

El melodrama en comedias judías argentinas: *El abrazo partido*, *Judíos en el espacio* y *Cara de queso*

ROCÍO GORDON
rocio.gordon@cnu.edu

Christopher Newport
University, Estados Unidos

FECHA DE RECEPCIÓN
mayo 29, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
julio 12, 2018

RESUMEN / A partir del comienzo del siglo XXI se comienza a producir en Argentina un gran número de películas de temática judía. Dentro de esta nueva ola representacional, se producen ficciones caracterizadas por el tono humorístico. En este artículo propongo un análisis de los componentes melodramáticos inscriptos en estas comedias. En algunos casos, como en *Cara de queso: mi primer guetto* (2006) de Ariel Winograd, el humor prevalece en primera plana, pero con duras críticas subyacentes, y en otros, el elemento cómico se da a través de momentos más oscuros, como un intento de suicidio en *Judíos en el espacio* (2005) de Gabriel Lichtmann, o el abandono de un padre en *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman. Estas películas tienen en común elementos de *Bildung* y en el presente trabajo examino cómo los procesos de formación de los protagonistas definen el carácter melodramático de estos filmes. Los conflictos vividos por los personajes principales son los que permiten exponer la visión crítica de esos mundos, las heridas todavía presentes y la perspectiva de una generación de judíos que transita entre la tradición y la asimilación.

PALABRAS CLAVE / cine judío, cine argentino, melodrama, comedia, *Bildung*.

ABSTRACT / Since the beginning of the 21st Century, a number of films centered on Jewish themes have been produced in Argentina. Within this new representational trend one encounters narrative fictions characterized by their humor. In this article I propose an analysis of the melodramatic components embedded in these comedies. In some cases, such as *Cara de queso: mi primer guetto* (2006) by Ariel Winograd, while humor is the dominant tone, the film nevertheless contains a strong underlying social critique. In other cases, the comedic element appears in darker moments, such as a suicide attempt in Gabriel Lichtmann's *Judíos en el espacio* (2005), or the abandonment of a father in Daniel Burman's *El abrazo partido* (2004). These films share elements of *Bildung* and in this article I examine how the protagonists' process of formation defines the melodramatic nature of these movies. Through the conflicts experienced by the main characters these films expose the critical perspective of the worlds they live in, the old wounds still present, and the point of view of a generation of Jews that must navigate between tradition and assimilation.

KEYWORDS / Jewish Cinema, Argentinian Cinema, melodrama, comedy, *Bildung*.



Judíos en el espacio
(Gabriel Lichtmann, 2005).

Los inmigrantes judíos tuvieron un rol primordial en la fundación y el desarrollo de los medios masivos de comunicación en Argentina (radio, televisión, cine) a principios y mediados del siglo XX, sin embargo, la representación de lo judío en estos medios era limitada¹. No fue hasta la década del 90 y el comienzo del siglo XXI que la representación de lo judío se hizo más prominente en el cine nacional². Dentro de esta ola representacio-

¹En su libro *The Wandering Signifier: Rethoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*, Erin Graff Zivin explica que “Jewishness” funciona como una figura retórica que cambia de significado según como se la use. Esta palabra (en español, “judeidad” o “lo judío”) representa las tensiones incorporadas en ella y, por eso, se convierte en un significante vacío: un significante que hay que comprender según el contexto dado. Cuando me refiero a “lo judío”, lo hago en este sentido abierto y cambiante del que habla Graff Zivin. Tzvi Tal ya ha retomado esta idea en su estudio sobre cine “The Other Becomes Mainstream: Jews in Contemporary Argentine Cinema”.

²Desde el 2000 han aparecido las siguientes películas de ficción que se centran o incorporan cuestiones relacionadas a lo judío: *Esperando al mesías* (2000) de Daniel Burman, *Un amor en Moisés Ville* (2000) de Antonio Ottone, *Samy y yo* (2001) de Eduardo Milewicz, *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman, *Seres queridos* (2004) de Dominic Harari y Teresa de Pelegri (coproducción con España), *18-J* (2004) de varios directores (Caetano, Sorín, Burman, Lecchi, Doria, Cedrón, Stagnaro, Wainrot, Schapces, Suar), *Judíos en el espacio* (2005) de Gabriel Lichtmann, *Derecho de familia* (2006) de Daniel Burman, *Cara de queso* (2006) de Ariel Winograd, *Cartas para Jenny* (2007) de Diego Musiak, *La cámara oscura* (2007) de María Victoria Menis, *El nido vacío* (2008) de Daniel Burman, *Anita* (2009) de Marcos Carnevale, *Mi primera boda* (2011) de Ariel Winograd, *La suerte en tus manos* (2012) de Daniel Burman, *El amigo alemán* (2012) de Jeanine Meerapfel (coproducción con Alemania), *El rey del Once* (2016) de Daniel Burman, y *El último traje* (2017) de Pablo Solarz.

nal, se puede observar dos facetas principales. Por un lado, la vertiente del melodrama humorístico de ficción (Burman, Winograd, Lichtmann, por ejemplo) y, por otro lado, la vertiente más personal del documental en primera persona o del documental enfocado en un sujeto específico (Szwarcbart, Solnicki, Blaustein, Lipgot, entre otros). Me interesa aquí revisar las características de la primera tendencia y pensarla desde las dinámicas familiares y de la comunidad, reflexionando así sobre el rol de las nuevas generaciones de cineastas judeo-argentinos. Propongo que la ficción, en contraste con el documental que manifiesta heridas y cuestionamientos todavía latentes de forma más explícita, se posiciona en un lugar que presenta una visión crítica a través de elementos melodramáticos, incluso disimulados muchas veces a través del humor, y permiten presentar una mirada más compleja de los mundos representados.

