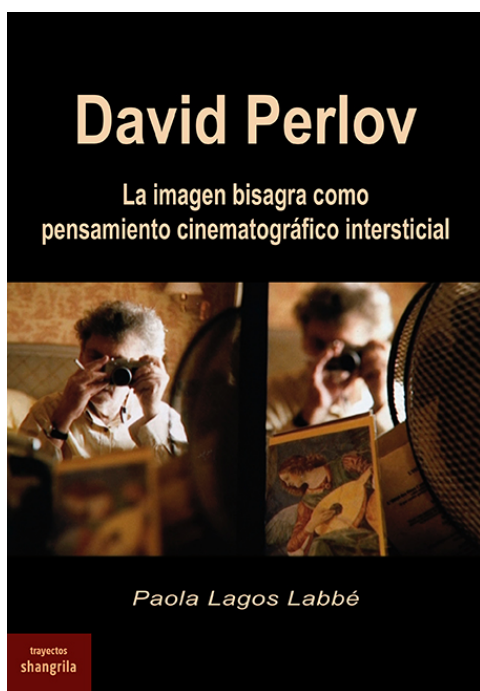


Sobre Paola Lagos Labbé, *David Perlov. La imagen bisagra como pensamiento cinematográfico intersticial*. Valencia: Editorial Shangrila, 2024, 620 pp., ISBN 9788412766387.

Por Fernando Pérez Villalón*



Este estudio ofrece una excelente introducción a la obra del cineasta, fotógrafo y artista visual israelí de origen brasileño David Perlov (Río de Janeiro, 1930 - Tel Aviv, 2003): para quienes no la conocen aún, se trata de un valiosísimo mapa para orientarse en ella y de una irresistible invitación a explorarla. Para quienes ya estén familiarizados, el libro de Paola Lagos Labbé propone un panorama crítico cuidadoso, detallado y exhaustivo de su trabajo cinematográfico y su poética. La autora se centra sobre todo en el vasto

corpus autobiográfico de Perlov, consistente en el extenso film *Diaries* (1973-1983), de cerca de diez horas, y los films *Updated Diary* (1990-1999) y *My Stills* (1952-2002). Sobre esta obra, señala:

el conjunto de estos diarios conforma uno de los más espléndidos corpus autobiográficos de la historia del cine que [...] canaliza la experiencia cotidiana de Perlov a lo largo de cincuenta años de su vida y deviene en un monumental pasaje que conecta los diversos planos por los que oscila la realidad representada por el cineasta, entre ellos, su intimidad afectiva y personal, su identidad como nómada y la panorámica de los grandes acontecimientos que sacudieron la historia de Israel, así como las crisis y conflictos bélicos en los que dicho Estado se vio involucrado durante la segunda mitad del siglo XX (15).

Lagos Labbé aborda la obra de Perlov desde la noción de “imagen-bisagra”, que da título a su estudio, definida como una imagen que articula elementos diversos, congregando diferentes tiempos, espacios, regímenes sensibles, artes, medios técnicos y lenguas. La obra de Perlov se presenta entonces como una zona en la que convergen el presente y el pasado, utilizando el cine como instrumento de memoria, cuyas imágenes actuales gatillan recuerdos de la infancia lejana o de otros momentos vitales. En términos espaciales, su cine explora con frecuencia espacios cotidianos, en particular el de la casa del director, pero también se interesa en las maneras en que esos espacios interactúan con el ámbito más amplio de la ciudad en que habita (Tel-Aviv), y de otras a las que viaja. Tal como en la obra de Georges Perec *Especies de espacios*, la casa se concibe como el centro de una serie expansiva de lugares interconectados (la calle, el barrio, la ciudad, la región, el país, un continente, la tierra, el universo) que disparan la escritura y la reflexión cotidiana al recorrerse con el cuerpo, la memoria o la imaginación. En términos arquitectónicos y afectivos, esta exploración de las relaciones del espacio íntimo con el espacio público se expresa a través de la recurrencia del motivo visual de la ventana, que, como señala Lagos Labbé, constituye uno de los rasgos estilísticos más propios de los diarios de este cineasta. En palabras de Lagos Labbé:

Aquello que se encuentra en el entre, en la bisagra, conduce a la configuración de una imagen audiovisual compleja que surge a partir de la creación de un pasaje entre dimensiones. Como veremos en el caso de Perlov: entre vida y arte; pertenencia y desarraigo; lo privado y lo público; interior y exterior; lo doméstico y lo político; el pasado y el presente; los vivos y los muertos; el yo y los otros; la imagen fija y la imagen en movimiento; el cine y el vídeo; el sonido y el sentido; la voz y palabra (101).

