”. Regresando de allí (liberado ahora de toda ligadura con el territorio) interviene otra vez su *voice over*, mientras vemos planos largos del paisaje y de la ruta al atardecer, para comentar que en esos días le devolvió la tarjeta que usaba para extraer dinero a su padre (“*durante todos estos años la relación con mi viejo pasaba solo por el cajero automático*”) y reflexiona –con la tonalidad y la melodía melancólica que encontrábamos en otros pasajes (y sobre otros paisajes)– acerca de la revuelta de los jóvenes musulmanes (que entonces estaba sucediendo en Libia) identificándose con ellos: “*Pienso que soy como los jóvenes musulmanes, pienso que no sé qué hacer con un padre. Pienso que es mejor tenerlo lejos, que debería matarlo*”²⁰.

Inmediatamente después, en la misma secuencia, recuerda la sensación (una “conciencia súbita”) que tuvo al ver por primera vez *La mirada de Ulises*, en el sótano del negocio de su abuela en el barrio porteño de Once; o más bien, al ver el emblemático travelling de la película, en el que una barcaza

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

cruza el Danubio trasladando la enorme estatua tendida de Vladimir Lenin con la mirada y el índice apuntando al cielo (Figura 8), que rota y caída, como propone Enzo Traverso (2018), “abandona la escena de la historia”.

El plano siguiente, como en espejo con el travelling de Angelopoulos (en el que la estatua rota de Lenin se desplaza de derecha a izquierda en el cuadro), nos muestra a su padre recostado y dormido (Figura 7), como abandonando también la “escena de la historia”, durante casi un minuto (es decir, nos hace mirarlo con detenimiento). Pero, si en el primer caso, como también propone Traverso, en el apartado titulado “El pasado de los futuros”, de su ensayo *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*, “mediante una asombrosa inversión de *Octubre* de Eisenstein, donde la destrucción de la estatua del zar simbolizaba la revolución [...] (se) presenta la rememoración del comunismo como un trabajo de duelo (Traverso, 2018, 147)”, junto con una melodía triste, que hace las veces de marcha fúnebre, en el segundo, como decíamos más arriba, no se trata de un duelo exacta o por lo menos exclusivamente: el cuerpo está aquí y está vivo- Sí, pero ¿cómo?



Figuras 7-8. Stills de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012), Sergio Aichenbaum y el traslado de la estatua de Vladimir Lenin en *La mirada de Ulises*.

Aichenbaum responde a esa pregunta con un tríptico de planos fijos (Figuras 9 a 11), que ubica precisamente entre ese plano de su padre y el travelling de *La mirada de Ulises*. Y, sobre esas imágenes, dice:

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



Figuras 9-11. Stills de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012). Tríptico de imágenes (del mar, de una luna llena, y nuevamente del mar, pero con una bandera de Israel plantada sobre una piedra)

En otro tríptico (aunque éste de fotografías), titulado *El Río de la Plata* de la serie *Buena memoria* (que curiosamente cierra el apartado en el que Traverso indaga en el “travelling” de Angelopoulos), el fotógrafo argentino Marcelo Brodsky presenta tres escenas (“El tío Salomón”, “Prohibido permanecer aquí” y “El Río de la Plata”)²¹ que inscriben lo biográfico en y sobre el río (ese río²²). Traverso lee allí al fluir del agua como “metáfora del tiempo” que “se ha tragado a tres generaciones” (los abuelos, los padres y los hijos desaparecidos), y encuentra aquí, como en *La mirada de Ulises* (y en otras obras que entran en serie con estas) un régimen de historicidad en el que la temporalidad, “retirada en el presente, privada de una estructura prognóstica”, se corresponde con un marxismo de tonalidad melancólica, que “amputado de su principio de esperanza [...] internaliza el revés histórico” (Traverso, 2018, 155).

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

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

²¹ Véase: <https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-5-el-rio-de-la-plata/>

²² Lo que está implicado en la aclaración es que el río por el que arribaron las generaciones de inmigrantes es el mismo que luego se “tragaría” a otra en los llamados “vuelos de la muerte”.

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

Inmediatamente después de mostrarnos el fragmento de Angelopoulos, la película abandona vertiginosamente (como antes fue dejando atrás el archivo de Nicaragua y el anhelo de esplendor kibutziano) su tono melancólico y con una serie de títulos –y no su *voice over*– nos informa que Sergio Aichenbaum finalmente pudo recibirse como especialista en neurología después de reprobado cuatro exámenes a causa de sus dificultades con el idioma en enero de 2012, que durante febrero compuso la música para de esta película y que en marzo fue contratado para formar parte del equipo de rehabilitación del hospital Tel-Hashomer, “el más importante de Israel”. Es así, de un plano para otro y fundamentalmente de un tono para otro el acompañamiento del alegre sonido y el simpático racconto de la historia del intervencionismo norteamericano de *Washington bullets*²³, del álbum *Sandinista!* (1980) de *The Clash*, es un elemento fundamental en este sentido, como Aichenbaum “salva” a su padre.