En la mayoría de los documentales estrenados a partir del 2000 hay una reflexión clara sobre historias personales que siempre están conectadas con la historia colectiva. En casi todos los casos se trata de diferentes miradas de una tercera generación que ya no pretende solamente reconstruir el pasado sino también posicionarse, encontrar su lugar, dentro de la historia tanto familiar como universal. Muchos directores recurren al testimonio para acercarse a una historia que no les tocó vivir, la de la persecución y el horror en Europa y

Dentro de la categoría documental se encuentran: *7 días en El Once* (2001) de Daniel Burman, *Algunos que vivieron* (2002) de Luis Puenzo, *Aquellos niños* (2002) de Bernardo Kononovich, *Legado* (2003) de Vivian Imar y Marcelo Trotta, *Jewel Katz y sus paisanos* (2005) de Alejandro Vagnenkos, *Hacer patria* (2006) de David Blaustein, *Un pogrom en Buenos Aires* (2007) de Herman Szwarcbart, *De Bessarabia a Entre Ríos* (2007) de Pedro Banchik, *Mujeres de la Shoá* (2008) de la Universidad de La Matanza, *Tango, una historia con judíos* (2009) de Gabriel Pomeraniec, *Otro entre otros* (2010) de Maximiliano Pelosi, *Los 36 justos* (2011) de Daniel Burman, *Judíos por elección* (2011) de Matilde Michanié, *El árbol de la muralla* (2012) de Tomás Lipgot, *Salvar al niño* (2013) de Bernardo Kononovich, *Malka* (2014) de Walter Tejblum, *NEY Nosotros, ellos y yo* (2015) de Nicolás Avruj. Además, Shlomo Slutzky, argentino radicado en Israel hizo dos documentales en y sobre Argentina: *El año que viene en...Argentina* (2005) dirigida junto a Jorge Gurvich y *Sin punto y aparte* (2012).

la inmigración a Argentina. Sin embargo, ya no se trata de un testimonio que aspira a reconstruir lo sucedido, sino que a través de este se vislumbra una grieta desde la cual los nietos van a intentar incorporarse en la historia compartida del desgarrar y recuperar la posibilidad de una memoria crítica³. En la ficción, aunque esta reflexión de la tercera generación se ve más mediada, también se encuentran vestigios de una búsqueda que, en estos casos, está vinculada al presente más inmediato de Argentina, a los procesos de formación y a intentar comprender el lugar de pertenencia dentro del núcleo familiar y de la comunidad.

Me interesa, entonces, enfocarme en las películas de ficción que, a pesar de sus diferencias, comparten una característica: son comedias en las que el melodrama surge como forma de exponer ciertas fisuras del mundo representado. En algunos casos, como en *Cara de queso: mi primer guetto* (2006) de Ariel Winograd, el humor prevalece en primera plana pero con duras críticas subyacentes, y en otros, el elemento cómico se da a través de momentos más oscuros, como un intento de suicidio en *Judíos en el espacio (o por qué es diferente esta noche a las demás noches)* (2005) de Gabriel Lichtmann, o el abandono de un padre en *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman. No pretendo aquí elaborar un análisis de la comedia como género o de los elementos humorísticos en sí, y asumo como punto de partida la categorización de estas películas como comedias. Este artículo piensa el melodrama como punto en común y como una elección estética que pone de manifiesto una visión crítica. Además, estas películas han sido realizadas casi coetáneamente (2004, 2005 y 2006) por directores contemporáneos (Burman nacido en 1972, Lichtmann en 1974 y Winograd en 1977) que pertenecen a una tercera generación

³En mi artículo “Aproximaciones a lo judío en el documental argentino reciente” analizo las películas *Papirosen* (2011), *Un pogrom en Buenos Aires* (2007) y *Hacer patria* (2006)” desarrollo en profundidad estas ideas.

de judíos en Argentina⁴. Y, como bien lo nota Carolina Rocha (2010), todas estas películas tienen elementos de *Bildung*, es decir, muestran un proceso de formación de un protagonista judío masculino (p. 40). Esta última particularidad es quizás la que se relaciona más con el carácter melodramático de estos filmes. Los conflictos vividos por los personajes principales en el seno de sus familias (y por extensión, como veremos, de sus barrios) son los que permiten exponer la visión crítica de esos mundos, las heridas todavía presentes y la perspectiva de una generación de judíos que transita entre la tradición y la asimilación. Como si, al igual que en los documentales, no se pudiera escapar de algo más profundo e inexorable.

REÍR LLORANDO (O LLORAR RIENDO)

Si bien el melodrama es comúnmente conocido como un género basado en la exageración emocional, la dramatización de problemas mayormente domésticos y la musicalización excesiva, varios académicos han propuesto una mirada un poco más amplia del género⁵. Ninguna de las películas aquí analizadas entraría categóricamente en la calificación de melodrama, pero si se considera al melodrama como un modo más que como un género –como plantea Peter Brooks (1976)⁶– tal vez

⁴Cabe aclarar que Daniel Burman es conocido por la inclusión de temáticas relacionadas a lo judío en casi todas sus películas, por lo que se hizo famoso con su llamada trilogía de Once (*Esperando al mesías*, *El abrazo partido* y *Derecho de familia*). Hasta el momento Burman es el más prolífico de los tres directores (ver lista en la nota al pie 2). Gabriel Lichtmann realizó también *Cómo ganar enemigos* en 2014 que si bien no se centra en una temática judía, hay referencias explícitas dado que su protagonista pertenece a la comunidad. Winograd dirigió las comedias *Mi primera boda* (2011), *Vino para robar* (2013), *Sin hijos* (2015), *Permitidos* (2016) y *Mamá se fue de viaje* (2017). De todas, *Mi primera boda* es la que única que tiene referencias a lo judío ya que se trata de un casamiento mixto.

