

Flora no es un canto a la vida (2018), de lair Said: retratos de presente, signaturas de pasado

Por Débora Kantor*

Resumen: En este artículo analizo el film *Flora no es un canto a la vida* (2018), de lair Said, indagando en la relación entre retrato y autorretrato para dar cuenta de una zona de contacto más profunda entre los dos protagonistas del film. A medida que el realizador y protagonista despliega su "personaje", compone simultáneamente un retrato de su tía abuela Flora, "una mujer soltera de noventa años que quiere morir desde que nació". En un movimiento hacia la ficcionalización característico del *documental performativo*, el film deja ver la persistencia de una tradición: la del judaísmo de la diáspora o, más específicamente, la del humorismo judío de la diáspora, y sus persistencias o su "espectralidad" en el cine argentino contemporáneo.

Palabras clave: retrato, judaísmo, humorismo, espectralidad, cine argentino, cine contemporáneo.

Flora no es un canto a la vida (2018), de lair Said: retratos do presente, assinaturas do passado

Resumo: Neste artigo analiso o filme *Flora no es un canto a la vida* (2018), de lair Said, investigando a relação entre retrato e autorretrato para revelar uma zona de contato mais profunda entre os dois protagonistas do filme. À medida que o realizador e protagonista desenvolve seu "personagem", ele cria simultaneamente um retrato de sua tia-avó Flora, "uma mulher solteira de noventa anos que quer morrer desde que nasceu". Em um movimento em direção à ficcionalização, característico do documentário performativo, o filme mostra a persistência de uma tradição: a do judaísmo da diáspora ou, mais especificamente, o humorismo judaico da diáspora, e suas persistências ou sua "espectralidade" no cinema argentino contemporâneo.

Palavras-chave: retrato, judaísmo, humor, espectralidade, cinema argentino, cinema contemporâneo.

Flora no es un canto a la vida (2018) by lair Said: portraits of the present, signatures of the past

Abstract: This article analyzes the relationship between portrait and self-portrait in Iair Said's film *Flora no es un canto a la vida* (2018), uncovering a deeper contact zone between the film's two protagonists. As the filmmaker and protagonist develops his "character," he simultaneously creates a portrait of his great-aunt Flora, "a ninety-year-old single woman who has wanted to die since she was born." In a move toward fictionalization, characteristic of performative documentary, the film reveals the persistence of a tradition: that of diasporic Judaism or, more specifically, the humor of diasporic Judaism, and its continuities or "spectralities," in contemporary Argentine cinema.

Key Words: portrait, judaism, humor, diaspora, spectrality, argentine cinema, contemporary cinema.

Fecha de recepción: 30/11/2024

Fecha de aceptación: 07/04/2025

En el presente artículo ensayamos un análisis de *Flora no es un canto a la vida*, primer largometraje de Iair Said, que organizamos en tres apartados. En el primero, exploramos la figura de Said, recorriendo su trayectoria actoral como espacio de construcción y sedimentación de una suerte de "persona suprafilmica" que reverberará en la configuración de su "personaje" en este film *performativo*. Agregando una variedad de interpretaciones, personajes y géneros populares — como la comedia y el melodrama—, por los que han transitado sus interpretaciones como actor, Said modela un dispositivo de una ambigüedad irreductible, que reniega de las formas habituales y de los principios básicos que rigen la ética del cine documental, que, en consecuencia, altera las formas convencionales de la relación entre espectador y film documental y que, por eso, desacomoda todo pacto de veracidad. Luego, exploramos a este personaje a través de la figura del *Shnorrer* —un chanta, un pícaro, un aprovechador—; un arquetipo propio del humorismo judío de la diáspora para iluminar el modo en que el realizador se vale de una tradición, aunque sin ser necesariamente buscada, para componer un autorretrato que opera una forma de captura y de preservación de un pasado familiar que carece

de “archivos” audiovisuales o películas familiares. Por último, nos encargamos del modo en que, en diálogo con ese *Shnorrer*, el *film* retrata, para inmortalizar a su tía abuela, la amarga nonagenaria Flora Schwartzman. La hipótesis que enlaza este recorrido, y de ahí nuestro subtítulo, es que en la composición de este denso artificio, en el que, paradójicamente, se suple una falta de archivo audiovisual con un registro en el que el énfasis está puesto no en la imagen sino en la palabra, más que un anhelo de “recuerdo”, lo que rige a este film es un deseo de *pasado*.

No home movie

Flora no es un canto a la vida retrata los encuentros del joven actor y realizador Iair Said con su tía abuela Flora. Esquiva a la catalogación, la sinopsis de la película dice así:

Flora Schwartzman es una mujer soltera de noventa años que quiere morir desde que nació. Alejada de su familia, se pone nuevamente en contacto con sus parientes para organizar su propia muerte. Iair, su sobrino nieto, es el primero en interesarse por ella y por su departamento sin herederos.¹

La película se estrenó en abril de 2018 en la 20 edición del BAFICI. Seguido de eso, participó del Festival Internacional de Cine de La Habana y del American Film Institute International Film Festival. En febrero de 2019 la película se estrenó comercialmente en la sala del MALBA, donde permaneció en cartel durante nueve meses. También se proyectó en el Centro Cultural Tractatus de Montevideo, en el Cineclub Municipal Hugo del Carril de Córdoba, y durante 2020 estuvo disponible en las plataformas Cine.ar, Qubit, Flow, y en las plataformas de cine documental Guidedoc y DAFilms. Aunque este fue su primer largometraje (el segundo, *Los domingos mueren más personas*, se estrenó recientemente en la 77° edición del

¹ Véase: catálogo de la 20 edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), pág. 55.

Festival de Cannes), para entonces Said había realizado dos cortos, *9 vacunas* (2013) y *Presente imperfecto* (2015), que tuvieron recorridos exitosos. El primero se llevó el premio a *Mejor cortometraje* en el festival porteño y el *de Mejor cortometraje narrativo* en el Festival de Cine de Abu Dhabi, mientras que el segundo compitió por la Palma de oro en la 68 edición del Festival de Cannes. Pero a Said, sin embargo, se lo conoce más por su trayectoria como actor de cine, teatro y televisión.

