

Viajes de ida y retorno entre la pertenencia y el desarraigo. La construcción narrativa del hogar y la identidad en los diarios cinematográficos de David Perlov

Paola Lagos Labbé

Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile

paola.lagos.labbe@gmail.com

Resumen: Los diarios de viaje documentales constituyen una forma recurrente que adopta el cine autobiográfico para emprender búsquedas íntimas por parte de autores cuyas identidades se encuentran signadas por el conflicto del desarraigo. El recurso del movimiento exterior –el viaje desde la geografía que adoptó al desterrado (lo global) hacia el pueblo que este abandonó (lo local)- es representación y alegoría del desplazamiento interior hacia aquel espacio simbólico que llamamos “hogar”. El artículo explora en las estrategias narrativas, estéticas y formales desplegadas para la construcción de la memoria personal en el filme DIARY de David Perlov, obra que transita entre el diario de viaje, el diario de vida, el ensayo y el cine doméstico familiar

Palabras clave: Documental autobiográfico, Diario de viaje, Diario de vida, Identidad, Hogar, Desarraigo.

Abstract: Travelogues or documentary video diaries are recurrent forms that autobiographical film adopts to undertake intimate searches on behalf of authors whose identity has been affected by the experience of displacement. The use of external movement -the physical voyage from the place where the filmmaker lives (the global) towards the town that he has abandoned (the local)- becomes a representation and allegory of the internal movement toward that symbolic site we call home. The article explores the narrative, aesthetic and formal structures deployed to reconstruct personal memory in David Perlov's film DIARY, which transits among travelogue, personal diary, cinematographic essay and domestic home movies.

Keywords: Autobiographical documentary; Travelogue; Diary; Identity; Home; Displacement.

1. Trazos, bosquejos y apuntes preliminares

Uno de los aspectos que tensiona gran parte de la producción documental de carácter autobiográfico, dice relación con la íntima búsqueda identitaria y genealógica en que se embarcan sus autores, comúnmente personas desplazadas, desterradas o desarraigadas, que en algún punto de sus vidas emprenden viajes de retorno a la Arcadia perdida, a la historia pasada, al país de la infancia y adolescencia que han abandonado, al hogar y a los pequeños ritos que trazan los bordes de su cotidiano, sea éste un lugar físico concreto, o un espacio imaginado y recordado que sólo es asequible por la vía de la memoria. La figura de estos errantes, metecos, a menudo (auto)exiliados, no es nueva en la (marginal) historia del documental autobiográfico; son varios los “cineastas del yo” que han empleado el recurso del viaje hacia unos orígenes naturalmente irrecuperables si no a través de la evocación. Es por ello, que el desplazamiento físico –generalmente desde la urbe en la que se han asentado (lo global), hacia el pueblo del que se han marchado (lo local, lo propio, territorio que conserva ciertas tradiciones vinculadas a la experiencia y al etos personal)- pasa a ser metáfora de un movimiento interior, de un viaje hacia el autoconocimiento.

Es el caso del cineasta David Perlov y su documental autobiográfico *Diary*, que, como su nombre lo indica, constituye un diario de vida, discurso (auto)referencial ampliamente estudiado desde los géneros testimoniales literarios, pero de relativamente reciente visibilidad y atención crítica por parte de los estudios cinematográficos. Compuesto por seis capítulos (de aproximadamente una hora de duración cada uno), *Diary* condensa diez años (1973-1983) de la intimidad de la vida cotidiana de Perlov, poniendo en relieve la naturaleza eminentemente subjetiva del documental experimental, ensayístico y de autor que, en el caso de Perlov, transita en un híbrido entre el diario de vida filmico, el diario de viaje y el cine doméstico familiar.

A lo largo del siguiente artículo, propondré ciertas miradas que –desde la teoría- se apliquen al análisis de la *voice over*, las imágenes y los sonidos empleados por Perlov en *Diary*, de modo de dar cuenta y ofrecer interpretaciones acerca de cómo este cineasta construye estética y formalmente las estrategias de evocación de una memoria que, en este caso, se encuentra íntimamente ligada al mundo de los afectos y de las emociones, y que es atravesada por el concepto y el conflicto del desarraigo; toda vez que se pregunta dónde está realmente el hogar para un forastero; dónde las raíces, los arraigos, el sentido de pertenencia.

2. Mapa de ruta para un contexto híbrido: los difusos límites de la autobiografía y el diario filmado.

En una revisión retrospectiva exhaustiva, sin duda encontraremos algún que otro aislado y ocasional filme de carácter autobiográfico en forma previa a los años 90¹⁶; desde los emblemáticos *David Holzman's diary*, de Jim McBride (1967); o Jonas Mekas, con *Walden. Diaries. Notes and Sketches* (1969) y su posterior ininterrumpida

¹⁶ En efecto, el cine nace documentando la realidad más cercana, más íntima. Basta recordar una de las primeras filmaciones de los pioneros Lumière en los albores del séptimo arte: *Le repas de bébé* (Louis y Auguste Lumière, 1895), que registra un sencillo plano secuencia de encuadre fijo, donde vemos al propio Auguste Lumière y a su mujer en la mesa de la terraza del hogar una mañana cualquiera, dando de comer a su pequeña hija. (Cfr. Lagos, P. y Figueroa, J.A. 2008).

creación autobiográfica, pasando por Ed Pincus (*Diaries*, 1971-1976), Jerome Hill (*Family Portrait*, 1972), Johan Van der Keuken (*Filmmaker Vacation*, 1974) o el propio David Perlov, que hoy nos convoca. La década de los 80', por su parte, catapulta a documentalistas autobiográficos tales como Alan Berliner (*Intimate Stranger*, 1986) -si bien su consagración se produce en la década de los 90', con *Nobody's Business* (1994), una "proximate collaborative autobiography" en palabras de Paul John Eakin¹⁷-, o Ross McElwee (*Sherman's March*, 1986). Sin embargo, no es sino hasta hacia finales de los años 90 cuando se evidencia una irrupción definitiva y una producción sostenida y sistemática de autobiografías, diarios íntimos y personales, no solo como manifestaciones excepcionales, a menudo experimentales y marginales al *mainstream* de las industrias cinematográficas más robustas (principalmente Estados Unidos y Europa), sino como una tendencia que se consolida alrededor del mundo entero.