⁵Ver, por ejemplo, los trabajos de Linda Williams (1998), Agustín Zarzosa (2013), y Scott Loren y Jörg Metelmann (2006), entre otros.

⁶Según Brooks (1976), el melodrama es más un modo que un género porque se trata de una imaginación omnipresente en la modernidad (a partir de la revolución francesa): el melodrama “comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into

sea posible pensar los elementos melodramáticos de estas películas como una necesidad que está relacionada tanto con la idea de cine de formación (*Bildung*) como con la comunidad judía argentina. Tal como expone Anne Hardcastle (2016), el melodrama “narra su historia desde una perspectiva emocional o afectiva en que las estructuras sociales, políticas y económicas de la vida moderna se ven desde unas lentes sentimentales ancladas en relaciones personales y familiares” (p. 62). Por esto, aunque *El abrazo partido*, *Judíos en el espacio* y *Cara de queso* puedan ser catalogadas como comedias (o comedias dramáticas en el caso de Lichtmann), el elemento melodramático prevalece. En la intimidad de la vida familiar de los protagonistas se enlazan los componentes cómicos, el sarcasmo, la ironía y el humor negro con los dilemas internos de los protagonistas que están irremediabilmente atados a los conflictos familiares y de la comunidad. Y esto es posible porque el melodrama, como explica Marcia Landy (1991), atraviesa distintos géneros, pero en todos los casos lo que está en juego son cuestiones de identidad personal y cultural (p. 15).

Es preciso señalar que el melodrama surge como respuesta a las exigencias representacionales del pueblo, tal como lo explica Jesús Martín Barbero (1991): “El melodrama nace como ‘espectáculo total’ para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero, ‘imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancias y jocosidad’. De ahí la peculiar complicidad con el melodrama de un público que (...) lo que busca en la escena no son palabras, sino acciones y grandes pasiones” (p. 125). Es decir, el melodrama es capaz de reflejar las vicisitudes de las clases populares y de diferentes comunidades. Thomas Elsaesser (1991) explica la ambigüedad del melodrama, al ser al mismo tiempo un elemento de subversión, pero también

question, yet where the promulgation of truth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily, political concern” (p. 15). Es por esto que para Brooks, “the melodramatic mode of conception and representation may appear to be the very process of reaching a fundamental drama of the moral life and finding the terms to express” (p. 12).

de escapismo ya que es capaz de representar crisis y cambios sociales a través de formas populares arraigadas en conflictos emocionales y de la vida privada (p.72).

El concepto de *reconocimiento* es central para comprender las películas aquí analizadas y pensarlas, entonces, como productos también de una crisis –la producida por la Argentina neoliberal– y de un trauma –la persecución de los judíos. Dentro de las dinámicas del melodrama, el reconocimiento es clave, tanto de la historia representada con su público, pero también dentro de la trama misma: “lo que hace funcionar la trama es el desconocimiento de una identidad y de todos los esfuerzos imaginables e inimaginables para: la enamorada por su enamorado; el hijo por su padre; la esposa por el esposo” (Sellera, 1997, p. 112). El melodrama, tal como lo explica Linda Williams (1998), genera una empatía con su héroe que se equipara a una virtud moral que se puede dar a través del sufrimiento o de la acción (p. 66). Reconocer al héroe y reconocer sus virtudes es comprender el orden de moralidad que proponen dentro de un mundo en crisis. En este sentido, las películas de Burman, Winograd y Lichtmann exploran esta idea de reconocimiento en los dos niveles ya mencionados: la formación de los protagonistas y la comunidad judía argentina.

MELODRAMA Y BILDUNG: ENTRE EL RECONOCIMIENTO Y LA FORMACIÓN

Si bien las películas en cuestión no muestran un crecimiento en un sentido estricto de la palabra (de la niñez a la adolescencia o de la adolescencia a la adultez), los protagonistas pasan por momentos específicos de formación y realización que los llevan a un estadio de completitud⁷. El elemento melodramá-

⁷En la introducción de su libro *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Martin Swales (2016) explica la centralidad de este concepto en las novelas de formación (*Bildung*) retomando las ideas de Karl Morgenstern, el primero en usar el término *Bildungsroman*: “it portrays the *Bildung* of the hero in its beginnings and growth to a certain stage of completeness” (p. 12).

tico se conjuga en esa necesidad de *hacerse reconocer* a través del proceso de formación. Es que, de alguna manera, en estas películas *Bildung* y melodrama van de la mano. La novela de formación clásica, según Georg Lukács (1971), muestra la “discrepancia entre la interioridad y el mundo” (p. 403), es decir, expone el desajuste entre el individuo y lo que lo rodea: “las formaciones de la vida social no son reproducciones de un mundo trascendente firme y seguro, ni tampoco un orden cerrado y claramente articulado en sí mismo, y sustancializado luego en finalidad propia; pues en esos casos quedarían excluidas la búsqueda y la posibilidad de perderse” (p. 404). Para poder exponer los procesos de formación de los protagonistas, se debe partir de la crisis del mundo representado, eso es lo que posibilita el viaje transformador. En la teoría del *Bildungsroman* este viaje es más importante que el final “feliz” al que se debe llegar⁸. En este sentido, los tres protagonistas sufren, de diferentes maneras, una congoja a lo largo de cada película que los apremia y que solo se resolverá –en cierta medida– al final.