Un rasgo curioso de su carrera como actor es la persistencia con la que ha interpretado a “personajes judíos”. En cine, por ejemplo, esto sucede en dos de sus más tempranas apariciones: como un chico judío que hace su Bar-Mitzvah en *Soy tan feliz* (2011), de Vladimir Durán y, ese mismo año², como un “DJ judío” en *Mi primera boda* (2011) —segundo largometraje de Ariel Winograd—. En televisión, algunos años más tarde, interpretará personajes “judíos” de las más variadas características. En el unitario *Guapas* (2014), en primer lugar, con el papel de Roly, el “novio judío” de un azafato que decide convertirse al judaísmo. Luego, en *Eléctrica*³ (una serie web ideada por Esteban Menis para la entonces flamante señal web UN3) será Ronnie, un eterno “meritorio de producción” nacido en Israel que vive en Argentina desde niño. Y, en *Psiconautas*⁴ (la primera serie de ficción argentina hecha para la señal de cable de comedia TBS), interpretará a un “judío ortodoxo”, que trabaja para un rabino que falsifica billetes en el depósito de una sedería en el Once.

² Al año siguiente el actor colaboraría con los hermanos Levy como uno de los personajes de *Masterplan*, junto a Alan Sabbagh, Paula Grinzpan y Pablo Levy, como el de la escuela de actuación de Nora Moseinco.

³ La serie web se convertiría en la primera en la Argentina en llegar al teatro, como consecuencia de su enorme éxito, en 2018.

⁴ El “personaje judío” de la serie es Gorsky, un policía de la Federal que disfrazado con bigote y peluca entra en un depósito de telas donde se esconde la operación del rabino Rubinstein (Iván Mochner), y es luego extorsionado por su rabino para que no revele lo descubierto a su comisario. En el mismo episodio, Roberto R. de la Huerta, el terapeuta grupal que atiende, entre otros, a Gorsky (el actor español Guillermo Toledo, muy conocido por sus personajes en los films de Alex de la Iglesia) visita, para explicar su disciplina, la “psiconáutica”, el programa de TV *El rincón de la cole*, que emite una señal llamada “Hebrea TV”.

Esta trayectoria como actor, que da cuenta de una suerte de “personaje suprafílmico”,⁵ aporta una clave de aproximación a la recepción y el éxito de taquilla que cosechó su primer largometraje. La película, como ya se dijo, participó de festivales de cine fuera del país y estuvo disponible en plataformas de cine independiente especializadas en documental, que apuntan a audiencias cinéfilas de todos los rincones del planeta. Su recepción local, sin embargo, trascendió ampliamente al público cinéfilo. *Flora... atrajo*, como recuerda el director, a un público que después de verla regresaba a la sala del MALBA con sus familiares, especialmente con aquellos de la tercera edad. Ese público que gracias al “boca a boca” crecía en heterogeneidad, continuó comentando, celebrando o malinterpretando la película durante meses en redes sociales, con fascinación o con desprecio por la ambigüedad moral de su protagonista.

Esa atracción, mezcla de fascinación, perplejidad y condena moral está ligada al modo en que en esta película se edifica la figura del realizador como sujeto indivisible entre la persona y el protagonista, pero que, además, como “personaje suprafílmico”, agrega una variedad de interpretaciones y personajes, que complejizan narrativamente a la película y a su relación con los espectadores. Espectadores que podrán reconocer, a través suyo, géneros populares, como la comedia y el melodrama, por los que han transitado las interpretaciones del actor y comprender, a través de esas referencias, que se trata de uno más de sus “personajes”. O bien quedar, inversamente, por desconocerlo, a merced de la ambigüedad del sujeto, que colisiona directamente con lo que podría esperarse de lo que *en apariencia* es un documental en “primera persona”.

El podcast cinéfilo *Los jóvenes viejos*, de Juan Francisco Gaciatúa y Juan Pablo Martínez, que dedicó buena parte de uno de los episodios de la cobertura de la

⁵ En su definición del “personaje” cinematográfico, Aumont y Marie (2015) señalan que “el actor aporta consigo la serie de los papeles, o sea de los otros personajes de films que interpretó con anterioridad”. Tal “intertextualidad figurativa” es incluso más relevante en el caso de las *stars*, cuyos papeles se adicionan para producir un personaje suprafílmico (Aumont y Marie, 2015: 167).

vigésima edición del BAFICI al análisis de *Flora...*, apuntaba en dirección a la intertextualidad que el film permite trazar entre la filmografía y la trayectoria actoral de Iair Said y la proximidad de todo ello con los códigos de la ficción:

Mostrándote al Iair Said verdadero, termina cerrándote muchas ideas de sus cortos. Le da una cuota de personalidad a sus películas anteriores, y la película tiene un humor muy similar al de sus ficciones y no solo eso, sino al de sus personajes en películas ajenas. Más allá de ser un documental, me parece que funciona muy bien como una comedia de ficción con códigos de otras películas de ficción.⁶

Comedia de ficción, comedia documental, ficción del documental: los intercambios e hibridaciones de modos, géneros y elementos que caracterizan a esta película permiten inscribirla en la tipología de “documental performativo”, según el modelo de Bill Nichols (2010).⁷ Es decir, aquél entre los tipos de film documental que desarrolla mayor cantidad de recursos de ficcionalización. Antonio Weinrichter lo define, con más precisión, como un modo caracterizado por la existencia de “un trastorno observable de la experiencia del director (trastorno de su cuerpo, de sus disposiciones psicológicas, de sus actitudes), que desvía nuestra atención de la cualidad referencial del documental” y que tiene como propósito “subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” (Weinrichter, 2004: 49). De modo que en el “documental performativo” hay un desvío con respecto a la vieja problemática de la objetividad/veracidad que pone de relieve al hecho de la comunicación, dado que los enunciados performativos, a diferencia de los enunciados descriptivos, no son verificables (Weinrichter, 2004: 51). Stella Bruzzi (2006) también apunta en

⁶ Véase: <https://www.mixcloud.com/losjovenesviejos/>

⁷ Este fue el último introducido por Nichols a su clasificación, y como tal puede ser pensado como un tipo que también recoge y fusiona otras modalidades.

esta dirección cuando refiere al hecho de que el documental performativo⁸ propiamente dicho, viene a llamar la atención sobre la imposibilidad de alcanzar una representación “auténtica” en el cine documental; “auténtica” en tanto representación “objetiva” de la realidad.

