

***Picado fino* (de Esteban Sapir)/ *Esperando al mesías* (de Daniel Burman): representaciones del tiempo y figuraciones de *lo judío* en el cine argentino contemporáneo**

por Débora G. Kantor*

Resumen: El artículo se propone hacer un abordaje de dos de los films que dan comienzo a la poderosa reorganización de las figuraciones de *lo judío* en el cine argentino, a mediados de la década de 1990. *Picado fino* (Esteban Sapir, 1996) y *Esperando al mesías* (Daniel Burman, 2000), en el abismo de sus diferencias estéticas y políticas, serán la plataforma desde la que se buscará explorar la temporalidad como uno de los campos específicos donde se cifra la composición de figuraciones donde, más que tratarse de la búsqueda de una "identidad", se trata de la exposición de la *diferencia*.

Palabras clave: temporalidad, representación, diferencia, figuraciones de lo judío, cine argentino.

Abstract: This article explores two milestones in the powerful reorganization of the cinematic figurations of Jewishness in the Argentine cinema of the 1990s. Despite and because of their aesthetic and political divergence, *Picado fino* (Esteban Sapir, 1996) and *Esperando al mesías* (Daniel Burman, 2000) offer a platform to explore temporality as a specific feature in the composition of figurations that are more about the exposition of *difference* than the quest for "identity".

Key Words: temporality, representation, difference, figurations of Jewishness, Argentine cinema.

Así, Georg Simmel descubre que toda realidad social tiene como único destino el de tomar forma; esto es, requiere en un momento determinado que nos interroguemos sobre sus modos de aparición o exposición.
 Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*.

La representación de lo judío en el cine argentino tiene una historia *larga* (al menos desde la década de 1930), *desequilibrada* (encontramos una cantidad de films notablemente más elevada a partir de la década de 1990) y *polimorfa*, que va de los dramas, comedias y policiales (incluyendo algún extraño film *gore*, como *Diablo* de Nicanor Loreti, 2011), en el campo de la ficción, a un rico universo de “documentales”, en el que los ensayos cinematográficos han comenzado a proliferar y destacarse en los últimos años.

En las páginas siguientes nos proponemos poner la lupa en el “periodo inicial” del mencionado *desequilibrio*.¹ Desviándose de un pasado de estereotipos y apariciones aisladas (si bien *lo judío* había estado “asomándose” en la pantalla casi todo a lo largo de la historia del cine argentino,² lo había hecho casi

¹ En un sentido general, es evidente que es el cine argentino el que vio crecer de un modo extraordinario la cantidad de producciones cinematográficas en el periodo que se abre desde mediados de la década de 1990. Lo que resaltamos aquí es que ese contexto haya propiciado —también— la aparición de una inusitada cantidad de films de “temática judía”.

² Como señalábamos al comienzo, la historia de las representaciones de “lo judío” en el cine argentino, es una historia *larga*, que va del cine clásico —donde lo judío se inserta de un modo análogo a otras identidades que deben ser integradas al “pueblo”— a la actualidad. Consideramos —en un intento incompleto de periodización— que *Riachuelo* (Luis José Moglia Barth, 1934), es uno de los films fundacionales en la trayectoria de estas figuraciones. Éste, junto con *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), *Es mi vida* (Román Viñoly Barreto, 1952) y *Ellos nos hicieron así* (Mario Soffici, 1953), adquieren gran centralidad cuando reparamos en los periodos históricos con los que se corresponden: la década del 30, en la que el antisemitismo como ideología y como práctica se desplegó, sin precedentes, en manos de los movimientos nacionalistas —principalmente en sus publicaciones periódicas—, de la institución eclesiástica, la sociedad civil, e incluso las instituciones del Estado, como encontramos en las investigaciones del historiador Daniel Lvovich (2003); y durante el primer y segundo mandato de Juan D. Perón. Periodo este último al que ha prestado especial atención el historiador israelí Raanan Rein (2015), disputando las interpretaciones simplificadoras del movimiento político peronista como “antisemita”. Sin entrar más que para ofrecer un pantallazo, estas primeras apariciones ofrecen miradas integradoras y “bienintencionadas”, que no sólo pretenden mostrar que los judíos son tan argentinos como cualquiera —o que pueden serlo—, sino que, además, en algunos casos los presentan como dotados de rasgos que contradicen los estigmas más popularizados.

exclusivamente de forma marginal)³ lo que vemos aparecer a partir de la década de 1990, es la aparición de nuevas formas de representación que, en su novedad —estética, temática, formal—, ofrecen una apertura, una dislocación de las construcciones visuales asociadas a “lo judío”.

Recuperando a Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman sugiere que cuando las imágenes convocan “naturalmente” a las palabras que deben acompañarlas, o bien, inversamente, cuando las palabras convocan “espontáneamente” imágenes que les corresponden, podemos decir que tanto estas últimas, como aquellas, habrán quedado reducidas a estereotipos (Didi-Huberman, 2014: 16). Si los pueblos están *expuestos a desaparecer*, es también porque se han constituido discursos para que —aunque no veamos nada— podamos aún creer que todo nos sigue siendo accesible.