El reconocimiento melodramático, justamente, viene a restaurar el orden porque, como plantea Franco Moretti (1997), el reconocimiento es la resolución del enfrentamiento entre puntos de vista opuestos (p. 160) –la visión interna de los protagonistas versus el mundo que los rodea. Pero, al igual que el *Bildungsroman* clásico, no es la resolución lo más relevante, sino todo aquello que surge a partir de las disyuntivas, cuestionamientos y dudas de los personajes durante su “viaje” formativo. Es por esto que la búsqueda del reconocimiento determina a estos personajes y define ese tono melodramático subyacente en cada una de estas comedias.

El abrazo partido se centra en Ariel, un joven judío sumido en la apatía que acompañó la crisis económica de 2001 y, como es nieto de una sobreviviente del gueto de Varsovia, quiere conseguir el pasaporte polaco, para poder irse de

⁸“The *Bildungsroman*, then, is written for the sake of the journey, and not for the sake of the happy ending towards which that journey points” (Swales, 2016, p. 34).

Argentina⁹. La vida de Ariel está marcada por varios fracasos: dejó la carrera de Arquitectura, terminó la relación con su novia, piensa que su padre lo abandonó. Ariel solo ayuda a su madre en la tienda de lencería femenina que les dejó su padre, Elías Makaroff, un misterio para él, que se fue hace más de veinte años a Israel para pelear en la guerra de Yom Kippur (en octubre de 1973). Ariel se enterará más adelante que en realidad su padre se fue porque su madre lo engañó con otro hombre. La película, cargada de guiños humorísticos, se desarrolla en el conflicto identitario de Ariel que, si bien tiene que ver con un autorreconocimiento y un conflicto interno, está basado en esa ausencia paterna y en la búsqueda del reconocimiento por parte de su padre¹⁰. Es por esto que la crisis por la que pasa Ariel está planteada en tono melodramático: un personaje reclama un reconocimiento por parte de un sujeto externo a él. Ese reconocimiento no es fácil, tanto así que cuando Elías llega a Buenos Aires y Ariel lo ve de lejos, en medio de una multitud que asistió a una carrera entre dos empleados de diferentes negocios, lo único que puede hacer es salir corriendo. Esta escena ejemplifica claramente el conflicto personal de Ariel en clave de comedia con elementos melodramáticos. La carrera de por sí es absurda (dos empleados corriendo con sus carritos en medio de una calle vacía para saldar cuentas entre el hermano de Ariel y otro negociante), Ariel sale corriendo en medio de los dos y es él el que llega a la línea de meta primero. El exceso emocional

⁹Si bien la película no es autobiográfica, este hecho –conseguir el pasaporte polaco– está basado en la vida personal de Burman. En un diálogo con Cecilia Sosa, cuenta que la entrevista en la embajada polaca es una “escena absolutamente autobiográfica: tengo el pasaporte polaco guardado acá. Cuando hace varios años, todos mis amigos se iban, empecé a pensar que me iba a quedar solo. Entonces leí que en el dos mil y pico Polonia iba a entrar en la comunidad. Me parecía imposible, pero empecé a investigar los papeles de la abuela y el abuelo y tuve una primera entrevista en el consulado” (Sosa, 2004, párr. 7).

¹⁰En mi artículo “Configuraciones del yo en *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman y *Papirosen* (2011) de Gastón Solnicki: entre los otros y un lugar en la historia” analizo en detalle la relación de Ariel con el otro, su padre, y cómo, siguiendo las ideas de Emmanuel Levinas, el otro lo define, ya que es la apertura hacia el otro el que lo va a definir (en este caso, “transformar”).

FIGURAS 1 y 2. Ariel sale corriendo interrumpiendo la carrera y su sonrisa forzada en *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004).



se traslada cinematográficamente en comedia. Al igual que cuando va a sacarse las fotos para el trámite de la ciudadanía polaca, el empleado le dice que son cuatro fotos en total, pero él solo necesita tres con cara seria. El empleado le dice que sonría para la cuarta y Ariel le responde “Me encantaría” mientras fuerza una sonrisa que no quiere o puede salir, generándose así una gracia para el público que se ríe, inevitablemente, de ese sufrimiento interno [FIGURAS 1 y 2].

En el final de **El abrazo partido**, en la llegada del padre y el reencuentro con su hijo se produce el reconocimiento. A pesar de la conexión entre los dos personajes, el final es abierto y la incertidumbre de esa relación queda como cuestionamiento más que como resolución. Es que el padre y, por lo tanto, el reconocimiento, llega demasiado tarde. Moretti explica que una de las razones por las cuales este tipo de narrativas resultan emotivas es el *timing*, es decir, el momento en el que se produce el reconocimiento es siempre muy tarde en la linealidad de la historia. Moretti usa el término *agnition* para referirse a este momento en el que se reducen las tensiones y se produce una posible reconciliación del individuo con el mundo¹¹. Por esto, Ariel parece aceptar a su padre y el pasado en ese abrazo que se muestra al final de la película.