No es de extrañar que esta eclosión germine precisamente en el escenario de una postmodernidad que evidencia la crisis de los grandes relatos del proyecto moderno. La emergencia de este verdadero *boom* de un "cine en primera persona"¹⁸, se explica en parte por la preeminencia que se ha dotado -desde la historia, la sociología, las ciencias humanas en general y por supuesto también desde las artes (sobre todo las literarias y cinematográficas)- a las expresiones subjetivas que reivindican la memoria. Ello, en un contexto occidental globalizado y dominado por un sistema neoliberal imperante que amenaza con arrasar con las particularidades y homogeneizar las culturas y sus prácticas, sometiéndolas a la fugacidad del consumo de un presente efímero e inasible.

En cuanto a su adscripción genérica, sus estrategias narrativas, sus recursos estilísticos y sus registros de enunciación poética, estos documentales de búsqueda identitaria en los que el yo se construye como huella de la experiencia y de la subjetividad de sus autores, son de compleja categorización, transitando por territorios de jabonosos contornos. Muchas de estas filmaciones íntimas son mestizajes que bordean los intersticios de diversos modelos de inscripción autobiográficas tales como el diario de vida filmado, el diario de viaje (verdaderas *road movies* documentales), la carta filmica, el autorretrato, el cine familiar y *amateur*¹⁹, entre otros. La fertilidad de los diálogos entre estas diversas formas de autoexpresión, siempre ha tenido cabida en los extramuros de los sistemas de producción industriales, acuñándose en espacios cinematográficos independientes y marginales, como las vanguardias, el cine experimental, o el cine *Ensa-Yo* (sobre el que volveremos más adelante) y empleando, en consecuencia, formatos de cine *amateur* tales como el 16mm y el 8mm. en celuloide, y luego el vídeo doméstico y digital²⁰.

¹⁷ Eakin emplea dicho término para definir obras que -tratándose sobre alguien íntimo, por lo general algún familiar cercano- se construyen en un coro de dos primeras personas en las que el cineasta indaga en su propia identidad, pero para ello se sirve de la vida narrada de otro. (Cfr. Eakin, 1999).

¹⁸ Expresión que ya en 1947 empleara Jean Pierre Chartier en un artículo fundacional para el cine autobiográfico: "Les Films à la première personne et l'illusion de réalité au cinéma", publicado en *La revue du cinéma* I, 4. Enero de 1947.

¹⁹ Cfr. Stan Brakhage, 1995.

²⁰ Está de más hacer hincapié en cómo el desarrollo y el abaratamiento exponencial de las tecnologías ha democratizado el acto del registro audiovisual, al punto de ponerlo al alcance de cualquiera que posea un teléfono celular, con todas las implicancias y potencialidades que esto conlleva para al "cine del yo".

Muchos de estos autores –y es por cierto, como veremos, el caso de Perlov- se posicionan desde una identidad problemática o fracturada que indaga en experiencias pasadas, a menudo traumáticas o no resueltas. Por lo mismo, los registros de enunciación clásicos de la mayoría de las filmaciones íntimas, acuden a tonos serios, graves, dramáticos y hasta “terapéuticos” cuando se ha de explorar en memorias familiares signadas por secretos, vacíos, mentiras y confesiones, en orden a cumplir con la que según Lejeune es la “función reparadora” de toda empresa autobiográfica.

Los encuentros de Valence, en 1984, intentaron abalizar ampliamente el terreno, al distinguir ocho géneros de ‘filmación íntima’ (viaje/ reportaje/ teórica/ banco de prueba/ autoanalítica/ confesión amorosa/ autobiográfica/ correspondencia) y cuatro ‘registros de enunciación’ (melancolía, tristeza, nostalgia/ el deseo del otro/ el pasado, la regresión/ la soledad). Este desenredo no aspira al rigor: ‘Reiteramos nuestra preocupación de no proponer esta clase de inventario como una tipología rigurosa o definitiva’. (...) En cuanto a los registros de enunciación, mezclan indicaciones de tonos (entre los cuales no figuran el humor o la parodia, el cine autobiográfico es hasta el momento muy serio) y de los temas abordados. Para la semana ‘Cine y Autobiografía’ de Bruselas, Adolphe Nysenholc ha propuesto una clasificación más coherente, al distinguir autoretratos, retratos de amigos, retratos de familia/ cartas, diario de viaje, noticiario privado/ diario íntimo/ confesiones (más o menos noveladas)/ recuerdos de infancia/ cuadernos de cineasta (génesis del filme) (Lejeune en Martín Gutiérrez, 2008: 22).

Como vemos, cualquier intento de categorización no solo no puede ser taxativo y excluyente, sino que resulta tan difuso como las expresiones discursivas que lo conminan. En cualquier caso, y de cara al estudio de la obra de Perlov, nos abocaremos a continuación exclusivamente al terreno del diario filmado, (dia)crónicas personales por lo general registradas a lo largo de períodos significativos en la vida de un cineasta (varios años o décadas) que –sin un orden establecido y tal como lo hace el diario de vida escrito en el que se inspiran y con el que dialogan- recogen y plasman sus vivencias cotidianas, sus relaciones afectivas y familiares. De allí su innegable parentesco conceptual y formal con las *home movies* y el cine *amateur*, aunque en el caso del diario filmado se agrega una dimensión autobiográfica que densifica y complejiza el registro íntimo del cine doméstico clásico, cuyo imaginario –principalmente alrededor del hogar- es irremediablemente feliz, como si la familia fuese un cuerpo social libre de cualquier conflicto, dolor o tensión²¹. Esta sublimación opera sobre las *home movies* transformándolas en verdaderas “ficciones familiares”. El diario filmado, en cambio, no sólo registra momentos celebratorios, sino además eventos traumáticos, desintegraciones familiares, memorias trizadas, exilios, desarraigos y eternos retornos, como es el caso del cineasta que hoy estudiamos.

Los diarios de David Perlov son uno de los ejemplos cinematográficos más radicales de este tipo de registro íntimo, pues –una vez abandonado el cine argumental- el cineasta de origen brasileño concentra sus esfuerzos creativos hacia la elaboración de sus diarios como matriz de toda la obra que emprende en los años sucesivos (y hasta su muerte), primero con *Diary* (1973-1983) y luego con *Updated Diary* (1990-1999).

Mayo de 1973. Compro una cámara. Quiero comenzar a filmar por mi cuenta y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo diferente, Quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente. Lleva su tiempo aprender a hacerlo. Mi primera toma. La segunda . (...) Tengo la necesidad de voltearme; enfocar mi cámara hacia adentro. Hacia mi propia casa (...) Documentar lo cotidiano, lo usual. No más cuentos, no más tramas, nada artificial, tampoco los trucos profesionales que tanto me agradan. (Perlov en *Diary*, Parte 1).