Por el contrario, una relación crítica entre palabras e imágenes implica una *relación de perturbación recíproca*, en la que “las imágenes también son

Sin dejar de aparecer en la década del 60, por ejemplo, en *Dar la cara* (Martínez Suárez, 1962), lo judío ingresará de un modo vigoroso al cine nacional en las décadas de 1970 y 1980. En repetidas oportunidades valiéndose plenamente de representaciones estereotípicas —en los personajes interpretados por Max Berliner, por ejemplo— vemos que films ampliamente taquilleros, como *Los siete locos* (Leopoldo Torre Nilsson, 1973), *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), *Los gauchos judíos* (Juan José Jusid, 1975) o *Plata dulce* (Fernando Ayala y Juan José Jusid, 1982) —previamente y durante la última dictadura cívico-militar— incorporan, con distintos niveles de explicitación, figuras de lo judío.

Por último, en el cine alegórico ficcional de la fervorosa “primavera alfonsinista”, vemos aparecer como novedad, junto a la relectura del pasado reciente nacional, una lectura de la vida judía argentina amenazada por antisemitismo nacionalsocialista, en films como *Espérame mucho* (Juan José Jusid, 1984), *Asesinato en el senado de la nación* (Juan José Jusid, 1984) o *Pobre mariposa* (Raúl de la Torre, 1986).

³ Decimos “casi” exclusivamente para no ignorar el singular caso de *Los gauchos judíos* (Juan José Jusid, 1975), la intencionadamente similar a *El violinista en el tejado* (*Fiddler on the roof*, Norman Jewison, 1971), transposición de la obra homónima de Alberto Gerchunoff, donde la representación de lo judío, si bien estereotípica a niveles prácticamente paródicos, es, evidentemente, una preocupación central. Esta centralidad, sin embargo, se relocaliza en un lugar marginal, toda vez que el film hace de sus protagonistas personajes completamente “asimilados”, indistinguibles de cualquier “argentino”, por cualquier aspecto otro que su vinculación genealógica con personajes que, en el mismo relato, son evidentes representaciones de “lo judío”.

capaces de conferir a las palabras mismas su legibilidad inadvertida” (Didi-Huberman, 2014: 17).

Lo que vemos abrirse en este periodo hace estallar las relaciones de correspondencia entre los sentidos de lo judío y sus puestas en escena; los nuevos relatos fílmicos exploran la vida judía de un modo inédito, buscando ofrecer recorridos, espacios o experiencias como si las estuviésemos viendo por primera vez, guiados por la mirada joven de sus —también jóvenes— protagonistas.

La “nueva forma de representación” a la que nos referimos reconoce su contexto de aparición en la renovación (no sólo) estética, o del *nuevo régimen creativo* (Aguilar, 2006) que inaugura, aunque de manera desarticulada y no programática, aquello que se ha dado en llamar *Nuevo Cine Argentino* y como éste, asume también una forma desarticulada y no programática.

Lejos de proponer la existencia de tal cosa como un “cine judío argentino”, quisiéramos aventurar la posibilidad de identificar una serie de rasgos que, sin ser ajenos al NCA, han dado forma a modos de representar lo judío que no sólo significaron una ruptura radical con el pasado, sino que tuvieron como efecto un cambio tan revulsivo, que no han podido eludir el camino de su profundización y complejización. Uno de estos rasgos —quizás el que admite más ramificaciones— radica en la exploración de nuevas formas de representación de la temporalidad.

A continuación, nos proponemos abordar este aspecto en dos de los primeros films en los que podemos hallar los desplazamientos que señalábamos. El primero será *Picado fino* (Esteban Sapir, 1996), film precursor del NCA, es también precursor en este sentido. Mientras que el segundo, *Esperando al mesías* (Daniel Burman, 2000), es la primera en una lista de “comedias

sentimentales” que, con la llamada “trilogía de Burman” a la cabeza,⁴ han interpelado fuertemente a la crítica, las audiencias y al campo de la investigación, instalando con contundencia la representación de lo judío en el cine argentino como problema específico, desde la segunda mitad de los noventa.

Los jóvenes, la familia, el tiempo

A lo largo de la década de 1990, la vida judía argentina fue interpelada por una serie de cambios y acontecimientos de tal magnitud, que no sólo supusieron una violenta reorganización de las prácticas sociales, sino que también, y más importante, introdujeron una nueva variedad de ellas, en gran medida vinculadas al problema de la “seguridad”. Así proliferaron los “pilotes” frente a los templos, los clubes socio-deportivos y las escuelas, y se comenzaron a implementar nuevas formas de organizar y controlar la circulación de los cuerpos en esos espacios.

A su vez, el ocaso de la Unión Soviética y con él, el debilitamiento de las organizaciones judías de izquierda a nivel transnacional y el proceso de “privatización” de los *kibutzim*, supuso el triunfo de Israel como espacio simbólico y material de referencia para la vida judía en la diáspora: la victoria final del hebreo y de la identificación de lo judío con la nacionalidad israelí parecen hoy irrefutables.