En el caso de **Judíos en el espacio**, Santiago/Tati, el protagonista, es un joven tímido que se presenta —según el *flashback* que abre la película— desde el fracaso mismo: una actuación vergonzosa que hizo en una obra teatral de la escuela primaria (una representación de la celebración de Pésaj en clave de **La guerra de las galaxias**). Dieciséis años más tarde, cuando su abuelo intenta suicidarse, Tati se reencuentra con su prima, Luciana, una joven atractiva, extrovertida y cleptómana que decide organizar una cena de Pésaj para toda la familia y le pide su ayuda. Tanto en el *flashback* del comienzo como a lo largo de toda la película, Tati es un personaje de pocas palabras (de hecho, en la obra su problema

fue que no pudo decir sus líneas) y con un temperamento muy pasivo. A pesar de esto, Tati no expresa insatisfacción por su vida, pero cuando su prima reaparece, la tensión resurge. Una doble tensión: por un lado, la más evidente, la sexual, que aparentemente no acarrea ningún conflicto ético y, por otro lado, la que se presenta como moralmente cuestionable, la cleptomanía. Estas dos tensiones se unen en el inicio de la película cuando Luciana de pequeña, buscando el *afikomán* en la casa de sus abuelos, roba dinero de un cajón y Tati la ve¹². Para convencerlo de que no diga nada, Luciana le da un beso. De esta manera, el reconocimiento del modo melodramático se construye en la doble búsqueda de Tati: que su prima lo acepte a él y que acepte su condición cleptómana. De forma similar a **El abrazo partido**, el final de **Judíos en el espacio** conlleva una reconciliación que dirime las tensiones. Antes de que comience la tan trabajosa cena de Pésaj, nadie sabe dónde está el abuelo. En ese momento de desesperación, Luciana debe asumir que se ha robado las llaves de la casa de José, un amigo de la familia, porque le gustaba el llavero. Y luego de la cena, Tati y Luciana se quedan solos, se besan y, con una elipsis a la mañana siguiente, se sugiere que algo más ha sucedido. Aunque Luciana debe regresar a Nueva York, Tati está contento: la noche anterior su prima, al reconocer sus propias debilidades, posibilita el reconocimiento que él necesitaba. El final, como la película de Burman, también deja abiertas líneas narrativas. Vemos a un Tati más afianzado en sí mismo, pero las problemáticas planteadas a lo largo de la película siguen presentes como las rivalidades entre hermanas o el desgano de vivir del abuelo [FIGURA 3].

¹¹“What makes it produce a ‘moving’ effect is not the play of points of view in itself but rather the *moment* at which it occurs. Agnition is a ‘moving’ device when it comes *too late*” (Moretti, 1997, p. 160).

¹²El *afikomán* es un pedazo de matzá que ha sido escondido para que los niños lo encuentren: “El oficiante del Seder rompe la matzá del medio en dos partes. El pedazo más pequeño se coloca de vuelta entre las otras dos matzot, para ser comidas más tarde en Hamotzi. El pedazo más grande se envuelve y se convierte en el *afikomán*. El Talmud señala que los niños deben tratar de ‘robar’ el *afikomán* para incentivar a que permanezcan despiertos durante el Seder.” (<http://www.aishlatino.com/h/pes/1/48421292.html>).

FIGURA 3. La tensión entre Tati y Luciana en *Judíos en el espacio* (Gabriel Litchtmann, 2005).



En *Cara de queso*, Ariel, un adolescente 13 años, es testigo de la humillación que sufre su amigo Coper cuando es orinado por otro chico, Alma. El hecho ocurre durante el verano de 1993 en el country “El ciervo”, un barrio privado para familias judías de clase media alta. La película deambula con los personajes y, con sarcasmo, muestra la hipocresía de las relaciones personales dentro del country (la madre y la abuela paterna de Ariel no se llevan bien, el padre ignora a la madre, el hermano solo quiere estar con su novia si tiene sexo oral, la hermana tiene una amiga que la usa, los chicos más populares –como Alma– se burlan de los otros, etc.). Dentro de esta realidad, Ariel, que junto con Coper son quizás los personajes menos criticables moralmente, se muestra abrumado por el suceso que tuvo que presenciar: siente culpa por no haber hecho nada y no sabe qué debe decir en el “juicio” que se llevará a cabo con la junta directiva del country. Además, la película muestra otras facetas en las que se ve cómo Ariel está cuestionando su identidad, como cuando le preguntan si va a hacer su Bar-Mitzvá y dice que no sabe porque no cree en Dios, o cada vez que se queja porque está harto de que todos lo llamen burlonamente “Cara de queso”. Si bien no hay una búsqueda de reconocimiento externo, hay una necesidad de *hacerse reconocer* como sí mismo y no mediado por otros dentro de la comunidad. Esto se ve claramente al final cuando en el juicio sobre el incidente con Coper, se sugiere que Ariel dice la verdad a pesar de todas las amenazas y sobornos que recibe (Alma le quiere regalar su patineta nueva, el padre de Alma le dice que tenga cuidado con lo que atestigua, el coordinador de actividades le dice que debería mantener la tranquilidad de la comunidad). El proceso de formación se materializa cuando Ariel, cuando le preguntan si está seguro de lo que está diciendo, frente a todos y mirando a la cámara dice “como que me llamo Cara de queso”. Al apropiarse de un apodo que siempre rechazó implica una transformación, tanto para él como

para los demás: ese nombre impuesto ya no puede tener el mismo peso (despectivo) que tenía antes. La aceptación del sobrenombre exige un reconocimiento público y se convierte también en una forma de hacer justicia [FIGURAS 4 y 5].