Esta noción de “imagen-bisagra” es sin duda una de las contribuciones teóricas más importantes de este libro, y sería interesante que encontrase un desarrollo más allá de sus páginas, en un estudio comparativo entre diferentes cineastas, ya que, aunque el carácter monográfico de este estudio la circunscribe al

trabajo de Perlov, claramente tiene el potencial de abrirse a otras obras emparentadas con la suya por estos procedimientos que configuran una poética particular del intersticio o del intervalo.

El cine de Perlov es también un cine profundamente fascinado por la intermedialidad, en que la imagen fílmica constantemente cita otras imágenes y medios, dialogando con la historia del arte (pintura y escultura), la fotografía, la literatura y la música. Lagos Labbé examina estos diálogos mostrando cómo en ellos se expresa no solo un conjunto de influencias sino la formación de una mirada, la del director a la par que la nuestra como espectadores. Una mirada atenta a los gestos, las formas, la expresividad propia de cada arte, una mirada que no solo ve sino también escucha y habla. Una mirada oral, locuaz, que verbaliza lo que ve y lo va asociando a lo que piensa y evoca. Este libro pone una atención notable a estas dimensiones de la obra de Perlov, la escucha y el habla, su dimensión vocal, en la línea de muchos estudios actuales que conceden una importancia capital al sonido, ya sea en el cine o en cuanto dimensión sensorial y ámbito de exploración artística propio.

La primera parte del libro se dedica a explorar lo que llama las “poéticas de la autorrepresentación” en el cine documental en un sentido amplio, es decir las formas fílmicas dedicadas de uno u otro modo a la representación del yo, todas las variedades del documental autobiográfico, que incluyen los diarios de vida y de viaje, los retratos y autorretratos, las cartas filmadas y el cine-ensayo. Esta sección repasa los debates en torno al llamado “giro subjetivo” del documental y acerca de la adaptación del vocabulario de la autobiografía literaria para la versión fílmica de este género, la tendencia a la introspección y a la exploración afectiva del documental autobiográfico, en el que muchas veces la evocación de recuerdos se tiñe de nostalgia o melancolía, y su habitual oposición al cine comercial de ficción, a cuyos altos costos y espectacularidad este cine opone una ética cercana al cine amateur, como defiende Maya Deren (citada por la autora):

... la propia palabra –del latín “*amateur*” –“amante” significa alguien que hace algo por amor a la cosa más bien que por razones económicas o por necesidad. Y este es el significado por el cual el cineasta *amateur* debe tomar su pista. En lugar de envidiar el guion y a los escritores de diálogos, los actores entrenados, los equipos elaborados y los sets, los enormes presupuestos de producción de los films profesionales, el *amateur* debe hacer uso de la gran ventaja que todos los profesionales le envidian, llámese libertad –tanto artística como física. [...] Como el fotógrafo *amateur*, el cineasta *amateur* puede dedicarse a la belleza y la poesía de lugares y eventos y, como usa una cámara de cine, puede explorar el vasto mundo de la belleza del movimiento (45).

El artículo de Deren, una destacada cineasta experimental independiente ella misma, fue publicado en la revista *Film Culture*, editada por Jonas Mekas, una figura clave para el desarrollo del cine autobiográfico. Por lo mismo, esta declaración de principios sirve muy bien de marco para la obra de Perlov, que comienza su diario fílmico justamente tomando distancia del cine industrial y declarando su deseo de hacer un cine íntimo, centrado en lo cotidiano y lo insignificante, sin guion ni producción costosa, en contraste con el cine oficial promovido por el Estado israelí. El cine de Perlov es también, como explora Lagos Labbé y como es habitual en este género, un cine autorreflexivo, que constantemente interroga sus propias condiciones de producción material, estética y medial. Este carácter autorreflexivo es muy propio del diario fílmico, en el que se alterna el registro de la propia vida en su transcurso cotidiano con reflexiones acerca del propio acto de registrar, y es un rasgo que lo acerca al cine-ensayo, en el que el énfasis está puesto en el cine como medio para la reflexión intelectual.