Indudablemente, los eventos del 17 de marzo de 1992 y 18 de julio de 1994 (voladura de la Embajada de Israel en Argentina y de la Asociación Mutual

⁴ “Trilogía de Burman” es la denominación, ampliamente utilizada, que se ha dado al conjunto de películas de Daniel Burman que tienen a Daniel Hendler como protagonista y que en todos los casos responde al nombre de Ariel. Mientras *Esperando al mesías* (2000) y *El abrazo partido* (2004) comparten los rasgos comunes de transcurrir en el barrio de Once y proponen la mirada de un joven judío batallando para escapar de su entorno. *Derecho de familia* (2006), por su parte, y a diferencia de las anteriores, explora la vida de un Ariel adulto, que habita territorios desvinculados de la vida judía porteña.

Israelita Argentina, respectivamente) fueron acontecimientos, que material y simbólicamente, alterarían de un modo irreversible el orden de la *vida judía* argentina: con la experiencia traumática se imponía nuevamente el peligro como el horizonte de sentido más inmediato.

El cine, discurso social privilegiado por su capacidad de atravesar los circuitos representacionales de una época o de una cultura, construye representaciones según procedimientos específicos y en tanto registro visual trabaja y metaboliza sentidos provenientes de diferentes niveles de la realidad. En esa *metabolización*, las imágenes promueven perspectivas que trascienden la simple duplicación de lo dado; toda representación hace presente, pero no necesariamente restituye o repite (Amado, 2009).

En este caso, esa *metabolización* de las alteraciones en la realidad, ciertamente tuvo su correlato en la apertura de un espacio representacional concreto, tanto de un modo manifiesto en films como *18-J* (Adrián Suar, Daniel Burman, Alejandro Doria y otros, 2004), *Anita* (Marcos Carnavale, 2009) y luego con el polémico policial *Esclavo de dios* (Joel Novoa, 2013), entre otras; como de modo sutilmente alusivo (en el corto *El séptimo día* de Gabriel Lichtmann, por ejemplo, vemos orbitar la ceremonia de un *Bar-Mitzva* en torno a absurdos procedimientos de seguridad), a los acontecimientos traumáticos que señalábamos.

Pero este periodo también ofreció una metabolización de la realidad receptiva de otras temáticas y problemas y esto se tradujo en representaciones de la vida judía argentina en un sentido amplio, que, al momento de sus primeras apariciones, y sentando las bases para una posterior profundización y complejización, es posible caracterizar como situadas en nuevas dimensiones temporales y espaciales, atentas a las formas presentes y reales de esa vida y

fuertemente atravesadas por la experiencia y modos de ver el mundo de los jóvenes.

En este sentido, podemos decir que en ese momento cambiaron radicalmente las *condiciones de aparición* de lo judío en el cine argentino y con eso se abrió un nuevo capítulo en el derrotero de su *exposición* como “pueblo”. Hablamos, sin embargo y sin exceso de optimismo, de *exposición* y no meramente de “visibilidad” o “representación”. Como sugiere Didi-Huberman, los pueblos están *expuestos* por el hecho de estar amenazados en su representación política y estética: expuestos a desaparecer, subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo censura o sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo (Didi-Huberman, 2014: 14). Pensar la *exposición* como paradigma *político* nos convoca a “reconstruir, sin descanso, las condiciones de reaparición de los pueblos en el escenario de nuestro mundo” (Didi-Huberman, 2014: 21).

De regreso la caracterización que proponíamos más arriba, vale señalar que esta descripción encuentra evidentes correspondencias con aquella que define al cine argentino de la segunda mitad de los noventa y los primeros años del nuevo siglo, como un “espacio testimonial donde se plasmaron las huellas del presente” (Aguilar citado en Andermann, 2015: 12) y que dejó de ser un productor de relatos alegóricos de los males nacionales —como lo era el cine de los 80— para pasar a ser un coleccionista de marcas indiciales, un medio de observación e indagación de los mundos sociales de ese presente (Andermann, 2015: 12).

En torno a la cuestión del *presente*, Andrés Farhi (2005), ha propuesto pensar al *nuevo cine*, como aquel en el que no hay padres ni pasado. A partir del *nuevo cine argentino* lo juvenil se transformaría en un territorio por descubrir en y desde el presente. Incorporando imágenes y sonidos de una amplia gama de segmentos juveniles, las tramas que cuentan los cineastas se encontrarían

ligadas a su generación, registrando aquello que los jóvenes están en condiciones formales de ver, escuchar y decir. Citando a Wolf, Farhi insiste:

No es azaroso que el más reciente cine argentino casi no incluya *flashbacks* ni se plantee el modelo del *film* histórico. A diferencia del cine de post-dictadura —en el que el pasado reciente funciona como contraseña explicativa del presente— este nuevo cine argentino parece establecer con el pasado un parentesco laxo, como si lo viera con la mirada de un extranjero, el habitante de un país distante y lejano (Farhi, 2005: 77).