En las tres películas hay una sugerida evolución de los protagonistas al final dada por el reconocimiento, pero el trayecto que realizan está basado en algún tipo de fracaso, angustia o falta de superación de un trauma (presente o pasado) que no se sabe si está totalmente superado. Es como si los tres protagonistas vivieran una vida en la que el sufrimiento está aceptado y algo sucede que los hace reflexionar sobre su situación (el reencuentro con el padre en *El abrazo partido*, la aparición de la prima en *Judíos en el espacio* y la situación con Coper en *Cara de queso*). Son héroes melodramáticos: todos sufren una falta de reconocimiento de algún tipo, característico de la narrativa melodramática que “se consolida alrededor de la victimización o falta de reconocimiento [*mis-recognition*] de un protagonista inocente o de virtudes invisibles, lo cual produce un sentido de *pathos* o gran tristeza y piedad hacia esta equivocación injusta” (Hardcastle, 2016, p. 62). Entonces, a pesar del tono humorístico que pueden tener estos filmes, el modo melodramático predomina justamente por ese “viaje” de descubrimiento moral que realizan los protagonistas: “melodrama does not reside specifically in either the happyending success of the victimhero or the sad-ending failure of the same. Though an initial victimization is constant, the key function of victimization is to orchestrate the moral legibility crucial to the mode” (Williams, 1998, p. 66).

Por esta razón, otra de las características del melodrama es el conflicto ético entre el bien y el mal, como dice Peter Brooks (1976): “Melodrama is indeed, a typically, not only a moralistic drama but the drama of morality: it strives to find, to articulate, to demonstrate, to ‘prove’ the existence of a moral universe which, though put into question, masked by the villainy and perversions of judgement, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men” (p. 20). En los casos analizados, los protagonistas se

FIGURAS 4 y 5. Ariel en el baño viendo cómo Alma orina a Coper y en el final, mirando a la cámara y diciendo su sobrenombre en *Cara de queso* (Ariel Winograd, 2006).



enfrentan al maniqueísmo a lo largo de cada película, pero como parte de su transformación y del reconocimiento al final se darán cuenta que cada situación es más compleja que una confrontación entre dos opuestos. Por ejemplo, el binarismo bien/mal es claro para Ariel en ***El abrazo partido***: rechaza a su padre porque lo abandonó. El padre es éticamente cuestionable, casi un villano, mientras la madre tiene un rol positivo (a pesar de tener un novio nuevo que no le cae muy bien a Ariel). El final quiebra el binarismo, deja abiertos interrogantes, pero no se condena a la madre, por ejemplo. Lo que generaba dudas, se resuelve, y se deja abierto a lo que vendrá: el prejuicio moral parece desvanecerse dando lugar a nuevas posibilidades en la relación entre Ariel y su padre. En términos melodramáticos el villano es “aniquilado” y lo que surge es un nivel emocional no explorado por Ariel anteriormente. Al final, el reconocimiento de la virtud del protagonista es lo que realmente supera el antagonismo. Si, como plantea Linda Williams, el melodrama se estructura a partir del doble reconocimiento —cómo son las cosas y cómo deberían ser (1998, p. 48)—, entonces, Ariel viene a representar la justicia, la resolución de conflicto. Y en términos del *Bildung*, se produce una adecuación con el mundo dado, es decir, Ariel acepta su realidad y la tensión entre individuo y el mundo que lo rodea se resuelve.

En el caso de ***Cara de queso***, Alma (el chico que orina sobre Coper) se encuentra en la esfera del mal, y Ariel y sus amigos en la del bien. Este binarismo define los roles dentro del country: Alma y su pandilla son los populares, y Ariel, Coper y los demás son los perdedores o excluidos. Pero además hay otras dinámicas en la película que están supeditadas al maniqueísmo, como, por ejemplo: el hermano de Ariel que maltrata a su novia, la hermana de Ariel que rechaza a Feldman (un chico con problemas, pero buenísimo), el padre de Alma y otros adultos del country que ignoran lo sucedido entre Alma y Coper, el arquitecto Garchuni que hace la denuncia (y luego fallece de un ataque al corazón), y la esposa Garchuni que lo engaña con el presidente del country. Y esto

no es casual ya que en el melodrama “[e]l bien y el mal, los buenos y los malos, se reconocen a lo largo de la trama cuya función es demostrar, precisamente, los valores morales ocultos que operan en la sociedad representada” (Hardcastle, 2016, p. 62). El country, como analizaré en el siguiente apartado, es un microcosmos que viene a representar un universo mucho mayor. En relación con el *Bildung*, cabe señalar la importancia de la perspectiva del protagonista con respecto a las relaciones dadas. Ariel es testigo de estas dinámicas y al final opta por el lado del bien al decidir decir la verdad. Así, la película opera como modo de exposición de esos valores morales ocultos, cuestionándolos a través del tono cómico (la distancia irónica o satírica) y juzgándolos gracias al melodrama (el reconocimiento final de Ariel). En otras palabras, a lo largo de la película se exhibe el maniqueísmo al poner en ridículo el mundo representado del country. La sátira cuestiona ese mundo dado que lo expone de una forma que exige la reflexión —como un guiño al espectador— permitiendo el cuestionamiento de ese mundo. Pero es el elemento melodramático lo que produce el juicio moral: la seriedad del final del reconocimiento de Ariel expone su propia virtud como víctima-héroe y, en el medio del conflicto, no sucumbe a las amenazas o a la corrupción y elige hacer “lo correcto”: “[m]elodrama (...) modernizes drama by confronting new and seemingly intractable social problems, to the melodramatic end of recognizing virtue and in that act recognizing an idea of social justice” (Williams, 2018, p. 215). Y también aquí se produce una reconciliación, aunque negativa, entre individuo y la realidad: Ariel sabe que las cosas no van a cambiar, pero él igual elige decir la verdad. La transformación del *Bildung* se basa en el entendimiento de la sociedad en la que vive, a pesar de sus injusticias.