La segunda parte del libro se aboca a un análisis detallado de los *Diarios* de Perlov, partiendo por una síntesis biográfica del autor, para luego analizar en detalle las diversas alusiones intermediales que modulan su mirada, que incluyen citas y referencias a la pintura y otras artes visuales, a la fotografía, al cine, a la música, a la dramaturgia, al teatro y la literatura. A continuación, se

exploran lo que Lagos Labbé denomina las bisagras espaciotemporales, sonoras y nómades. Las primeras tienen que ver con la relación constante en el cine de Perlov entre el presente de la enunciación y la evocación de otras épocas de su vida (su infancia y juventud en Brasil, su paso por París, su llegada a Israel, entre otras), y de otros espacios asociados a esos momentos. El *Diario* de Perlov está en constante tránsito entre lugares, recorridos o evocados, y es un cine que explora espacios arquitectónicos domésticos y ciudades a partir de sus resonancias vitales y afectivas. La autora aborda estos tránsitos en diálogo, entre otros, con las reflexiones de Henri Lefebvre sobre el espacio y de Giuliana Bruno sobre la relación entre arquitectura, cine y afectividad en *Atlas of Emotion*. Las bisagras nómades, por último, aluden a las múltiples pertenencias culturales presentes en el cine de Perlov, que como señala Lagos Labbé, calza muy bien con la denominación “cine con acento” (“*accented cinema*”) propuesta por Hamid Naficy en su libro del mismo título. En palabras de la autora, esta sección

aspira a explorar la representación de la identidad desplazada de Perlov a la par que describir las poéticas del intervalo que el cineasta desplegó para representar su desarraigo, intentando responder a la complejidad de una imagen audiovisual intersticial asociada a una cartografía de trayectos, errancias y encuentros con la otredad, así como a procesos migratorios, guerras y crisis humanitarias (374).

A propósito de este apartado, podemos ver claramente una de las virtudes del cine de Perlov, y de este estudio que invita a conocerlo y comprenderlo críticamente: los procesos subjetivos e individuales no remiten a un sujeto ensimismado, aislado del mundo, sino a un sujeto consciente de sus vínculos con realidades culturales y sociales complejas como la identidad judía (que coexiste con otras identidades culturales y nacionales), las complejidades políticas e ideológicas que conlleva la fundación y desarrollo histórico del Estado de Israel (de las que estamos agudamente conscientes en la actualidad), la densidad estética y política de las imágenes y la responsabilidad que conlleva su fabricación y montaje.

La tercera parte del libro consiste en una compilación de archivos documentales, que incluye la transcripción de los diálogos de todos los *Diarios* junto a una selección de documentos relevantes para comprender la poética del autor estudiado. Quienes lean el estudio encontrarán aquí una cantera de valiosos materiales para el estudio y la comprensión de la obra de Perlov. En su conjunto, este libro nos entrega una mirada singular sobre el trabajo de este cineasta insuficientemente conocido en el ámbito hispanoparlante, una articulación teórica capaz de extenderse a otras obras emparentadas con ella por esta poética del intervalo que tan bien construye la autora, y un generoso acervo enciclopédico de imágenes, diálogos estéticos, reflexiones y referencias intermediales y biográficas. No hay ya excusa, entonces, para no sumergirse en el universo de este cineasta de la imagen-bisagra.

*Fernando Pérez Villalón es Escritor, Traductor y Académico de la Universidad Alberto Hurtado, donde dirige el Doctorado de Estudios Mediales. Ha publicado varios libros de ensayo, narrativa y poesía, entre los que se cuentan *La imagen inquieta: Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto* (2016), *Imágenes de imágenes: del cuadro a la pantalla* (2023) y *Poesía en expansión: prácticas literarias y experimentales en Chile* (2024). Forma parte del proyecto de poesía y música "Orquesta de Poetas". E-mail: fperez@uahurtado.cl