²¹ Cfr. Lagos, P. y Figueroa, J.A. 2008.

Es el propio Perlov quien también evidencia uno de los rasgos fundamentales de todo diario filmado: su estructura fragmentaria. “Soy consciente de momentos, no de días. Palabras, no oraciones”, sentencia. Si bien el diario es cronología, ésta no impone linealidad, sino que avanza en el curso de la experiencia cotidiana y su desorden existencial, respondiendo prioritariamente al devenir pulsional de los estados anímicos del autor o a la dispersión atomizada inherente al flujo de los pensamientos.

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

Así como Jim Lane en su libro *The autobiographical documentary in America* se refiere a ciertos documentales autobiográficos realizados con un “enfoque diarístico” (*journal entry approach*), David E. James, distingue dos momentos claves en la realización de estos filmes:

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

He aquí un nuevo punto para contrastar entre el diario escrito y el diario filmado. Cuando llevamos un diario de vida escrito, generalmente existe un desfase entre el momento en que ocurren los acontecimientos cotidianos y el momento en que los reconstruimos y narramos, a menudo desde la tranquilidad de la noche, cuando cerramos el día y recapitulamos acerca de lo experimentado, volcándolo al papel. Tal como sería extraño imaginarse a un diarista que días después reelabore lo escrito, no es más fácil pensar en un cineasta autobiográfico que se mantenga exclusivamente en

el plano temporal de la inmediatez del presente filmado²², fruto de la sincronía ontológica que en el caso del cine supone la vivencia y su registro. Muy por el contrario, en la mayoría de las películas que pertenecen al “cine del yo”, el registro del presente es retomado más tarde (y a menudo, mucho más tarde; meses o años después) en un montaje que suele agregar a la obra un nuevo foco de enunciación, una reelaboración secundaria en lo que constituye uno de los recursos narrativos por excelencia del que se sirven las *autocinemabiografías* y diarios filmados: la *voice over*. Este comentario retrospectivo a modo de reflexión añadida en el proceso de montaje, suele dotar de un sentido estructural al filme entregando, por medio de la voz en primera persona del cineasta, los pensamientos que le surgen a la luz de la revisión del material registrado en un pasado temporal. De este modo, por una parte se ordena el carácter desestructurado, discontinuo e inconexo de la narrativa del “film diary” (lo que lo asemejaba al cine doméstico, cuando –al momento de filmar- sólo se está en sincronía con las percepciones y sensaciones que mandatan el acto del registro), aportándole aquello que Lejeune entiende como una “perspectiva retrospectiva”; una reconstrucción del pasado desde un presente en donde el cineasta reevalúa y aporta sentido y coherencia al relato de su existencia, al “relato de vida”, recogido y estructurado ahora en su “diary film”.

Del mismo modo, la *voice over* enmienda la relativa dificultad del cine autobiográfico para decir “yo”, en la medida en que muchas veces es incapaz de indicar a ese “sí” en la pantalla, toda vez que sus esfuerzos por capturar la propia vida con la cámara, lo relegan a transformarse en un mero espectador de la misma. Esta, una de las principales paradojas de los registros íntimos de filmación, es expuesta con la sencillez y austeridad que caracteriza a la obra de Perlov, ya en el primer capítulo de *Diary*. El cineasta se encuentra filmando a su hija Yael quien –sentada a la mesa y presta a almorzar- llama a su padre invitándolo a sumarse a aquel acto cotidiano. Es entonces cuando Perlov sentencia: “*La sopa caliente es tentadora, pero sé que de ahora en adelante debo elegir entre tomar la sopa o filmar la sopa*”. En este comentario agregado como *voice over*, Perlov no sólo reflexiona para sí mismo acerca del acto de filmar(se), sino que nos lo advierte a nosotros, su audiencia, estableciendo así una interlocución entre imágenes y espectador por la vía del comentario subjetivo.

Como veremos, el recurso fundamental que deviene en discurso en *Diary* es el emitido por la narración oral que condensa las reflexiones de Perlov tanto sobre su propia vida, como acerca del qué, por qué y para qué filmar. Su voz pausada y calma, posee el extraño acento del extranjero y es perfectamente coherente con el punto de vista de su cámara. La mirada que atraviesa el lente con poderosa y pudorosa inmanencia, también deja entrever ese extrañamiento de quien se reconoce forastero: Perlov encuadra con la austeridad y la sencillez no del turista, sino del eterno viajero, del desplazado que se detiene a observar sin ambages ni artilugios los caminos transitados del ayer, como si volviera a verlos y a recorrerlos por primera vez.

3. Diary: Perlov y el retorno al eterno país de la infancia perdida

²² Salvo notables obras experimentales como *Irène* (2009), de Alain Cavalier.

No son pocos los cineastas que -armados de una cámara subjetiva y de una voz en primera persona-, emprenden un desplazamiento cartográfico o espiritual, animados por reencontrar las propias huellas del pasado, y fruto de dicho movimiento interior y exterior, (re)construir un nuevo yo que, al final del camino, termina encontrándose a sí mismo. Algunos de los ejemplos más paradigmáticos de estos viajes cinematográficos en primera persona, se encuentran en las obras del francés Chris Marker, quien al inicio de *Lettre de Sibérie (Carta de Siberia, 1957)* señala “Os escribo desde un país lejano”, a modo de guiño intertextual a la obra del escritor y pintor Henri Michaux titulada con el oxímoron *Lejano Interior*; del lituano de origen judío radicado en Estados Unidos, Jonas Mekas y su *Reminiscences of a journey to Lithuania (Reminiscencias de un viaje a Lituania, 1972)*; del norteamericano Ross McElwee y su trayecto al sur en *Sherman’s March (La marcha de Sherman, 1986)*; del canadiense de origen armenio, nacido en Egipto, Atom Egoyan y el viaje al país euroasiático de sus ancestros que inspira *Calendar (1993)*; o del centenario cineasta portugués Manoel de Oliveira, que en *Porto da minha infância (Puerto de mi infancia, 2001)*, retorna a su Oporto natal. Y es, huelga decirlo, el caso del cineasta brasileño de origen judío, radicado en Israel, David Perlov, tanto en *Diary (1973-1983)* como en *Updated Diary (1990-1999)*.