En esta línea, Pablo Piedras (2010) propone que, contrastando con el modo reflexivo, la inscripción de la subjetividad del documentalista en el documental performativo se impone por sobre la mostración de los procesos y los mecanismos mediante los que se construye el film: los directores literalmente “actúan”, de modo que la “primera persona” se materializa en la escena, ya sea interviniendo con su propio cuerpo o a través de un narrado omnipresente (Piedras, 2010). Más allá de esta tipología, podemos comprender a este film dentro de tendencia general hacia la “fricción” entre géneros y subgéneros narrativos cinematográficos y extracinematográficos (Schefer, 2008), que excede a la práctica documental contemporánea y da cuenta de tendencias de mayor alcance en la producción audiovisual.

Said ha indicado en distintas oportunidades⁹ cierta extranjería con respecto a la realización cinematográfica. Dos sentidos de esa extranjería son especialmente significativos para pensar esta película; el primero de ellos tiene que ver con su *aburrimiento* con el cine documental (y con el cine en general).¹⁰ En una entrevista, lo planteaba así:

⁸ Aunque el punto de partida de *New Documentary* (2006) es que el cine documental es, en sustancia, performativo, en tanto se trata inevitablemente del producto de la intrusión de los cineastas en la situación filmada, en tanto reconocen el carácter artificial y construido del cine de no ficción y en tanto proponen, como verdad subyacente, aquella que emerge del encuentro entre cineastas, sujetos filmados y espectadorxs (2006: 11), Bruzzi hace una distinción entre esa cualidad básica del documental y el documental performativo propiamente dicho.

⁹ Véase, por ejemplo: <https://cinefreaks.net/2019/02/11/iair-said-me-da-miedo-el-futuro-de-nuestro-cine/>

¹⁰ Véase: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2021/1/con-el-argentino-iair-said-director-de-flora-no-es-un-canto-a-la-vida/>

I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

El documental fue una casualidad completamente; la palabra documental está muy ligada a la solemnidad y sobre todo el documental judío: el Holocausto, la *Shoah*... entonces sí, mi película escapa un poco de esos cánones. Yo tengo esta película, pero a mí el documental no me interesa en general.¹¹

Del mismo *aburrimiento* se desprende una afinidad profunda con la televisión, segundo modo en que toma distancia del cine, y que se traduce en una modulación mordaz pero liviana del humor, que coquetea con el *sketch* y que está siempre atenta a la captura del *gag*. De todo ello deriva una cercanía “natural” con el modo performativo: es *en* el realizador que se organiza el dispositivo del film, o más bien, es él el dispositivo, al articular (dentro y fuera de la diégesis), a través de sus afinidades, de los atributos de su “persona suprafílmica”, y, por supuesto, de la organización de los registros “documentales” de sus encuentros con Flora, un movimiento hacia la ficcionalización que todo lo integra y lo presenta como parte de la constelación ficcional o, en una palabra, del artificio, del realizador y *performer*.

La película comenzó a filmarse en 2012, y en su origen, a diferencia de lo que sucede en buena parte del llamado documental en “primera persona”, en lugar de haber un archivo de “películas familiares”, como herencia o enigma de un pasado, impreso en materiales que son reorganizados y resignificados en el montaje, lo que hay es una falta de registros audiovisuales de la vida familiar,¹² una ausencia que, en línea con lo dicho, será puesta al servicio de su artificio, productivamente. Es en respuesta a esa ausencia de un archivo de video familiar, ante la inexistencia de registros de la vida cotidiana, que Said comenzará a registrar los encuentros con su tía abuela Flora y a componer a la

¹¹ Entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

¹² “Como en mi casa nunca hubo cámara, nunca se filmó ni registró nada. Cuando volví de Abu Dhabi y vi eso, empecé a tener cierto contacto con ella y empecé a llevar la cámara... el primer encuentro que tuve no la llevé y después dije “yo la llevo”, total... me di cuenta que ella era un personaje, una excepción medio a todo”. Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

vez un “autorretrato” de sí y un “retrato” de la simpática, pero también amarga nonagenaria, que se corresponden el uno con el otro.

A propósito del “autorretrato” en el documental contemporáneo, Raquel Schefer (2008) identifica en las prácticas de apropiación de material de archivo una de las estrategias formales más relevantes de este género. En tanto estrategia formal, la práctica de la “apropiación” de materiales de archivo se vincula íntimamente con la potencia evocativa de esos archivos audiovisuales, o, para decirlo con Jaimie Baron (2014): con sus *efectos*, con aquello que esos archivos propician, con su potencia en la cultura contemporánea para convocar afectos que reverberan en los materiales. En la composición del “autorretrato” audiovisual, esos materiales se ponen a disposición de “procesos de resemantización subjetiva”, como señala Schefer, que imbrican a las imágenes en una escritura reflexiva y autorreferencial (Schefer, 2008: 21).

La falta de un archivo audiovisual del que apropiarse, la ausencia de imágenes en las que apoyar la pregunta por “quién soy yo”, que como apunta Bellour (2008), siempre subyace en el autorretrato, modula una reformulación del enlace entre “autorretrato” y *apropiación* en esta película, para reorientarla hacia el tiempo presente. En ausencia de registros del pasado familiar, Said buscará ya no sólo un “yo”, sino un juego de “autorretrato” y “retrato”, un *nosotros* cifrado en las baratijas que le obsequia su tía, en la naturaleza de los conflictos familiares, y sobre todo, en los modos y las fricciones que surgen en la conversación con Flora, donde se plasma una “tradición” —el humorismo judío de la diáspora—, que aparecerá en el ida y vuelta, en el remate, en la tensión, y que, para hacerse visible, debe ser *producida* como “ficción”.