La música sigue sonando durante todo el plano final de la película (Figura 12) y continúa luego durante los títulos: una pantalla partida en la que vemos a la izquierda un registro documental del FSNL y, a la derecha, imágenes tomadas por un dron israelí durante un ataque, reemplaza los archivos “personales” de Nicaragua con los que empezaba el viaje por imágenes de entrenamiento indistintas, y la utopía de los *kibbutzim*, con la brutalidad y el anonimato de un registro de la guerra. El narrador, ahora retirado de la escena o de la búsqueda, nos abandona a esta superposición de imágenes y sonidos, que más que expresar la fatalidad de una irremediable pérdida (los “futuros perdidos” de los que habla Traverso), asume (o se resigna a) la precariedad, podríamos decir con Lauren Berlant (2020), de un presente sobredeterminado por el anacronismo, “un género temporal cuyas convenciones emergen de la infiltración de lo personal y lo público en las situaciones y acontecimientos que ocurren en un *ahora extendido*” (Berlant, 2020, 23).

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



Figura 12. Último frame de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012), a la izquierda de la pantalla partida el registro de un entrenamiento de la guerrilla sandinista, a la derecha, el registro del ataque de un dron israelí.

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

Los archivos forman parte de nuestra vida cotidiana, estamos permanentemente manipulando archivos, esto no era tan claro hace diez años. Hay un presente continuo de acceso al archivo que hace que se homologue. Es algo muy propio de nuestra generación y va a hacer que la historia y la memoria se construyan de otra manera. Nuestras películas son una especie de ensayo de memoria en tiempo presente.

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

Referencias bibliográficas:

- Andermann, J. (2012). Expanded Fields: Post-Dictatorship and the Landscape. *Journal of Latin American Cultural Studies* 21 (1), 165-187. DOI: <https://doi.org/10.1080/13569325.2012.694810>
- Anderson, S. (2011). *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*. Dartmouth: Dartmouth College Press.
- Aviv, C. & Schneer, D. (2005). *New Jews: The end of the Jewish Diaspora*. New York: NYU Press.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London & New York: Routledge.
- Barromi-Perlman, E. (2020). Visions of landscape photography in Palestine and Israel. *Landscape Research*, 45 (5), 564-583. DOI: <https://doi.org/10.1080/01426397.2019.1704230>
- Bernini, E. (2010). Found footage: Lo experimental y lo documental. En Listorti, L. & Trerotola, D. (Comps.) *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 25-38). Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Bernini, E. (2018). (A manera de prólogo). Revisar el "cine de los noventa". En Emilio
- Bernini (Ed.) (2018). *Después del nuevo cine: Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EUFYL.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bruno, G. (2018). *Atlas of emotion*. Nueva York: Verso Books.
- Cohen, E. (2014). Global Jewish Youth Studies: Towards a Theory. En Ben-Rafael, E.
- Gorny, J. & Bokser Liewerant, J. (Eds.) *Jewish Identities in a Changing World* (pp.104-122). Boston: Brill.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montagne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- Danks, A (2006). The Global Art of Found Footage Cinema. En Barton Plamer, R. y Schneider, J. (Comps.) *Traditions in World Cinema* (pp. 241-253). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dash-Moore, D. (1999). From David to Goliath: American representations of Jews around the Six-Day War. En Eli Lederhendler (Ed.) *The Six-Day War and World Jewry* (pp. 69-80). Maryland: University Press of Maryland.
- Deleuze, G. (2018). *La imagen tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos: Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- Gilman, S. (2003). *Jewish Frontiers. Essays on bodies, Histories and Identities*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and power*. Chicago: Chicago University Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Reynolds, S. (2009). *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. London: Faber & Faber.
- Rozitchner, L. (1967). *Ser judío y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.
- Rozitchner, L. (2015). *Ser judío y otros ensayos afines*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Ranzani, O. (18 de abril de 2012). Cuando el cine trabaja la esfera de lo familiar. *Página12*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-24927-2012-04-18.html>
- Sucksdorf, C. & Sztulwark, D. (2015). Palabras previas. En Rozitchner, L. *Ser judío y otros ensayos afines*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.

- Suarez, N. (2018). ¿La estética es el modo de producción? En Emilio Bernini (Ed.). *Después del nuevo cine: Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* (pp.35-44). Buenos Aires: EUFyL.
- Tal, T. (2018). Mi viaje a Israel: reconstruyendo la identidad argentina judía juvenil en documentales subjetivos. En Alcántara, M., García Montero, M. y Sánchez López, F. (Coords.). *Estudios culturales. Memoria del 56° Congreso Internacional de Americanistas* (pp. 111-119). DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_8
- Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda: marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Taccetta, N. (2019). Poéticas de archivo: acerca del melancólico operante. En Taccetta, N. y Depetris Chauvin, I. (Comps.). *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación interdisciplinaria* (pp. 215-238). Buenos Aires: Prometeo.

Reseña curricular:

Débora Kantor es politóloga por la Universidad Católica de Córdoba, doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral del CONICET. Se desempeña como docente de grado en la Universidad Nacional de San Martín y forma parte del comité editorial de la revista *En la otra isla* de audiovisual latinoamericano. Es integrante del Núcleo de Estudios Judíos del IDES y del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE-UBA), en el marco del proyecto UBACyT "Retratos de la otredad en el cine contemporáneo de Argentina, Brasil y Chile", dirigido por Mariano Véliz.