Ya en el primer capítulo de *Diary*, Perlov enuncia abiertamente su condición de forastero: “*Stranger here, stranger there, stranger everywhere. I wish I could come home, baby, but I’m a stranger also there*”²³. Brasileño en Israel; israelita en Brasil, la vida de este cineasta estuvo, en efecto, signada por los desplazamientos. Con ancestros dispersos tras las múltiples diásporas y descendiente de una familia jasídica establecida en Palestina en 1857 (su abuelo, un judío ortodoxo, fue quien emigró a Brasil), David Perlov nació en Río de Janeiro en 1930. Pasó la mayor parte de su infancia en Belo Horizonte y a los 10 años se trasladó junto a su madre y su abuelo a São Paulo, donde transcurrió toda su adolescencia. A principios de los años cincuenta, llegó a París para estudiar Bellas Artes y, entre otras cosas, trabajó como montajista de Joris Ivens, uno de los padres del documental de vanguardia. A finales de dicha década y con 28 años, Perlov decidió probar suerte en la tierra de sus ancestros, trasladándose a Israel. Sería allí donde formaría una familia, donde nacerían y crecerían sus hijas, donde desarrollaría su obra cinematográfica y donde finalmente moriría, en 2003.

Pero en 1983, 20 años antes de fallecer, este Ulises también decide regresar a Itaca; en el caso de Perlov, su Brasil natal dejado hacía 30 años. Allí, recorrió con su cámara cada “lugar de (su) memoria” (para dialogar con Pierre Nora²⁴); no para registrar lo público, sino lo privado; no el monumento, sino la tumba del abuelo; no la avenida principal de la gran ciudad, sino los rincones del barrio que caminó de niño; no la canción nacional, sino la que le evoca a su madrastra negra, “Doña Guiomar”. En definitiva, el documental de Perlov no “documenta” el viaje, sino que construye el

²³ “Extranjero aquí, extranjero allá; extranjero en todas partes. Desearía poder volver a casa, nena, pero también allí soy un extranjero”, dice Perlov citando una canción de la cantante norteamericana Odetta.

²⁴ Historiador francés, representante de la denominada “Nueva Historia” y autor de emblemáticos libros sobre la memoria. Sobre los “lugares de la memoria”, señala Nora: “Los lugares de memoria son, en primer lugar, restos. La forma extrema donde subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la convoca, porque la ignora (...) Los lugares de la memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos, que hay que mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, levantar actas, porque estas operaciones no son naturales”. (Pierre Nora, 1984: 7, 8).

universo de la nostalgia del autor. Además, este desplazamiento efectivo y afectivo indaga (auto)reflexivamente acerca de las posibilidades de cómo representar cinematográficamente el frágil mundo de las emociones. Parado a contraluz en la ventana de un vagón en Estação da Luz, el terminal de trenes del São Paulo de su juventud, Perlov se pregunta, “¿Habrá sido aquí, contemplando estos encuadres, donde nació mi amor por el cine?”.

La evocación de la infancia añorada, de las pátinas de tiempo que recubren y engrosan las paredes de la casa familiar y los recuerdos que ellas cobijan, parecen despertar en el errante la necesidad de volver a transitar los paisajes de la niñez y juventud, no por un afán meramente nostálgico, sino por la mencionada vocación introspectiva del diario *cinemautobiográfico*. Así, el cineasta busca explorar en la identidad del yo y sus fisuras, interrogar las grietas de la memoria, recomponer la identidad escindida y corporeizar las apariciones fantasmagóricas del pasado en personas concretas, lugares palpables, objetos, formas, colores y sensaciones que se fijan y se perpetúan ya no solo en la fragilidad de la memoria, sino en la materialidad del celuloide, en un tiempo y un espacio filmicos.

En su primer viaje a São Paulo, Perlov recorre y evoca:

Las casas de mis compañeros de escuela. Aquí, el tranvía en el que solía viajar al barrio judío. Aquí escuché el aria de Bach por primera vez procedente de la Estación de Radio Católica. Aquí robé mi primer libro. Kant. Aún no lo he leído. La estatua de Cervantes sigue en su lugar. Don Quijote, me hace sonreír. La Biblioteca Pública. Camino a mi vecindario, calles mutiladas como un rostro mutilado. Se ha conservado sólo un lado de la calle. Debajo de ésta, el metro, el tren subterráneo de los trabajadores. “Extranjero aquí, extranjero allá; extranjero en todas partes. Desearía poder volver a casa, nena, pero también allí soy un extranjero”. Una canción de Odetta. Aquí siempre hay niebla por la mañana. Mi vecindario. Cuando era yo muy joven mi abuelo no me permitía fumar. Tenía pronta una excusa por si me atrapaba: “Es sólo el vaho de mi aliento lo que sale de mi boca, abuelo”. Mi casa, mi cuarto, mi ventana. En el camino a casa desde la escuela, las iglesias. Prefería las barrocas a las catedrales pseudo-góticas. Sentía además una rara atracción por la iglesia bizantina. ¿Presentía ya entonces que un día viviría no lejos de Estambul?. La visita es difícil. Mi padre sufre un ataque al corazón durante mi visita. Me encontré con el sólo en 4 breves ocasiones en toda mi vida. Ésta es la cuarta. (Perlov. *Diary*, Parte 1).

La identidad de Perlov, cuya imagen se asemeja a la de un retrato fragmentado en las pequeñas piezas de un puzzle, busca ser encajada, completada y recompuesta como tal. El diario filmado es, pues, el camino a transitar para dicha reconstitución y, en la travesía del propio filme, la identidad se va (re)construyendo desde la filmación al montaje y posterior elaboración narrativa, cuando la *voice over* opera sobre el pasado (las imágenes registradas). Durante el registro, la exploración del sí mismo, del cotidiano, del mundo histórico y del propio acto de filmar, obedece a una subjetividad fílmica que se proyecta a la cámara como extensión y prótesis que lo acompaña en su itinerario hacia la Sudamérica natal a visitar orígenes, lugares y amigos; trayectos y afectos. En el montaje, como un nuevo modulador de subjetividad, en tanto, Perlov avanza un paso más en su trayecto por evidenciarse como un *outsider* en las rutas de la propia vida, como un desplazado, espíritu que acompañó a este cineasta durante los muchos años que vivió en Israel, la mayor parte de su vida. Esto se demuestra sobre todo en su viaje de retorno a Brasil, y muy especialmente en el sexto y último capítulo de *Diary*; donde se constata la imposibilidad del desarraigado por recuperar la patria de la infancia, esa Arcadia idílica que condena al exiliado a la irremediable melancolía y nostalgia de quien añora una utopía.