Una especie de *Shnorrer*

Durante los cuatro minutos que dura la secuencia de apertura de *Flora no es un canto a la vida*, nos enteramos de una serie de datos: que este “documental” fue

realizado sin el consentimiento de su protagonista, que hace 12 años que el realizador (como toda su familia) y su tía abuela Flora, no se ven, y, por último, que Flora quiere morir desde que nació. Si el primer elemento sirve como advertencia de que lo que sigue será disruptivo con respecto al sistema de valores¹³ que, tradicionalmente, ha organizado la ética del cine documental, el último —que Flora quiere morir desde que nació— da el tono en el que debemos comprender esa transgresión: una forma particular del humor, que no tardaremos en conocer. La puesta en escena —o más bien, la *puesta en cuerpo*—, como vemos a continuación, ratifica ese código. Todo en estos primeros minutos está orientado a explicar la trama familiar e introducir a este excéntrico personaje de la mano de Said: su cuerpo en la puerta del departamento de Flora en el barrio porteño de Flores es lo primero vemos y, su voz es la primera que escuchamos en *on*, cuando le da instrucciones a Adriana (su madre) —“ya está, está filmando, vos tené así”—, para que tome las improvisadas imágenes con las que comienza la película.

También es a él a quien vemos luego, tomando su propio retrato frente al espejo del hall del edificio, mientras espera a su tía y a su madre, que aparecen por primera vez a continuación. Después de eso la cámara vuelve a estar en manos de Adriana. Su inexperiencia (la cámara se mueve permanentemente, está demasiado cerca) arroja un primer retrato del realizador junto a su tía (de las imágenes más simpáticas y entrañables de la película; una con el mismo concepto ilustra la sinopsis en el catálogo del BAFICI), en el que la diferencia de altura —Adriana casi no logra mantenerlos en cuadro— comunica que en esta

¹³ En *Speaking truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary* (2016), Bill Nichols señala que en los documentales “irónicos” o “paradójicos” al darle la espalda a las formas habituales del cine documental y a los principios básicos que rigen su ética —en términos de Nichols, la protección de los intereses de los sujetos del film y la protección de los intereses de los de los espectadores reales— lo que encontramos es una exploración de lo que sucede, precisamente, cuando esos principios se violan de forma deliberada. Así, estos films nos invitan a examinar los supuestos y reacciones que emergen cuando el cine documental se revela como algo distinto de aquello que parece o debería ser.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

película no habrá solemnidades. La reacción de Flora al comprender que estaba siendo filmada, que primero cuestiona (“ay, ¿qué me filman?!”) y luego saluda sacando la lengua, lo confirma.

A continuación, vemos cuatro fotografías. La *voz en off* explica que lo que estamos viendo es a él con un buzo que le queda corto, que no le entra, que Flora se lo dio a su madre y ella se lo dio a él porque tampoco le entraba, y que eso le gusta porque usándolo se siente “canchero”. Después de eso nos dice que, el buzo, como todas las cosas de su tía abuela, tiene olor a tabaco y que lo único que le dejará en herencia son una serie de viejos objetos, sin mucho valor ni utilidad, como esa prenda. Así, al hablarnos de Flora, Said se ubica a sí mismo, a su “personaje”, en el centro, como garante del sentido, del tipo de complicidad que deberíamos tener con este film, con sus personajes, con los objetos, con sus transgresiones; con su sentido del humor, en definitiva.



Fig. 1: *Flora no es un canto a la vida.*

En esta dirección va también el comentario final de estos minutos iniciales, y que precede al título, cuando el narrador nos cuenta que, cuando todavía vivía con sus padres, un día Flora llamó buscando hablar con su madre, y en cambio habló con él: “Hola lair, habla tu tía Flora, me estoy muriendo”. A continuación, vemos una

fotografía de la familia en la que Flora no está y, mientras tanto, repone la historia de cómo fue que volvió a estar en contacto con su tía abuela. Escuchamos por primera vez el *leitmotiv* de la película, una de las dos piezas musicales (de la segunda, interpretada por Rosario Ortega, nos encargaremos más adelante) que conforman la banda de sonido del film.

En la pieza, compuesta por Matías Schiselman y Fernando Martino, se reconoce, aunque con variaciones de tempo y con una instrumentación que le dan un tono más íntimo y entrañable, la música de *Novias, madrinas, 15 años* (2011), de Diego y Pablo Levy.¹⁴ “La música es una mezcla de *Amélie* con música *klezmer*”,¹⁵ sintetizaba el realizador en una entrevista, apuntando simultáneamente al estilo *nouvelle chanson* de la banda sonora compuesta por Yann Tiersen y al *klezmer*, el popular género musical de la cultura *idish*. El tono alegre de ambos géneros, combinado con cierta inclinación publicitaria del compositor, aporta una atmósfera ligera y simpática que, como en la película de los hermanos Levy, provoca una complicidad instantánea con los “personajes” y con su mundo. Un mundo y unos “personajes” (su tía Flora y él, y también su madre), indisociables del judaísmo urbano, de sus espacios, sus prácticas, sus modos, que son recuperados aquí como materia prima del artificio. A propósito de ello, Iain Said señalaba lo siguiente:

Yo cuento anécdotas en el cine, o cuento las cosas que me pasan en la vida real, y si me pasa esto en la vida real que es festejar Pésaj lo cuento también, lo puedo contar en una película [...] antes se festejaba la Navidad en las novelas, y ahora la Navidad se festeja en la novela pero también viene el amigo judío y viene el que no festeja y viene el evangelista... hoy me parece que todo está más equilibrado, hay de todo [...] también es una manera de acercar más público, incluir, me parece que también es una visión de mercado... incorporar

¹⁴ El realizador, que trabajó con los hermanos Levy, lo dice explícitamente: “Me la hizo Matías Schiselman, que también se la hizo o se la hace a los Levy.” Entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

¹⁵ Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

lo que pasa en lo social [...] Ahora el judío no sólo es judío religioso. Antes alguien que era judío era alguien que tenía *peies* [...]. Con los años me parece que la gente entendió que ser judío es una filosofía de vida y no sólo una cuestión física o de creencias religiosas, entonces puede haber una persona que trabaja en un banco y aparte es judía. [...] Antes cuando había un judío se trataba de que había un judío, o de que discriminaban a un judío; cuando eso se empieza a incorporar en la sociedad, deja de ser ese el conflicto: es como algo más... una característica más del personaje.¹⁶