El caso de ***Judíos en el espacio*** es quizás el más complejo en términos de maniqueísmo dado que Luciana sería el personaje moralmente cuestionable porque le roba a su propia familia, y aunque Tati la juzga por eso, la tensión sexual entre los dos y las buenas intenciones de Luciana —organizar la

cena de Pésaj para toda la familia— no logran colocarla dentro de la narración como “villana”. Incluso en las otras relaciones familiares no queda claro cómo surgen las tensiones y si hay víctimas y victimarios (por ejemplo, nunca se sabe con certeza si una hermana le robó el novio a otra o si está mintiendo con respecto a las ganancias del negocio familiar). En todo caso, Tati, al igual que Ariel Makaroff de *El abrazo partido* y Ariel Winograd de *Cara de queso*, se encuentra en el medio de una encrucijada que lo desestabiliza siendo el final de tres películas un momento de superación, quizás no de resolución total, pero sí de una evidente transformación.

FAMILIA, COMUNIDAD Y CRISIS EN CLAVE MELODRAMÁTICA

Si, como han planteado en sus estudios clásicos Peter Brooks (1976) y Thomas Elsaesser (1991), el melodrama coincide con momentos de crisis, estas tres películas incorporan el modo melodramático para exponer una doble problemática: los asuntos internos de las familias y la comunidad judía, conectados con una idea de trauma irresoluble, y la realidad económica y social de la Argentina neoliberal. Crisis y trauma se entremezclan en los núcleos más cercanos de los protagonistas. En los tres casos la familia y el barrio —como extensión de la familia en el caso de *El abrazo partido* y *Cara de queso*— son el centro narrativo que, a pesar del humor, están marcados por el desgarramiento. Y el aspecto melodramático viene a poner en evidencia ese quiebre. El reconocimiento del público se produce, justamente, en la representación del comentario crítico del mundo representado. Las películas de Burman y Winograd son más evidentes ya que van más allá del núcleo familiar, llevando la mirada analítica a toda la comunidad. El country “El ciervo” de *Cara de queso* y el barrio de Once en *El abrazo partido* son dos espacios casi antagónicos que, sin embargo, funcionan cuestionando las dinámicas allí producidas. Los dos protagonistas son los narradores y su voz en *off* al comienzo presenta cada barrio.

Queda claro desde el principio el tipo de espacio al que el público está por adentrarse: el lugar de la exclusividad y la exclusión, el country, y el de la diversidad, el Once.

Los créditos iniciales de *Cara de queso* abren con un plano cenital del mapa del country y se va presentando a los personajes que allí habitan usando las credenciales del club para identificarlos, con música klezmer de fondo. El plano cenital continúa, pero ahora sobre el country mismo y la voz en *off* de Ariel dice: “este es mi country, acá pasamos el verano más de 100 familias judías, felices, alejados de todo”. Desde el principio la identidad está asociada a la pertenencia a un espacio de autosegregación que en la Argentina de 1993 ya no parece estar tan relacionada con lo judío sino con un nivel socioeconómico. La década de los 90 está marcada por políticas neoliberales que aumentaron las brechas sociales y que llevaron a la crisis de 2001, una de las mayores crisis de la historia del país¹³. Así como aumentó la cantidad de gente viviendo por debajo de la línea de la pobreza en villas miserias, surgieron barrios privados, exclusivos, con mayor seguridad a donde se mudó parte de la población con mayor nivel adquisitivo. Dentro de este contexto más general, el country representa una doble identidad: la cultural (la autosegregación de la comunidad judía) y la socioeconómica (las clases medias/altas y altas de Argentina). Y me refiero a cultural y no a lo religioso porque lo judío en *Cara de queso* está presente solo en ese nivel, es decir, la pertenencia como judíos

¹³Así resume Luis Alberto Romero (2003) los diez años de gobierno de Carlos Menem (1989-1999): “La convertibilidad y la sobrevaluación del peso hicieron difíciles las exportaciones industriales (...) La reducción arancelaria y la supresión de subsidios liquidaron la industria ineficiente pero afectaron también al segmento de las que, aprovechando la facilidad crediticia, se modernizaron y reequiparon. Unas y otras contribuyeron a la pérdida de empleos —por desaparición o sustitución tecnológica—, al igual que las empresas del Estado, que al transferirse a manos privadas eliminaron muchísimo personal excedente. Varios grupos empresarios, antiguos contratistas del Estado, ingresaron en las empresas privatizadas, junto con operadores y grupos financieros internacionales; no está claro cuánto hubo allí de manejo capitalista eficiente, cuánto de apropiación de activos baratos y cuánto de nuevos negocios monopólicos. En suma, se trata de un balance complejo, con algunos pocos ganadores y muchos perdedores” (pp. 90-91).

se expone a través del lenguaje (el uso de algunas palabras en idish y en hebreo, solo incorporadas como jerga de moda de la comunidad), referencias a Israel (pero como opción para irse a vivir, no como la tierra sagrada), el *rikudim* (que parece más una sesión de gimnasia aeróbica), el Bar-Mitzvá (es solo una opción y es rechazada por Ariel). Las alusiones a la clase alta se ven en las camisetas –que en los años 90 son adquiridas en el extranjero–, el paddle, un televisor en cada habitación, la empleada doméstica y, obviamente, la segunda casa en el country¹⁴.