Llego temprano. Añorando a San Paulo. Añorando encontrarme en Brasil. Son sólo 12 horas de distancia, pero aun es muy temprano. Pido al taxista que dé otra vuelta alrededor del aeropuerto. Pregunta si tengo suficiente dinero local, si soy americano. Le digo que lo soy, del sur. (...) ¿Dónde está la puerta de embarque a Sudamérica? ¿A San Paulo? Deseo encontrarme en Brasil. Aquí, París. Mañana en la mañana, una breve escala en Río de Janeiro y luego, San Paulo. Estoy en camino. [Y una vez en Brasil, continúa:] Por segunda vez en Sao Paulo. (...) El pueblo de mi adolescencia. La inmensa ciudad. (...) Llegué a Sao Paulo por primera vez cuando tenía 10 años, arrancando de la oscuridad. Era un niños guiado por mi abuelo, no podía más que observar los edificios gigantes. Aún no me atrevo a mirar a la gente. Nuevamente, sólo a la cúspide de los edificios. Aún escucho la *Aria* de Bach de mi adolescencia. Entro al mismo túnel donde de día, de noche, era siempre de noche. Aquí, de niño, podía venir y gritar durante horas, más alto que las bocinas de los carros. Gritos de alegría, gritos de desesperación. Aquí, era libre. (Perlov. *Diary*, Parte 6).

El cine de Perlov da cuenta de una subjetividad que se encuentra constantemente en tránsito, en transformación, no hay tal cosa como una identidad fija, cerrada, completa, sino más bien una suerte de boceto, de “*work in progress*” de la experiencia vital. Repleta de operaciones de prueba/error sin meta preconcebida –recurso por lo demás muy propio de los diarios de vida y de viaje y de su construcción paulatina mientras se “toma nota” con la cámara- se trata de un proyecto atravesado por el ensayo cinematográfico, término curiosamente preñado también del “yo”: cine *Ensa-Yo*. Sin pretender ahondar en este artículo sobre este registro discursivo y sus complejidades, es preciso constatar que, como su símil escrito, el ensayo conlleva siempre la posibilidad de la duda, la indecisión y la reflexión como recursos modeladores de las que, en este caso, son interrogantes existenciales para el autor, en tanto determinan su visión sobre la propia vida, sobre los acontecimientos exteriores y sobre la práctica autobiográfica y sus potencialidades de representación mediante el lenguaje cinematográfico. El ensayo, más que aportarnos respuestas, nos formula preguntas; a través de la reflexión, nos interpela como espectadores convocándonos a reflexionar²⁵, a someter al mundo a la prueba de la duda, a tomar distancia y a adoptar un punto de vista en la formulación de las ideas.

Salvo excepciones poéticas de índole más abstractas (pensemos en Stan Brakhage o Naomi Kawase, entre otros), este cine de la experiencia, en tanto vivencia que se enmarca en el espacio de lo privado -lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, sentimental, confesional-, se articula necesariamente como vaso comunicante para establecer nexos con el mundo histórico (lo público). La comprensión de éste, sin embargo, se encontrará irremediamente supeditada a la subjetivación de la mirada del realizador, característica que define una singularidad de suyo inherente a todo cine de autor. Este rasgo introspectivo que caracteriza a la producción “*autocinemabiográfica*”, define pues el vértice entre la realidad del mundo y su evocación memorística por parte del cineasta. Es así como estas crónicas personales están preñadas de un componente de crónica histórica, toda vez que la experiencia del cineasta, por íntima que sea, se circunscribe a una historia general que, en el caso de los diarios filmados, hace que las obras alcancen resonancias universales cuando acontecimientos de carácter público e histórico son abordados desde la subjetivación de una mirada personal. *Diary*, de Perlov, se debate en esta tensión constante pues, si

²⁵ Desde T.W. Adorno, en su texto “El ensayo como forma” (En *Notas sobre la literatura*, Taurus, Barcelona, 1962), este registro ha sido ampliamente observado por la teoría y, en materia cinematográfica, investigadores como Antonio Weinrichter, Angel Quintana, Josep María Catalá y Hans Richter, entre otros, le han destinado amplio análisis.

bien decide y anuncia filmar dentro de las cuatro paredes de su casa, cada ventana de ésta es una bisagra a un mundo exterior tan convulso como Israel, por lo que muchas de las situaciones domésticas y cotidianas registradas se encuentran en fluido diálogo con el contexto histórico y político que les sirve de telón de fondo. Así es como Perlov registra desde la pantalla del televisor el comienzo de la Guerra de Yom Kippur, en una coherente estrategia formal para captar el acontecimiento histórico, sin abandonar el modo de doméstico de filmación: “Qué sensación extraña, como si ahora en más, las palabras: ‘filmes’, ‘hacer filmes’ carecieran de sentido. Me siento frente al equipo de televisión, y filmo la TV como si fuera a través de una ventana. Filmó por las noches. La información se torna más distinta. En su Parlamento, el Presidente de Egipto, Saadat. La Primer Ministro de Israel, Golda Meir”. Más adelante en el film, vemos cómo este conflicto bélico penetra las paredes del hogar, afectando directamente a su familia, pues Yael y Naomi, sus hijas mellizas, deben enrolarse al ejército. Pese a todo, el devenir histórico se encontrará siempre supeditado no tanto a la documentación del mundo y su acontecer, como a la representación del universo de sentido de las vivencias cotidianas del autor, quien más tarde añade, refiriéndose al trabajo de uno de sus estudiantes de Cine en la Universidad de Tel Aviv:

(...) Es un filme que rodó después de caer su hermano en la guerra. Un filme sin nombre. Solo tomas, fechas. Una secuencia con estas mujeres intentando identificar hijos y esposos desaparecidos en informativos, fotografías (...). El valor de un rostro humano, de una vida humana. El grito sin igual: “¡Es él!”... ¿Los políticos, los generales y quienes rodamos filmes, realmente vemos esto antes de ver la gloria de una representación, el ritual de guerra, la ceremonia de paz? ¿Estaré preguntando algo nuevo? (...) ¿Los filmes se hacen para expresar solo una idea? ¿Filmar la vida es irrelevante?... Ellos pueden pensar solo en ideas. No pueden ver la vida. (Perlov. *Diary*, Parte 1).