Su trayectoria actoral, como se dijo, es ilustrativa de esta idea de “inclusión” (también, claro, de la segmentación de audiencias como estrategia) o naturalización de lo judío, que se torna ya no una “característica más del personaje”, para ser, a través de su “persona suprafílmica”, de la multitud de versiones de lo mismo, el cimiento del film. En *Flora...* las referencias a “lo judío” están presentes en todo momento. Lo vemos, por ejemplo, cuando para contar un recuerdo de su infancia relacionado con Flora, menciona que su diario íntimo, —donde una entrada explica que se peleó con sus padres porque odian a su tía y él no sabe por qué—, era un *souvenir* que le regalaron en un Bat-Mitzva, pero también en el plano de lo indicial, como cuando entre los raros regalos de su tía, vemos un bolso que tiene un bordado donde se lee “Jerusalem”, o cuando Flora le obsequia una malla “que trajo de Israel”, cuando él le pregunta palabras en hebreo (donar, sobrino, herencia/*trumá*, *ajjan*, *hierushá*) a su madre, para llamar al Instituto Weizmann en Israel (al que Flora ha decidido donar su departamento como última voluntad), mientras ella le ofrece *sambousek*, y así.

El “humorismo judío” de la película, sin embargo, resulta más escurridizo y para identificarlo habrá que ir tras su forma, su sustancia, su elemento. Especialmente significativo resulta el hecho de que, aunque está presente en todo momento, este no sea un aspecto buscado sino todo lo contrario: Said toma distancia de

¹⁶ Entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

los clichés, y los lugares comunes, y más aún todavía, se asume ignorante con respecto al “humor judío”:

No tengo ni idea qué es una *idische mame*, y vengo de familia re judía... pero los clichés del judaísmo, del humor judío, no sé cuáles son... por eso cuando me decían que mi tía abuela o mi película era re judía al principio me ofendía, porque creo que la enmarca en algo que yo no sé lo que es, entonces me pierdo: nunca vi una película de Woody Allen, creo que él hace cosas de humor judío [...] A mí hoy por hoy me encanta ser un exponente de los jóvenes judíos, tipo de Piroyansky, Paula Grinszpan, que son actrices y actores o directores judíos... el que viene de una cuna más judía, que respeta el Bar-Mitzvah, que sabe más de las fiestas, soy yo, a mí me encanta transmitir la cultura judía, eso sí, pero del humor no, no sé... o sea, no conozco de patrones, de generalizaciones, de personalidades... sí conozco de la cultura y de la religión un poco.¹⁷

Son numerosas las opiniones de críticos que reconocen el “humor judío” de la película: “Estimulante relato familiar y gran ejemplo de lo que suele etiquetarse como “humor judío”, para contar una historia que siendo única bien puede ser de cualquiera”,¹⁸ proponía Juan Pablo Cinelli, en una nota dedicada a la competencia argentina en el BAFICI. “La película tiene mucho sentido del humor (por momentos bien negro) y con esa impronta tan particular y distintiva de la comunidad judía, donde lo trágico y lo cómico se dan permanentemente la mano”,¹⁹ señalaba Diego Batlle en una crítica a propósito del estreno de la película.

¿Pero, cómo funciona el “humorismo judío”²⁰ en esta película? Todo parece apuntar hacia la construcción de los “personajes”. Nada en este film es más crucial que sus personajes y es por eso que se acerca, más que a cualquier otro

¹⁷ Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

¹⁸ <https://www.pagina12.com.ar/109086-entre-debutantes-y-viejos-conocidos>

¹⁹ <https://www.otroscines.com/nota?idnota=14258>

²⁰ La expresión “humorismo judío” refiere aquí al título del clásico *Jewish Wit*, de Theodor Reik.

I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

género, a la “comedia de situación”. El suyo propio puede entenderse como una variante del *Shnorrer*: una figura típica del humorismo *ídish*, que se caracteriza por ser una suerte de aprovechador o *freeloder*, un practicante de “procedimientos deshonestos y embustes condicionados por su miseria material (Reik, 1994: 63)”. El *Shnorrer*, un arquetipo originalmente asociado a la marginalidad y a la pobreza, un receptor de dádivas, encuentra en este caso una encarnación que retoma su incómoda naturaleza, pero prescindiendo de la fatalidad material de la versión original.

Vemos una versión similar, por ejemplo, en el simpático miserable que es George Costanza²¹ (Jason Alexander) en *Seinfeld*. De hecho, el conflicto central de la película recuerda a un episodio de la *sitcom*, en el que Costanza²² busca convencer a cualquier costo a la administración de su edificio de que, debido a todas sus penurias, él y no el inquilino actual —un sobreviviente del Holocausto que además sobrevivió a un naufragio—, merece hacerse del departamento en el que vive el anciano. Y así se presenta también el personaje de Said desde prácticamente el comienzo de la película cuando, durante un almuerzo con su tía abuela, su *voz en off*, nos dice: “A partir de ese llamado reaparece Flora en mi vida y empiezo a frecuentarla, me intereso por su vida, por cómo vivirá, si estará sola, si tendrá amigos, si se cocina, si sale a la calle, pero sobre todo me intereso por su departamento. Flora es soltera y no tuvo hijos; por lo cual, no tiene herederos directos”.

²¹ Para un interesante análisis sobre el judaísmo de George Costanza y el “judaísmo” de la serie (“una serie acerca de nada”), véase *Decoding Seinfeld’s Jewishness*, de Jarrod Tanny (2016).

²² El personaje de nombre italiano está inspirado en la vida de Larry David, el cocreador de la serie junto a Jerry Seinfeld, y actor, que luego se interpretará a sí mismo en un estilo similar a Costanza en *Curb your enthusiasm*.