Ana Amado, ha señalado, por otra parte, que en las diversas opciones estéticas y temáticas presentes en la filmografía de los principales referentes del NCA, “aparecen aludidos los universos familiares, más precisamente, las problemáticas que se anudan y desanudan a través de las relaciones de filiación, como motor dramático de experiencias privadas y/o como metáfora extendida de los avatares de la sociedad” (Amado, 2009: 46). Este modelo encontraría su rasgo específico en el campo documental, apareciendo en la escena “memoria y filiación”, donde el lazo entre biología y política permite dar cuenta de la experiencia personal y estética de jóvenes realizadores descendientes de víctimas de la represión (Amado, 2009: 47).

Tanto en *Picado fino*, como en *Esperando al mesías*, vemos aparecer un anudamiento central entre la experiencia de los jóvenes, en su campo visual y auditivo específicos, y las relaciones de filiación, como estructuras indisociables de esa experiencia. Como veremos al recorrer los films, los padres (o, más ampliamente, la “familia”) y el pasado, tanto histórico como personal, no sólo se perfilan como la materia prima más básica en la composición de representaciones de lo judío, como su núcleo problemático y argumental ineludible, sino que, en esta incorporación, se pone en juego, principalmente, un modo específico de vinculación/diferenciación con el “afuera”.

Con respecto a este último punto, vale mencionar brevemente, la existencia de un considerable corpus de trabajos que han abordado esta relación con el “afuera”, en términos de “ciudadanización de la identidad judía”, que en plena globalización intentaría integrar sus particularidades *identitarias* a la “cultura hegemónica” —en este caso, la argentina— (Tal, 2010). Tomando un camino alternativo, quisiéramos sugerir que en estas exploraciones cinematográficas nos encontramos, más bien, con representaciones que expresan la paradoja de que, siendo plenamente integrante de “lo argentino”, *lo judío* deba buscar las formas de su carácter *diferenciado*.

***Picado fino*/la representación del tiempo como tempo musical**

Picado fino nos arroja, desde su título, a un universo fragmentario. Este film, que desde su aparición en 1996 se convirtió en “una de las mejores evidencias de la posibilidad de un cine joven, auténtico y sólido” —como expresaba Fernando Martín Peña en un artículo para la revista *Film* en 1998—, atraviesa la experiencia de Tomás (Facundo Luengo), un joven (¿judío?)⁵ que vive junto a sus padres, hermana y abuela, en el barrio industrial de Villa Lynch, hacia finales del siglo XX.

El relato, plagado de planos cortos y planos detalle; elipsis que, en lugar de comprimir las situaciones, parecen expandirlas; sonidos en *loop*; relaciones mecánicas entre los personajes; manifiesto protagonismo de los objetos (fundamentalmente relojes y teléfonos); e inconfundible intertextualidad con el *Ulises* de Joyce,⁶ se vale de la fragmentación para evocar una asfixiante monotonía: “Lo que vamos a hacer no es problema en este día vivido cien

⁵ El personaje de Tomás no exhibe características que busquen perfilarlo como “judío”. Sino que es, más bien, un portador de prácticas y gestos que, en una especie de autismo insoslayable, arrojan un fiel retrato de su generación.

⁶ Tomás lee la obra una y otra vez, como si en ese gesto se nos ofreciera una vía de acceso privilegiada a la elucidación de lo que vemos: el film y el texto toman forma como lo hace el fluir de la conciencia,

veces”, dice Tomás a su novia Ana (Belén Blanco). Pero esta evocación de un universo monótono coexiste con sus disruptivos escapes a la ciudad, (e intentos de escape) o a “los países del norte” y sus repetidas miradas al cielo, como también con su rechazo a los mandatos de “sentar cabeza” y habitar el mundo del trabajo.

A propósito de *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), Ana Amado (2009) ha señalado la presencia de diferencias temporales en el relato, que interfieren en la repetición engranada de los elementos y alteran la organización pasiva de los componentes visuales y narrativos. Estas variaciones se traducen a través de diferentes tiempos genealógicos que cohabitan en el presente y que encuentran su expresión en distintas velocidades y ritmos. En *La ciénaga*

[...] los jóvenes interrumpen abruptamente el letargo con un sentido imprevisto de la velocidad y la violencia de los movimientos descoordinados de sus carreras y persecuciones [...] Frente a los adultos como bloque de percepciones anestesiadas, los cuerpos infantiles comunican, de una manera asombrosa, atravesando en montón promiscuo y ruidoso los espacios exteriores [...] Perturbando el reposo doméstico, con gestos desmesurados y voces chillonas, los jóvenes son la única fuente allí, del imprevisto y desarreglo del presente a través de sus cuerpos vulnerables (Amado, 2009: 234).

Las similitudes entre esta caracterización de las diferencias temporales en *La ciénaga*, y la señalada monotonía con sus grietas o escapes en *Picado fino* son evidentes; aunque en esta última, además de tratarse de la única fuente de desarreglo del presente, los jóvenes parecen emplazar sus cuerpos allí, como único territorio de resistencia frente a su inmutabilidad, habitándolo y su vez, extrañándose de él.