Tal como señala Gregorio Martín Gutiérrez, “En Perlov la cámara es, pues, un péndulo que oscila entre el interior y el exterior y que entreteje en un mismo revoltijo sus relaciones con los otros, la expresión de su soledad, su malestar o su alegría, la sensación de ser un eterno exiliado (...), con los conflictos bélicos y políticos por los que pasa su país a lo largo de esa década recogida en *Diary*”. (2008: 209). Perlov avanza, retrocede, vacila, se detiene, se pregunta, se anima y se desanima, explicita sus desasosiegos y sus búsquedas.

Otra de las características del cine autobiográfico en general y del cine *Ensa-Yo* en particular, es su reflexividad alrededor de la observación y consciencia acerca del propio dispositivo cinematográfico y las decisiones narrativas y estéticas durante el proceso creativo y la construcción del filme. Se evidencian, así, las estrategias de evocación poética que dan forma a una estética del desarraigo o del desamparo que transita entre la filiación y la orfandad, en este constante ir y venir entre el alejamiento y el acercamiento desde/hacia los orígenes. De ahí que no es de extrañarse que los registros de enunciación narrativos sean la reminiscencia, la nostalgia, el desaliento, la fragilidad del recuerdo y el futuro incierto, la “lejanía interior”, la *saudade* que se impregna en los pequeños detalles, gestos e interjecciones. La travesía se encuentra pues, signada por los estados de ánimo del autor. “Precisamente en este punto se pone de relieve uno de los problemas esenciales del diario filmado. ¿Cómo es posible traducir sensaciones y emociones tan íntimas? ¿Cómo el cineasta del yo puede manifestar su dolor? ¿cómo puede dar forma al desasosiego sentido en soledad, tan sólo con la mediación de espacios vacíos y la voz que los acompaña?” (Martín Gutiérrez, 2008: 218).

“Es difícil registrar mi estado de ánimo”, señala el propio Perlov, vacilando sobre las capacidades del dispositivo para dar cuenta de elaboraciones de la experiencia tan abstractas e íntimas como las emociones. Y no son pocas las veces que el desánimo provoca que la travesía quede a la deriva.

Quiero hacer filmes sobre la gente. Me ofrecen filmes sobre ideas, conmemoraciones, días de rememoraciones. Tantos grandes eventos por doquier y en el cine: esterilidad frivolidad. Permanezco en casa. Durante las largas y ociosas horas irrumpen visitas indeseadas que ni siquiera se molestan en llamar a la puerta. Filmó muy poco. Naomi está progresando [su hija, que estudia danza, improvisa un baile en casa] ¿Estaré haciendo un filme hogareño; un diario?” [Pero al rato, sostiene:] Estas casuales escenas domésticas se tornan insoportables. Poseen demasiada presencia para mí. Necesito distancia. Estando solo disfruto de más espacio, pero el ruido permanece. Quiero salir de aquí, irme. Quince años son suficientes. Necesito descanso. Necesito trabajo El lugar encierra recuerdos atormentadores. [Se refiere a los quince años que llevan viviendo en ese edificio, del que están prontos a mudarse]. Los años en esta casa, las cicatrices por doquier, las ominosas y sucias arcadas. Llega el día de la mudanza: Mira y las niñas parten temprano con los libros. Repentinamente no deseo irme. Hoy no, tal vez mañana. (...) Hacia la hora del crepúsculo me siento cansado. Me preparo para dejar este vacío y las memorias que alberga. Los puntos de vista de Naomi y Yael. ¿Habrán percibido este tenue juego de luz mientras crecían? ¿O las habrán distraído cosas más arduas? (Perlov. *Diary*, Parte 1).

4. ¿De qué hablamos cuando hablamos de hogar? ¿Pertener a qué? ¿volver a quién? ¿Lejos de dónde?

“En una pequeña ciudad de Europa del Este un judío encuentra a otro que va a la estación cargado de maletas y le pregunta adónde se dirige.

A América del Sur, responde el otro.

Ah, replica el primero, *te vas muy lejos*.

A lo que el otro, mirándole asombrado, responde:

¿Lejos de dónde?”.

(Claudio Magris. *Utopía y desencanto*).

Para quienes, como David Perlov, han debido tomar la decisión forzosa o voluntaria de abandonar el hogar natal por razones de desplazamiento, exilio o migración, la

construcción de la figura del hogar constituye un dilema existencial de por vida, incluso a pesar de tener la posibilidad de un fugaz retorno, pues en definitiva nunca se volverá a recobrar el tiempo perdido, para citar a Proust. El hogar puede ser, entonces, desde la propia Itaca para estos Ulises, hasta incluso la melancolía, el sentimiento de despojo, la “lejanía interior”, lo irremediamente perdido, el insuperable vacío remanente, o una promesa de esperanza arraigo y pertenencia en un nuevo y remoto norte, en unos nuevos afectos, en unas nuevas geografías. “El pasado es el hogar, aunque un hogar perdido en una ciudad perdida en la niebla de un tiempo perdido”, en palabras del escritor nacido en La India y criado en Gran Bretaña, Salman Rushdie.

En la historia de Perlov, hubo destierros impuestos y otros por libre albedrío. De su Río de Janeiro Natal, señala en la sexta parte de *Diary*: “Aun no logro comprender por qué, de bebé, fui arrancado de la ciudad más hermosa del mundo. Río de Janeiro, no la promesa del Paraíso, sino el Paraíso mismo. (...) Contemplo Copacabana. Nací justo a la vuelta de la esquina, no lejos de Clarinha. Clara pregunta: ‘¿Dónde les gustaría ir?’, ‘A ninguna parte’, contesto. ‘Lo conozco todo, cada callejuela’”. El hogar, en este caso, es la añoranza del Paraíso perdido.

Belo Horizonte, la ciudad de la niñez temprana, es el lugar que releva al hogar como posibilidad de tránsito entre dos puntos, el dejado atrás y el de llegada, sin que necesariamente ninguno de los dos constituya en adelante la morada identitaria, pues básicamente se produce la conciencia de que, como dice Waldman²⁶ la pertenencia no reside necesariamente en un “hogar” y que el “hogar” no significa necesariamente pertenencia. “Me marché desde esta estación a São Paulo, a los 10 años. Mi madre vino aquí para verme partir. Corrió tras el tren, sobre los rieles, despidiéndose con la mano, pero sin alcanzarlo. Doña Guiomar permaneció inmóvil en el andén”. (Perlov. *Diary*, Parte 6). Belo Horizonte es el hogar desmembrado, la orfandad marcada por la pérdida de la madre. En ella, Perlov vuelve a recurrir a la fragmentaridad para aportar sólo destellos de un momento traumático en el que es incapaz de ahondar demasiado, porque se intuye es matriz (incluso en un sentido maternal) de un desarraigo trascendental.