El descaro y la desvergüenza de este personaje, sujeto “vicario” del realizador,²³ expresan una toma de posición de Said con respecto al cine documental:²⁴ el estatus del realizador, las relaciones de poder entre quien registra y quien es sujeto de registro, la exposición de la vida (el pudor, el infortunio, la precariedad, el fracaso y la desgracia) ajena. Todo esto, como propone en los fragmentos que citamos a continuación, se busca mostrar, poner en crisis, e invertir:

Todo lo que hablaba sobre su vida privada lo dejaba afuera porque había elegido construir mi historia: lo que nuestro tiene que ver conmigo y no con ella. [...] Yo quería que el oportunismo se viera en mi personaje y no en mí como realizador [...]. En la película de lo que trato yo es de que uno se cuestione si está bien mi rol como actor o como sobrino o como persona: por eso desde el principio aparece ese cartel, porque digo: “ya está, esto que vas a estar viendo éticamente es quizás polémico, fue hecho sin su consentimiento... ahora escuchá la historia, cómo es y cómo te la cuento yo.”²⁵

Esta especie de *Shnorrer*, se llevará la mayor carga de lo antipático y se verá expuesto en sus intenciones (su plan de hacerse con el departamento, esperablemente, va a frustrarse) por su madre, a quien no podrá convertir en cómplice, y por la propia Flora, que alternará entre la evasión y la distracción como estrategias para burlar las maquinaciones de su sobrino. El “personaje” de Flora, además, servirá como contrapunto del suyo en el sistema de la película: si él es interesado, ingenuo y optimista, ella será amarga, sincera y astuta. Como es propio del humor (Moretti, 2013), el instrumento central en ese contrapunto

²³ Tomamos prestada la idea de Aguilar (2015), cuando señala que la “puesta en cuerpo” de películas como *M* o *Los rubios* genera un “yo” vicario en el que se piensa la posibilidad de la memoria y de lo político (Aguilar, 2015: 94), para pensar aquí al tipo de “yo” vicario que genera esta “puesta en cuerpo”, que provoca una reflexión acerca de las relaciones de poder y de la ética en el cine documental.

²⁴ “Me gustaría también que traiga interrogantes. Sobre la película en sí, la historia y también el lugar de los directores a la hora de filmar: qué contamos, de qué manera, con qué especulamos, qué estamos dispuestos a hacer con tal de hacer una película o de conseguir financiación, etc.”. Véase: <https://www.otroscines.com/nota-13183-entrevista-a-iair-said-director-de-flora-no-es-un-canto>

²⁵ Citado de entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

será la palabra —y por lo tanto los diálogos y su edición, es decir, la decisión sobre dónde y a quién atribuir la “última palabra”, el desvío de los temas o el “remate”—, y no la imagen.²⁶ La variedad y precariedad de los dispositivos de captura (una *Handy Cam*, un teléfono, la cámara de su computadora), la desprolijidad de los planos; en suma, toda la estrategia de registro de la película, que emula la *home movie*, da cuenta no sólo, como se dijo, de una ausencia “productiva”, sino, también, de una jerarquización de la palabra en la construcción de mundo en esta película.

Después de esclarecer los motivos de su acercamiento a Flora en ese primer encuentro, el narrador nos dice en la misma línea de confesión: “Yo intento reestablecer un vínculo con ella y empiezo a verla y a llamarla todo el tiempo”. A continuación, vemos una serie clips en los que se filma llamándola, una y otra vez para saludarla por su cumpleaños. En uno de ellos, sucede el siguiente diálogo:

lair. ¡Feliz cumple!

Flora. Gracias, hijo mío.

lair. ¿Querés que vayamos a festejar?

Flora. ¿A festejar qué?

lair. Te llevo torta.

Flora. No, hijo mío, yo estoy muy mal.

lair. ¿Qué te pasa?

Flora. Estoy con estos dolores...

lair. ¿Estás con alguien hoy?

Flora. ¡No! ¡No!

lair. ¿Cuántos cumplís?

Flora. ¿Qué querés saber, hijo?

²⁶ El realizador se refiere a esto como “La película es el cine en lo más crudo... es una cámara y nada más, yo no tenía micrófono. Está bien, le puse la música, pero la historia, todo es mentira”. Entrevista realizada el 7 de junio de 2018.

I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

lair. ¿Sesenta y cuántos?

Flora: Sí, cuarenta y pico.

lair. ¿Cuarenta y cinco?

Alternando humorismo y fatalidad, aparece en este diálogo nítidamente el “humorismo pequeño” que destaca Reik (1994) como uno de los aspectos más característicos del humor judío de la diáspora: la “pirueta”, que nos lleva del dolor al juego de palabras, transforma la evasión en truco. Damos con lo mismo en el fragmento que transcribimos a continuación:

Flora. Vos sabés que tu abuelo lloraba, cuando venía todos los sábados o domingos a ver a mi mamá, lloraba cuando Adriana estaba soltera: “Va a seguir el camino de Flora”, decía.

lair. ¿Y cómo sabías que ibas a ser soltera de por vida?

Flora: Y, yo lo presentía...

lair. ¿Y qué es lo que sí te gusta ahora de la vida?

Flora: Ahora en este momento nada, hijo, no. Me sacaron todo lo que yo quería, me lo llevaron.

lair. ¿Quién te lo llevó?

Flora: La vida, hijo. Porque yo sé, uno nace para morir. En el momento que nacés es porque vas a morir ya. Menos mal que no tuve hijos. En el momento que murió tu abuelo, yo dije: menos mal que no tuve hijos, así lo dije, porque es desgarrador. Señor, si no le molesta, ¿me puede traer la cuenta así ya le abono?

El tono trágico y “existencialista” de Flora se transforma, con una sola pirueta, en pragmatismo: en la practicidad, más que en la severidad está la valentía de lxs judíxs “del gueto”, dice Devorah Baum (2018), a propósito del humor judío en relación a la mortalidad. En el personaje —y la persona— de Flora reverbera el “original”, el humorismo del *shtetl*, heredado, digamos, “de primera mano”.