En este sentido, el mundo de los adultos, apresado en su repetición (la imagen de los padres, durmiendo mecánicamente se nos muestra en repetidas

oportunidades) no puede ser perturbado siquiera por los elementos que marcan el paso del tiempo (el estallido del despertador parece sonar, extradiegéticamente, sólo para nosotros). El tiempo deviene heterogéneo —y por eso también *improductivo, inútil, fragmentario, excesivo*, en términos de Bataille (2003)— toda vez que, a esa imperturbabilidad, como señalábamos, se opone el cambio de ritmo de Tomás recorriendo la ciudad en moto, corriendo a través de ella o habitando el universo de los videojuegos. *Picado fino* parece proponernos así, un universo representacional en el que el tiempo deviene *tempo* musical, en la forma de una multiplicidad de ritmos visuales y sonoros. Es allí, y entre todo lo demás, que *lo judío* también emerge para desbaratar los contornos del tiempo presente.

El presente también deviene heterogéneo cuando vemos, como si de otra dimensión se tratase, a la abuela de Tomás leyendo textos escritos en *ídish*. En este punto es importante señalar que, para la década de los 90, la práctica de lectura en esta lengua —piedra fundamental de la vida cultural judía en la Europa Oriental previa a la Segunda Guerra Mundial— ya hacía tiempo que estaba comenzando a desaparecer de la vida cultural judía argentina. Por lo que, la representación cinematográfica de la puesta en acto de esta práctica, evoca una suerte de recuperación de las ruinas de una cultura en vías de ser olvidada, tramitando, en esa operación, el ingreso de un pasado ruinoso al presente.

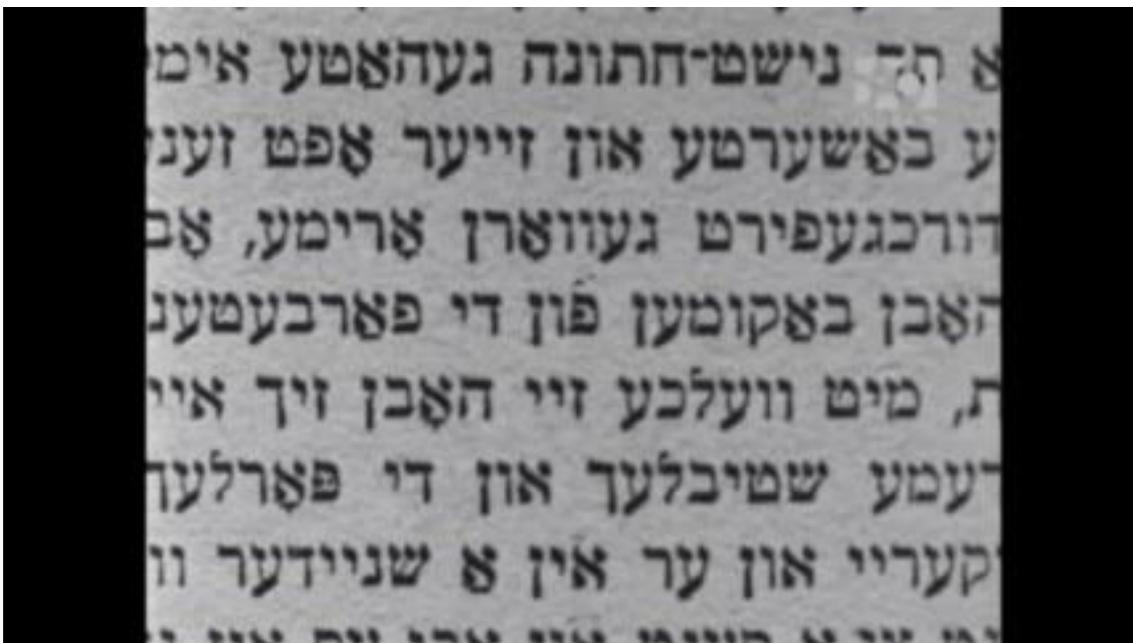
Esto se hace más evidente si reparamos en que la voz que lee —en un *ídish* de difícil elucidación— alude a las organizaciones de ayuda mutua de los inmigrantes judíos recién llegados a la Argentina de Polonia y Besarabia. A su vez, en el texto podemos leer fragmentos entrecortados por el encuadre que hablan de la política, los casamientos no religiosos, la pobreza, el teatro, una mujer que ya ha llegado a Buenos Aires, un cierto escándalo y un cartel de

mudanza. Temas y problemáticas propias de las primeras oleadas migratorias de poblaciones judías a la Argentina, a finales del siglo XIX.

Es importante notar que la alteridad visual y sonora de estas lecturas se agiganta en tanto el film no nos ofrece elementos que permitan descifrar su significado, ni identificar de qué lengua se trata exactamente. En relación a ello, no deja de llamar la atención que sean Estrellas de David centelleantes —en intertítulos— las que anticipen icónicamente cada situación de lectura: funcionan como *imágenes dialécticas*, o dialécticas en reposo, al decir de Walter Benjamin (2005), en las que no es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado; sino que, se trata, más bien, de aquello en donde lo que *ha sido* se une como un relámpago al *ahora*.