Finalmente voy al edificio; mi hogar durante 10 años. En el patio, invisible, las ventanas del salón de billar. Demencia mental. Tragedia. Las ratas multiplicándose noche tras noche. Quise partir a la mañana siguiente. Camino al Aeropuerto, Aaron [su hermano] me dijo: Si vas a Belo Horizonte, debes ir al cementerio. Como diciendo: ‘Visítala’. (...) Si no visito su tumba, significa que ella no me importa, ni tampoco su memoria. Como si nadie la cuidara. Desprotegida; que la han abandonado. Dejarla sola podría acarrear desgracia. [La cámara encuadra una lápida con el nombre: Anna Perlof]. Su nombre fue mal escrito: ‘of’ en vez de ‘ov’. Como una cruz²⁷. (Perlov. *Diary*, Parte 6).

São Paulo, en tanto, representa para Perlov una imagen poderosa, no solo porque fue allí donde pasó su infancia tardía (desde los 10 años) y su juventud, sino también porque la decisión de dejar ese hogar, fue libre y consciente, para emprender una nueva vida y probar suerte a Europa. La relación con su destierro de São Paulo es, pues, la que se establece con un espacio de intimidad en el que el universo de los afectos aún se mantiene vivo por lo que el sentimiento de pertenencia a esa comunidad y a los sentidos que en ella se forjaron, es aún familiar en tanto alude a un “nosotros”, delimita un espacio de seguridad y protege al errante de la no pertenencia.

²⁶ Cfr. Waldman en Amaro, 2009.

²⁷ Esta alusión de Perlov, dialoga con la primera imagen de *Diary*, el texto sobre fondo negro, que indica: “En tierras de pobreza e ignorancia, aquellos que no sabían firmar, presentaban dos cruces sobre sus fotografías: nombre y apellido”.

Durante las vacaciones semestrales, retorno a São Paulo luego de una ausencia de veinte años. Vuelvo para reconciliarme con la ciudad en la cual crecí y para despedirme. (...). Regreso a São Paulo para despedirme de mi pasado. Doña Guiomar, mi madrastra negra, solía advertirme: ‘Nunca vuelvas a desandar tus propias huellas; tus pies podrían quemarse, y jamás podrás volver a caminar’. Primeros pasos vacilantes en la variante luz de São Paulo. Mi luz. Voy camino a filmar a mi hermano Aaron y a su familia. Mi hermano pequeño es ahora padre de familia. La pequeña Maya. Nadia. Sylvia [aquí nuevamente, Perlov acude al acto de nombrar, como quien no solo indica, destaca y evoca, sino también invoca]. Me llevan allí, me llevan allá. Esté donde esté, encuentro imágenes grabadas en mi ser. Pero era aquí donde deseaba llegar. El barrio judío. ‘Bom Retiro’: ‘El buen retiro’. En ese entonces, habían judíos, activismo político, prostitutas, y, tal vez, aquí y allá, un pequeño convento. Todo ello representaba para mí la verdad absoluta. De nuevo al centro del barrio. ‘Estación de Luz’ y ‘Jardín de Luz’, el parque. Yo lo llamaba: ‘El paraíso cercado’. Este césped y estos árboles eran mi imagen de la Tierra Prometida. Cuán ingenuo era en ese entonces, pensando que la política o el arte podían resolver en el curso de una vida los problemas de todos. (Perlov. *Diary*, Parte 6).

Cabe destacar que como metáfora de desplazamiento alrededor de los espacios que se recorren en el presente y se contrastan con los recuerdos del pasado, Perlov emplea el recurso del *travelling* para enfatizar en el carácter doble del movimiento, en su dimensión física, efectiva, exterior, pero también en su dimensión interior, afectiva y de evolución del yo y su identidad. Así, mientras filma desde la ventana del automóvil que baja por una cuesta, indica: “Desciendo dentro de mi distante pasado, buscando a Fawzi, un amigo de colegio”.

¿Y qué hay del lugar donde el nómada ha resuelto detener su andar errático y ha decidido establecer, si no un hogar, una residencia? ¿Y si esa tierra no es cualquier destino sino el hogar que se lleva en la sangre y que es constitutivo de esa propia identidad diaspórica? Israel, el país de los ancestros que adopta a David Perlov a sus casi 30 años, pasa a ser la tierra de nadie que atomiza las contradicciones identitarias e impide cerrar las heridas del despatriado, porque lo sitúa en un escenario de constante añoranza por el eterno retorno.

La incertidumbre, el tiempo libre en demasía, me privan de la capacidad de amar éste país [se refiere a Israel]. Carezco de energía para conducir y visitar de nuevo Safed, el pueblo de mis antecesores. (...) Un día un amigo me preguntó: ‘¿Por qué no te largas, por qué no haces tus filmes en otra parte?’ Le respondí: ‘No, no lo haré. He plantado 2 árboles aquí; esta tierra es mía’. La Cinemateca francesa me invita a presentar una retrospectiva de cine israelí. Viajo vía Bruselas. Vuelvo nuevamente a París luego de una ausencia de 20 años. En los espacios de Bruselas evoco mi decisión de aquellos días: dejar Europa para siempre. Todo es predecible. No cabe lugar a la imaginación. Trenes de Europa, con todo aquello que simbolizan y los distantes e inolvidables trenes de mi infancia en Brasil. En camino a París, junto con Yael. Yael pidió acompañarme a este viaje. Pronto se enrolará al Ejército. Intento ver Europa a través de sus ojos como por primera vez. (Perlov. *Diary*, Parte 1).

Tel Aviv vendría a ser “un permanente ‘fuera de lugar’, en un allá/entonces, en contraposición a un acá/ahora. Pero ni siquiera apropiándose del acá/ahora las heridas del desarraigo logran sanar”, en palabras de Waldman, quien luego cita a Adorno para enfatizar en que “Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir [en nuestro caso, en el filmar] su lugar de residencia” (Waldman en Amaro, 2009: 43).