Nuestro *Shnorrer* no tardará en entrar su espiral descendente, tras enterarse de que Flora ha acordado donar el departamento en cuestión tras su muerte al

I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Instituto Weizmann²⁷ en Israel donde trabajó su hermano, el abuelo de Iair. Flora, nos enteramos, comprometió a su sobrina Adriana a cumplir su última voluntad de cremarla, llegado el caso, y encargarse de los trámites de la donación. Con un montaje alterno, el film enlaza uno de los habituales encuentros entre tía y sobrino, con una secuencia grabada en otro momento y lugar, en la que Iair lee para la cámara el documento con el que el Instituto acepta la cesión de la propiedad. El ida y vuelta entre una y otra va sucediéndose: en el restorán, Flora dice que pensó que con la venta de su departamento iban a construir un pabellón en el instituto; en cambio, por lo que vale, le ofrecieron poner una placa en un microscopio. Sobre el plano “busto parlante” de la anciana, sobreimprimiendo la voz del narrador, que dice: “El departamento de Flora tiene cuatro ambientes, dos habitaciones, un living grande y un living diario, un patio interno y un balcón corrido. Es un semipiso en el barrio de Flores.” A continuación, la cámara panea hacia abajo: del rostro de Flora se desplaza hacia sus manos, que apilan billetes sobre la mesa y de ahí hacia el ticket del almuerzo (donde se divisa su valor, de setecientos sesenta pesos), para luego desplazarse nuevamente hacia Flora, que sigue amontonando billetes sobre la mesa.

El episodio, que tiene el propósito de frustrar las maquinaciones de nuestro personaje, termina con una breve querrela a propósito de la propina —Flora pregunta si veinticinco pesos de propina (una tercera parte del consabido diez por ciento) está bien; su sobrino le reclama que deje más, ella le responde que a su plata la maneja ella— abre paso a los diez minutos más descarados del personaje, que hará todo lo posible por evitar la donación del departamento. Llamando incluso al Instituto Weizmann sin el consentimiento ni conocimiento de

²⁷ Israel es aquí una utopía del pasado, pero no hay en este film un “deseo” de utopía, un anhelo, una nostalgia. Más bien lo que se pone de manifiesto es una desconfianza burlona, una separación entre el judaísmo de la diáspora e Israel, que opone una cosa a la otra: una discontinuidad; su modo recuerda al dato con respecto al origen israelí de su personaje como meritorio de producción en *Eléctrica*.

Flora para informarse acerca del procedimiento de donación y solicitar al encargado de las donaciones para América Latina (un tal “Dani”) que lo llame en un horario que sea más conveniente para él para consultar cómo cancelar una hipotética donación.

Inmortalizada

El tono de la película comienza a transformarse después de esa conversación con el representante del Instituto Weizmann. Su siguiente diálogo telefónico con Flora, en el que tras contarle muy agitada que se cayó, le prohíbe severamente contárselo a su madre, además de rechazar toda asistencia. (“¡Cómo me cuesta morir, hijo mío! ¡Te dejo, no puedo hablar, no le digas nada a tu madre, ¿me oíste?! ¡No le digas nada! ¡No! ¡Mirá, no te hablo más!”), abre paso a un clima más frágil y dramático. A continuación, durante otra visita en la que su tía abuela —la vemos más vulnerable, por primera vez con la cabeza descubierta y sin anteojos— le obsequia cosas para su nueva casa, al darle un mantel, por ejemplo, dice: “hay un dicho que dice: mejor darlo con la mano caliente”. Durante esta secuencia escuchamos por primera vez *Nunca tuvo novio*, el tango de Julio Sosa, reversionado e interpretado por Rosario Ortega para la película. La versión de la canción, lejos del tango y más cercana al *indie pop*, acompaña este giro, que aligera, aunque sin abandonar, el tono humorístico del film.

Más adelante, en esta misma tónica, en otro encuentro que culmina en la puerta del edificio donde vive la anciana, Flora le pregunta a su sobrino nieto si cree que todavía está lúcida y le pide que se quede mirándola desde la puerta mientras camina hacia el ascensor. La cámara, que al principio está encima de Flora, como si colgara, pasa a registrarla, como cuidándola también en su caminata por el pasillo, marcando un cambio de posición en el registro que sintetiza un cambio en el tono del film y que da cuenta de un corrimiento de Said hacia una un rol de “cuidado”.

I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Lo que vemos a continuación —un registro institucional de su participación en un festival de cine español a propósito de su corto *Presente imperfecto*—, pone sobre la mesa una separación entre el personaje y el realizador, que acompaña la transición del personaje y el cambio de tono de la película: “Tenía ganas de trabajar con el error, con la mirada de los demás, con la identidad y con cosas que a mí me interesan, como el aburrimiento, la ciudad y el amor y cómo a través del cambio de un regalo... que es algo que está muy mal visto...”, dice Said, reflejando lo buscado en ese corto, en lo que busca también aquí.

Después de eso, durante una larga conversación telefónica con sus padres, llena de interrupciones —*desperfectos*— nuestro protagonista se entera de que internaron a su tía Flora y que al día siguiente, nos informa el narrador, la llevaron a un geriátrico. Said registrará luego una visita a Flora en el lugar: en los clips tomados con un teléfono, se la ve muy poco: de costado, mientras ella mira de reojo y al lugar se lo captura fragmentado en objetos: una silla de ruedas, las patas de una mesa. La intención de preservar otra imagen de la anciana a través de la distancia que opone este modo de registro se repite en una visita posterior al Policlínico Bancario, donde Flora pasará sus últimos días internada. Allí, vemos solo su mano, que reconocemos por el anillo con sus iniciales, similar al que alguna vez le regaló a su sobrino nieto: uno más de los objetos que suplen el departamento, pero también un indicio de la multitud de objetos, historias y fundamentalmente modos que los enlazan.

lair se encargará de los trámites de cremación, de llevar una planta con sus cenizas al cementerio (donde dejó indicado que quería ser trasladada para estar entre sus padres) y también de vaciar el departamento y comunicarse con un abogado para llevar a cabo la donación del departamento. “Pasaron cinco años desde que Flora llamó y dijo que se estaba muriendo”, dice el narrador antes de entrar a encargarse de las cosas de Flora; suena el *leitmotiv* en una versión más “parisina” que la anterior, y por eso, más simpática, más cómplice, anticipando

I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

el tono de lo que vendrá. Al cabo de unos segundos abre un cajón y agarra un paquete que la cámara captura en detalle. En una nota se lee: “Adriana: billeteras de mi papá y mi abuelo traídas de Rusia, a mi muerte llevarlas al museo de Libertad. Gracias, Flora”. A continuación, lo vemos vaciando un *placard*, entretanto, un “diálogo fantasma”, una conversación que alguna vez tuvo con Flora, la trae de vuelta al mundo de lxs vivos:

Flora: No me gusta que abran los...

lair: ¿Qué escondés acá, hay un muerto?