Intertítulo con Estrella de David centelleante en *Picado fino*. Fuente INCAA Tv.



Fragmento de texto en ídish en *Picado fino*. Fuente INCAA Tv.

El campo de lo musical será otra vía de acceso a *lo judío* en el film. En primer lugar, a lo largo de la secuencia en que se desarrolla un cumpleaños, escuchamos, seguidamente, dos melodías clásicas del *klezmer jasídico*: la primera, es *Sisu V'Simchu B'Simchat Torah* y la segunda, *Yevarechecha*. Ambas pertenecen al universo cultural de la *yiddishkeit*, la vida judía de Europa Oriental, en un modo similar a lo que señalábamos con respecto a la lectura.

A su vez, en la escena final veremos a Ana empujar un cochecito, mientras escuchamos una voz que entona el pasaje 14 del salmo 69 del Génesis, en un fragmento que dice aproximadamente: “Pero mi oración sube hasta ti, Señor, en un momento favorable”. Si bien todas las melodías que señalábamos son interpretaciones de salmos, esta referencia nos transporta más directamente al universo del ritual religioso.

En ambos casos, lo sonoro y lo visual entablan una relación en la que la heterogeneidad del tiempo se magnifica: la fiesta del presente se baila con melodías del pasado y la nueva vida se acompaña con un disimulado rezo.

Por otra parte, este enrarecimiento en la relación entre imagen y sonido llegará a su ejemplo paroxístico en una reversión de los ejemplos anteriores. En una secuencia que va de un plano medio de Tomás sentado en la mesa de cocina de su casa, a un flashback que se emplaza en la escuela primaria, el autoritarismo tomará la forma de una maestra que organiza la “toma de distancia” e “imparte disciplina” a los alumnos, haciendo propia la inconfundible voz de Adolf Hitler. Este recuerdo se relocalizará, seguidamente, cuando Tomás se apropie de la misma alocución, para reprender a un chico que lo golpea con una pelota de fútbol en la calle.

La contradicción (entre imagen y sonido) de que un joven judío se apropie de la voz de Adolf Hitler, puede ser pensada aquí como testimonio de la multiplicidad de genealogías —posibles, inesperadas, perturbadoras— que pueden habitar la infinita plasticidad de un tiempo heterogéneo.

Esperando al mesías/el espacio-tiempo de la diáspora interna

Esperando al mesías comienza con un relato radial en off que nos pone inmediatamente en contexto: con la caída de las bolsas de los “Tigres Asiáticos”, se origina una crisis económica de consecuencias globales. Quien está escuchando la radio es Santamaría (Enrique Piñeyro), empleado bancario que asiste así al comienzo de su paso a la marginalidad. A continuación, después de un recorrido por los mercados financieros del mundo y un paso por las calles convulsionadas de Buenos Aires, vemos aparecer frente a un banco que ha cerrado sus puertas a Ariel Goldstein (Daniel Hendler) quien, desplazado momentáneamente de cuadro por Santamaría —que trabaja en el banco—, intenta ver qué está sucediendo adentro. Estas imágenes, con las que el presente se precipita con toda inclemencia sobre la vida de los personajes, anticipan el inevitable cruce de sus destinos: en la clase media nadie podrá escapar a la crisis.

En lo sucesivo el film alternará entre algunos espacios propios de la vida judía porteña: el barrio de Once, el Cementerio Israelita de la Tablada, algún club socio-deportivo, el Hospital Israelita; y espacios del afuera: la calle Florida, la Avenida 9 de Julio, un canal de televisión, una estación de trenes. Y, a lo largo del film, Ariel —un joven judío que vive en Once— irá transitando de su sofocante cerco espacial hacia ese afuera: “Yo quiero ver qué pasa allá afuera, ¿no te sentís burbuja?”, dice Ariel a su novia Estela (Melina Pitriella).

Bajo el subtítulo “Reconstruir la comunidad”, Jens Andermann ha identificado un tipo particular de relato que articula construcciones argumentales con matrices de la experiencia histórica más amplias de la Argentina actual: se trata de una serie de películas que abordan la crisis de lo urbano desde la posición social y cultural de la clase media, la clase *amenazada* por la debacle financiera (Andermann; 2015: 81). Estas películas se relacionan con el lugar como una esfera de pertenencia que debe defenderse de un exterior hostil, y en torno a la cual la comunidad puede reunirse y recuperar su fuerza.

Entre otras, Andermann señala a *Luna de Avellaneda* (Juan José Campanella, 2001), *Bar “El Chino”* (Daniel Burak, 2003), *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) y *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2003), como exponentes de dicha articulación, donde el espacio significa lugar de refugio y reconstrucción de la comunidad. En tanto las historias que cuentan son siempre sobre el cine y su público —la clase media—, además estos films adquieren un tipo particular de autorreflexividad (Andermann, 2015: 81).