Pero el hogar puede ser también una lengua, rasgo constitutivo por antonomasia de identidad y cultura. El lenguaje es sinónimo de tribu y eso lo saben muy bien quienes – como Perlov- han perdido el suyo. Y qué más evocativo que cuando esa lengua se acompaña de uno de los recursos emotivos por excelencia como es la música y su capacidad expresiva. Perlov la utiliza en reiteradas ocasiones a lo largo de *Diary*, como cuando asistimos a las panorámicas de Tel Aviv al ritmo de una samba, o cuando es el *Aria* de Bach de su infancia la que emplea para visitar las calles del Brasil natal. Sin embargo, tal vez los momentos más significativos del uso de la música, sean precisamente aquellos que figuran asociados al lenguaje del hogar. Cuando en el primer capítulo de *Diary*, David y Mira reciben la visita de sus amigos Julio, brasileño, y Fela, uruguayo, Perlov le pide a ella que cante la canción de los “Angelitos Negros”. Ella accede e intenta escudriñar en su memoria hasta recordar la letra, para luego comenzar a cantarla improvisadamente²⁸. Mientras Fela tararea, la *voice over* de Perlov se superpone, narrando: “Sucedió hace mucho tiempo. Me quedé dormido en una sala vacía, estirado sobre cuatro sillas; mi cabeza cayéndose hacia atrás. Temprano por la mañana llegó Fela, la novia de Julio. Debí haber pensado que estaba muerto. Entró en pánico. ‘¿Necesitas algo? ¿puedo hacer algo por ti?’ ‘Sí’, le respondí, ‘cántame una canción’. ‘¿Cuál?’, me preguntó. ‘Alguna de tu país’”. Más tarde, en la tercera parte de *Diary*, la pareja de amigos vuelva a visitar a los Perlov. “Fela, nuevamente, ha traído un disco. ‘De nuestro país’, dice. Le pido que lo ponga. [Vemos a Fela poniendo el disco y luego bailando con Julio y Mira]. Este baile en casa es demasiado repentino. ¿Cuántos momentos del pasado encierra? ¿Cuántos carnavales perdidos? Siento el comienzo de una larga travesía rumbo a mi hogar. Mi hogar, la casa y el patio trasero en Belo Horizonte”.

La lengua vuelve a tener sentido de hogar para Perlov cuando, estando precisamente en el São Paulo añorado, conoce a Belka, una joven descendiente de armenios. David le pregunta si sabe hablar armenio, a lo que ella responde que sí, porque solía hablarlo con su abuelo. Perlov, entonces, la conmina: “¿Sabes cantar en armenio? –Sí. – Entonces, por favor, canta”.

Pequeños gestos como el descrito, constituyen momentos de gran emotividad en una película cuyos recursos narrativos y estéticos, construyen un universo fílmico de notable estilización, austeridad y sencillez, por medio de imágenes esenciales que evocan más que muestran; sugieren ausencias más que presencias y, a pesar de la abundancia de *voice over*, respetan profundamente el silencio contenido en cada instante, empleando la palabra precisa para transportarnos a la intimidad del mundo interior de su realizador. *Diary*, pues, exige ser vista con la misma mirada contemplativa con la que fue filmada por Perlov.

²⁸ “*Pintor de santos y alcobas, píntame angelitos negros,
 ¿por qué nunca te acordaste, de pintar un ángel negro?
 Pintor si pintas con amor, ¿por qué desdeñas su color?
 Si sabes que en el cielo también los quiere Dios...*
*Pintor que pintas iglesias, píntame angelitos negros,
 ¿por qué nunca te acordaste de pintar un ángel negro?
 Pintor si pintas con amor por qué desdeñas su color?
 Si sabes que en el cielo también los quiere Dios...*”

Esta canción, entonada por Fela a pedido de David, adquiere particular relevancia cuando en el último capítulo de *Diary*, mientras vemos el plano de una mujer acicalando a niña de blanco para fotografía, Perlov indica: “*La negra Dona Guiomar [su madrastra] solía llamar a estos niños: ‘Os anjinhos’: Los angelitos. Le pregunté cierta vez: ¿Hay en el cielo ángeles negros, como tú? Ella dijo: No hagas preguntas tontas.*”

Finalizo este recorrido de la misma forma en que Perlov finaliza sus viajes: retornando al punto de partida. Y como en un ensayo: sin respuestas y (re)formulando preguntas que, en este caso, no son nada originales: cuando una memoria subjetiva ligada al universo íntimo de las emociones es horadada por el conflicto del desarraigo, ¿dónde está el origen?; ¿cuál es y dónde se ubicaría el auténtico hogar, en tanto espacio de identidad o sentido de pertenencia?, ¿se encuentra dentro o fuera del “yo”?, ¿es “cartografiable” y ubicable en un mapa?, ¿es este hogar una dimensión única, fija e inalterable?, ¿se nombra con un solo idioma?, ¿cuántos hogares puede tener una vida?, ¿cómo mutan estas categorías para el cineasta nómada contemporáneo cuya movilidad podría pensarse como una resistencia vital ante la monotonía, en un contexto en que el cambio parece ser la única constante invariable?.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAKHAGE, Stan (1995): “Défense de l’amateur”. *Le Je filmé*. Paris, Editions du Centre Pompidou.
- EAKIN, Paul John (1999): “How Our Lives Become Stories: Making Selves”. Ithaca, Cornell University Press.
- LAGOS, Paola y FIGUEROA, Arturo (2008): “Patrimonio Audiovisual y Memoria en la XIV Región, en *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n° 15, pp. 97-113.
- LANE, Jim (2002): “The autobiographical documentary in America”. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- LEJEUNE, Philippe (2008): “Cine y Autobiografía, problemas de vocabulario”. En: *Cineastas frente al espejo*. Martín Gutierrez, G (ed). Madrid, T&B Ediciones.
- LEJEUNE, Philippe (2004): “El pacto autobiográfico y otros estudios”. Madrid, Magazul-Endymion.
- MAGRIS, Claudio (2004): “Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad”. Barcelona, Anagrama.
- MARTIN GUTIÉRREZ, Gregorio (2008): “Cineastas Frente al Espejo”. Madrid, T&B Ediciones.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (2008): “David Perlov, el espía de lo cotidiano” En: *Cineastas frente al espejo*. MARTÍN GUTIERREZ, G (ed). Madrid, T&B Ediciones.
- NORA, Pierre (1984): “Entre Mémoire et Histoire, Les lieux de mémoire, t. I, La République. París, Gallimard.
- WALDMAN, Gilda (2009): “¿Dónde está el hogar? Apuntes para una reflexión”. En: *Estéticas de la Intimidad*. AMARO, Lorena (ed). Santiago, Instituto de Estética, PUC.