Flora: Tengo los lingotes de oro, los dólares, los brillantes.

lair: No mataste a nadie, ¿no?

En un gesto que recuerda a *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), pero cuya significación apunta en dirección a una identificación de naturaleza no política, sino *queer*, lair se pone la peluca de Flora y se funde en ese encuentro: los espectros, como señala Agamben, están hechos de signos o más bien “de signaturas, es decir, de aquellos signos, cifras o monogramas que el tiempo inscribe en las cosas (Agamben, 2011: 57)”. Flora regresa, en esta modalidad, para mostrar aquello que es inaccesible en tiempo presente, aquello que sólo el artificio, el juego de distancias y proximidades del cine torna visible. “Durante estos años, sin saberlo, Flora fue la protagonista de mi vida: me dejó toallones, sábanas, papel higiénico, productos de limpieza, vajilla”, dice el narrador, mientras vemos planos de la vajilla, el papel higiénico y los productos de limpieza que Flora le dejara en herencia.

La continuidad entre una cosa y la otra, del protagonismo de Flora en su vida a los objetos, revela los sentidos que se articulan en ellos, lo que se adhiere o lo que se inscribe en esos objetos. No su materialidad, o, en todo caso, su condición material como el soporte de los sentidos y afinidades que los transitan y que condensan en una complicidad modelada, como se dijo, por el humorismo

I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

de la diáspora, un humorismo cuyo atributo es la errancia, la *portabilidad*, la adaptación, la intromisión en cualquier contexto y lugar.

Flora regresará también en imagen hacia el final de la película. Un plano medio la retrata frente a una computadora, sorprendida y espantada tras ver su imagen en la pantalla. El episodio nos recuerda la advertencia del comienzo. La protagonista no ha dado su consentimiento, pero, de todas maneras, será retratada:

La idea era inmortalizarla, hacer una película sobre alguien que no descubrió la vacuna contra ninguna enfermedad terminal, que no hizo nada fundamental para la sociedad, pero que fue muy importante para mí. Por más que ella pensara que tenía su muerte controlada, no pudo controlar permanecer a través de una película.²⁸

La propia película, así, se constituye ella misma como artefacto espectral, como compendio de signaturas. A continuación, Iair le toma una fotografía y después otra que retrata a Ixs dos. Cambian de tema y comienzan a hablar de un paquete con cosas, la imagen funde a negro, pero el diálogo continúa:

Flora. Le va a quedar a tu mamá.

Iair. ¿Qué?

Flora. Todo, cuando yo ya no esté.

Iair. Falta mucho para eso. ¿Y para mi casa nueva qué me vas a dar?

Flora. Ya voy a ver. ¿Cuánta plata tenés ya juntada?

El diálogo cierra la película; pero, subrayando su *inmortalidad*, Flora regresa una vez más, ahora en las fotografías tomadas con la computadora, antes de los títulos, y con ella la de un mundo, el de las billeteras traídas de Rusia, los manteles, la vajilla y, sobre todo, una forma de narrar lo vivido —y, por eso, de

²⁸ Véase: <https://gpsaudiovisual.com/2019/02/07/iair-said-estrena-flora-no-es-un-canto-a-la-vida-me-interesa-el-mundo-de-los-ancianos-la-soledad-y-la-muerte/>

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

vivir—, en la que lo trágico y lo agobiante no existen sino en una espiral con lo liviano y lo pragmático. Ese mundo, *inmortalizado* con ella y proyectado hacia un *nosotros*, que es por eso también el de su sobrino nieto, echa luz sobre el presente de la diáspora judía en la Argentina, un presente tironeado por un denso pasado; un presente *crepuscular*, en el que el pasado, con sus tormentos y sus alegrías, no cesa de ser evocado.

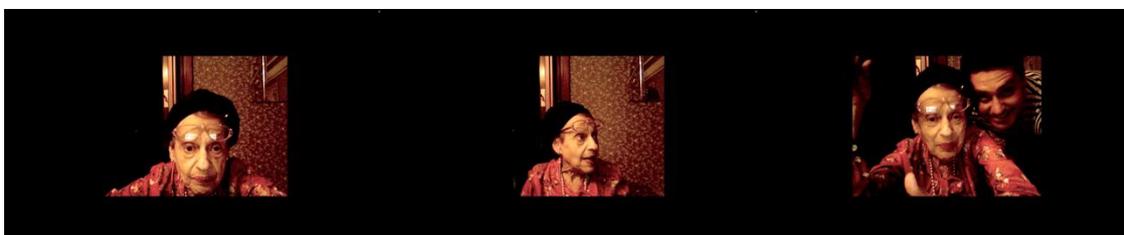


Fig. 2: Flora no es un canto a la vida

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (2015). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca Editora.
- Baron, Jaimie (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London & New York: Routledge.
- Baum, Devorah (2018). *The Jewish Joke: A short history... with punchlines*. Nueva York: Pegasus Books.
- Bellour, Raymond (2008). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. CABA: Colihue.
- Bruzzi, Stella (2006). *New Documentary*. NY: Routledge.
- Moretti, Franco (2013). *Distant reading*. London-New York: Verso Books.
- Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- ____ (2016). *Speaking truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. California: University of California Press.
- Piedras, Pablo (2010). "La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos" en *Revista Cine Documental*, número 1. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Reik, Theodor (1993). *Psicoanálisis del humor judío*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Leviatán.

Schefer, Raquel (2008). *El autorretrato en el documental*. CABA: Ediciones Universidad del Cine.

Tanny, Jarrod (2016). "Decoding Seinfeld's Jewishness" en *Studies in Contemporary Jewry*, volumen 29. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780190646127.001.0001.

Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B editores.

*Débora Kantor (Universidad de Buenos Aires, Argentina) 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