En este contexto, Andermann compara las películas de Campanella que sitúan al cine en un diálogo crítico con el presente social y, al mismo tiempo se ofrecen como una alternativa o escape del presente (Andermann, 2015: 84), con la “trilogía de Daniel Burman”, que, adoptando el mismo modo alegórico-

afectivo de comedia sentimental, lograría narrar y resolver imaginariamente la “crisis”:

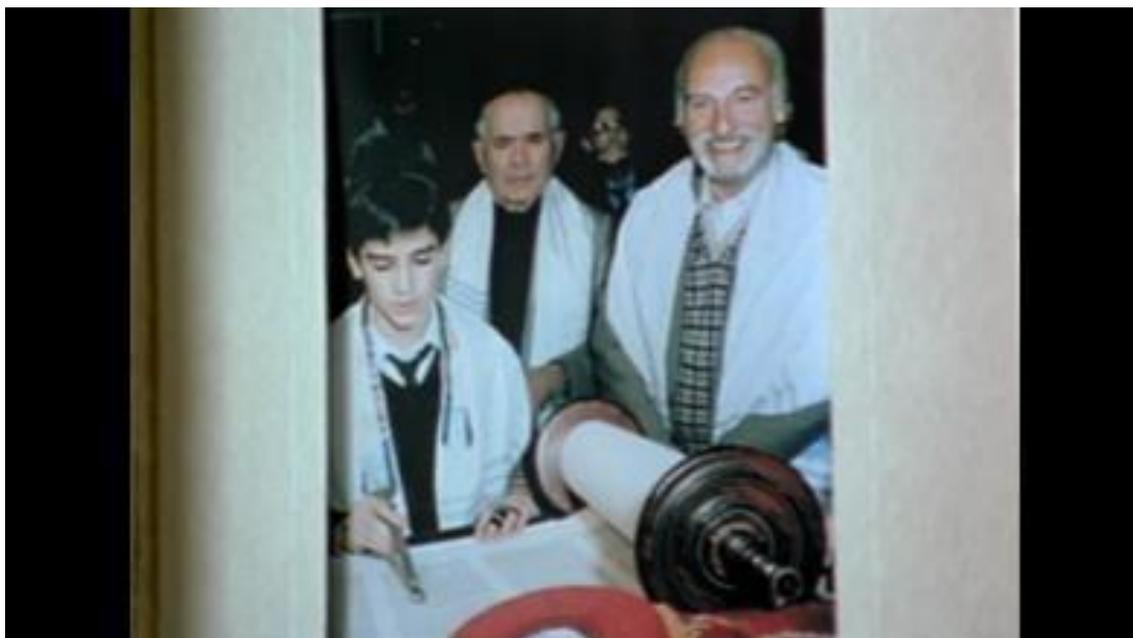
El espacio interior por el que hay que tomar partido y al que hay que proteger de la ciudad de la desigualdad y del miedo no es un santuario interior alegórico, la cámara del tesoro donde han sobrevivido intactos los valores fundamentales de la nación, sino el espacio diaspórico de la diferencia interna [...] de la comunidad judía, que, ante la decadencia del país y la ciudad, debe reevaluar su argentinidad y su judaísmo (Andermann, 2015: 87).

Pero el *espacio diaspórico de la diferencia interna*, nos habla de una topografía que, estando inserta en el “destino común argentino” —de su territorio, su lengua, su sistema político y devenir económico— se asume, construye, reproduce y en este caso, representa —autorreflexivamente— en su *diferencia*. Esa construcción diferencial del espacio, quisiéramos agregar, tiene asociada una experiencia también *diferente* de la temporalidad.

Como sugieren Joanna Page e Ignacio Sánchez Prado (2012), en las últimas décadas, las investigaciones sobre América Latina han puesto el foco, de modo predominante, en las construcciones espaciales. Esto ha tenido una importante influencia en el estudio de la temporalidad, resultando en análisis *espacializados* de las representaciones del tiempo. Y ese predominio de la inquietud sobre el espacio ha permitido pensar el tiempo, en la Modernidad, en sus pliegues y discontinuidades, descentrándolo, inscribiéndolo en una multiplicidad de territorios.

En el desplazamiento de un espacio a otro, en el tránsito del *espacio de la diáspora interna* al *espacio de la crisis argentina*, *Esperando al mesías* propone, correlativamente, una disyunción del tiempo presente, que aquí parece estar habitado por una eterna contemporaneidad del pasado.

En una de las primeras aproximaciones que ofrece el film al barrio de Once, escuchamos el sonido a lo *klezmer* de un clarinete, vemos un plano general del frente de un local llamado “La estrella de Simón” y una serie de fotos que recorren momentos centrales de la vida de Simón Goldstein (Héctor Alterio), padre de Ariel. Estos elementos nos reenvían, primero al pasado cultural judío europeo, luego al presente judío argentino y, finalmente, al pasado reciente de la vida judía argentina, en la forma de la historia personal expresada en las imágenes de archivo familiares. Así se va perfilando una construcción del presente que, nuevamente, admite múltiples genealogías y actualizaciones del pasado.



Archivo fotográfico familiar (imagen: lectura de Torá en Bar Mitzvah) en *Esperando al Mesías*.

Fuente Odeón.

La inscripción del pasado en el “archivo personal” o “archivo familiar” será, a lo largo del film, uno de los dispositivos centrales de representación del tiempo. En este sentido, no deja de llamar la atención que la profesión que le ha sido otorgada al personaje principal sea la de camarógrafo y editor: “Este es mi barrio, se llama el Once. Es un lugar muy activo, muy ruidoso, donde vivimos

muchos judíos, rodeados de telas y de pilotes”, nos dice Ariel, mientras toma imágenes desde un auto en movimiento.

En esa representación “documental” del presente, emergen, nuevamente, múltiples genealogías: el pasado reciente —los pilotes—, la tradición —el templo— y, por qué no, la historia de la inscripción de los judíos en el sistema capitalista —las telas.

Si cuando se trata de representar lo judío anudado a una temporalidad, lo que se propone es un diálogo con el pasado, cuando se representa el *presente de la crisis argentina*, en contraposición, se opta por su presentación en un transcurrir “inmediato” y “universal”, evidenciando problemáticas características de la Argentina neoliberal, como el desmantelamiento del Estado —con la venta de los trenes como sinécdoque de la privatización—, la flexibilización laboral —los “contratos a prueba”—, los efectos locales de las crisis financieras internacionales y la desocupación.

Esto se verá también reflejado en la elección de la televisión como dispositivo para representar ese presente, a través del registro de un testimonio de Santamaría, para el programa de TV producido por Laura (Chiara Caselli), la compañera de trabajo de Ariel.

A diferencia de la orientación a la rememoración que encontramos en las imágenes de archivo anteriores, tanto las fotográficas, como las documentadas en video por Ariel, el testimonio de Santamaría, como todos los testimonios que organizan este programa de televisión —que como muchos en la década del 90, se ocupa de exponer la vida en la marginalidad—, serán diagnóstico del presente: la inmediatez televisiva del “*reality*” deviene vía de acceso de la marginalidad a la ficción cinematográfica.

Desplazándonos de lo visual a lo sonoro, encontramos que a lo largo del film se nos presenta un variado repertorio musical, más o menos reconociblemente característico de la vida cultural judía argentina. Vamos del *Hava naguila* en la filmación de un *Bar-mitzva*, a una versión en hebreo del tango *Volvió una noche*, que luego también escuchamos en español, en una transición que va de “La estrella de Simón” a la estación de tren. En este repertorio también se incluyen melodías en ídish —que el personaje de Estela cantará en repetidas ocasiones—, en hebreo —por un coro de niños, en lo que parece una organización socio-deportiva— e, incluso, en ladino —los títulos de la película corren junto a la melodía *Ocho kandelikas*, que, si bien fue compuesta en la década de los ochenta del pasado siglo, recupera la lengua sefardí caída en desuso mucho más que el ídish—.

De un modo análogo a lo que sucede con las imágenes, este repertorio incorpora al relato una multiplicidad de marcas temporales y trayectorias, algunas incluso incompatibles. Optando principalmente por la tradición *ashkenazi*, Burman compone un mundo en el que las diferencias, incluso políticas, entre las tradiciones culturales del mundo ídish, el sionista y el sefardí, coexisten en el presente de la vida judía argentina, sin encontrar problemas ni contradicciones.

Picado fino y *Esperando al mesías*, en el abismo de sus diferencias formales, estéticas y políticas, reclaman un lugar central en el derrotero representacional de *lo judío* en el cine argentino, abriendo el camino a las exploraciones figurativas, multiformes e innovadoras de ya más de una generación de jóvenes realizadores de origen judío. En este abismo, podríamos pensar, se cifra una suerte de apertura radical hacia lo por venir.

De modos distintos, lo que hemos recorrido en cada caso es un trabajo sobre la plasticidad de las representaciones del tiempo, que nos permite aproximarnos a

la construcción de subjetividades —jóvenes, argentinas, atravesadas por la tradición judía—, que indagan en sus elementos diferenciales, poniendo en crisis el presente unidimensional de la Argentina de fin de siglo.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Amado, Ana (2009). "Presencias reales. Los Otros y los límites de la (auto)representación", en *Pensamiento de los confines*, número 25, Buenos Aires: Guadalquivir.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Paidós.
- Bataille, Georges (2003), *La conjuración sagrada. ensayos 1929-1939*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- Farhi, Andrés (2005). *Una cuestión de representación: los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*, Buenos Aires: Libros del Rojas
- Lvovich, Daniel (2003). *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires: Vergara.
- Page, Joanna y Sánchez Prado, Ignacio M. (2012). "Temporalities in Latin American Film" en *Arizona journal of Hispanic Cultural Studies*, vol 16, University of Arizona. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/511063> (Acceso: 24/12/2016).
- Rein, Raanan (2015). *Los muchachos judíos peronistas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Tal, T. (2010). "Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Cuestiones del tiempo presente. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index58355.html>. (Acceso: 20/11/2016).

* Débora G. Kantor es Licenciada en Ciencia Política por la Universidad Católica de Córdoba y maestranda en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural, por la Universidad Nacional de San Martín. Forma parte del Núcleo de Estudios Judíos del IDES de la Universidad Nacional de General Sarmiento y del Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: debora.kantor@gmail.com