Así, *Cara de queso* muestra las dinámicas de un grupo excluido por elección propia exponiendo el desgarramiento de un microcosmos que, como analiza Tzvi Tal (2012), funciona como una alegoría de la Argentina neoliberal: un país sucumbido por la corrupción y una inminente crisis económica¹⁵. La alegoría también se conecta con el melodrama propiamente latinoamericano, siguiendo a Silvia Oroz que propone que en América Latina el melodrama crea su propia retórica, basándose, entre otras cosas, en historias que simbolizan alegorías nacionales (1992, pp. 77-78). Si bien esta observación es correcta, la película también expone una mirada introspectiva de la comunidad. El comentario inicial de Ariel “acá pasamos el verano más de 100 familias judías, felices, alejados de todo” toma un tono totalmente sarcástico a medida que se va mostrando la hipocresía de las relaciones interpersonales. En el núcleo familiar de Ariel nadie es feliz: la madre vive indecisa porque no sabe

¹⁴Camisetas con inscripciones de Florida, New York Jets, Chicago Bulls, Planet Hollywood, Mickey Mouse, Acapulco, Cancún, Miami. El paddle se convirtió en el deporte por excelencia de las clases medias y altas durante el auge neoliberal.

¹⁵“The country-club ‘El ciervo’ is an allegory of contemporary Argentina in which Jews, voluntarily enclosed, represent the Argentine trapped in a corrupted system that symbolically exterminates them, and to which they must face and for which they must assume responsibility in opposing impunity, as Ariel eventually does” (Tal, 2012, p. 151). La corrupción, según Luis Alberto Romero (2003), “creció espectacularmente en dos momentos: durante la última dictadura militar y en los diez años de gobierno de Menem, en los que el país estuvo dirigido por una verdadera banda depredadora; nada de lo que hicieron era absolutamente novedoso, pero como en el caso del Proceso militar y la violencia, una diferencia de cantidad se convierte en una diferencia cualitativa” (p. 93).

si deben irse a vivir a Israel o no, y no aguanta a la suegra; el padre vive recluso viendo la televisión o leyendo el diario; la hermana odia estar en “El ciervo”; y el abuelo implícitamente confiesa que ha vivido en un matrimonio miserable. En el nivel del country son las corrupciones internas (como las amenazas, los engaños, las falsedades, los acosos, las injusticias) las que dejan ver que “la gran comunidad” en la que viven (palabras que usa el padre de Alma para intimidar a Ariel) no es más que una farsa. Para Carolina Rocha (2018), aunque la película parezca enfocarse en las experiencias comunes de los adolescentes, en realidad es una dura crítica al mundo de los adultos de los cuales al único que se puede tomar en serio es Garchuni, testigo del episodio del baño, pero termina muriendo de un ataque al corazón. Todos los demás son modelos a seguir inadecuados para los chicos (pp. 108-109).

No es casual que Ariel, el personaje principal, sea un *outsider*, un “otro” entre otros. Esta condición de *outsider* denuncia, justamente, el quiebre que existe dentro de la “exclusividad” judía. Decir la verdad en el juicio contra Alma tiene una implicancia que va más allá de la transformación personal: es la evidencia del desgarramiento interno de toda una comunidad. Desgarro del que no se puede escapar, tal como lo explica Ariel al final: “Como ese día en el baño me sentí un tarado, decidí que lo que menos que podía hacer era presentarme en el juicio y decir lo que vi. *Total, no perdía nada. Igual nada iba a cambiar*”. La voz en *off* se yuxtapone con la imagen de Ariel y sus amigos pasando por la casa de Alma, y el padre regando les hace una mímica como si los estuviera orinando con la manguera. En ese gesto se condensa lo irreparable, la mirada decadente de esa sociedad¹⁶. En esta frase se vuelve a reforzar la idea de entendimiento de ese mundo que al comienzo se veía todavía con cierta inocencia y que ahora se percibe de forma evidente para Ariel: más allá de la decisión moral de decir la verdad, la virtud de Ariel aquí está conectada con la

¹⁶Hay que destacar que en esta escena el padre de Alma lleva puesta una camiseta de la campaña “Menem 1995” (para reelegir a Carlos Menem como presidente).

capacidad de poder comprender esa realidad. Según Linda Williams la puesta en escena de la inocencia es otra de las características del melodrama (1998, p. 42) y a lo largo de la película se ve claramente este aspecto de Ariel y de sus amigos. El final refleja la pérdida de la inocencia que está relacionada con la idea de Franco Moretti de que el reconocimiento (*agnition*) ocurre al final, llegando siempre tarde. En él se reduce la tensión entre el deseo y la realidad: es la aceptación de esa realidad, la triste reconciliación con un mundo injusto [FIGURA 6].

Por último, las referencias al Holocausto son un ejemplo claro de cómo el modo melodramático viene a exponer el trauma pasado que a través del humor se vincula con el presente. Por un lado, el abuelo de Ariel, Mollo, —que funciona como un *comic relief* (juega al golf, pero no sabe, les habla de sexo a Ariel y a sus amigos, fuma a escondidas, habla por *walkie-talkie* con su esposa) dice en una conversación que antes a los judíos no les pedían el número de lote (para entrar “El ciervo” hay que decir el número de lote de la casa) sino que se lo tatuaban, haciendo una clara alusión a los prisioneros de los campos de concentración. Por otro lado, ***Cara de queso*** termina con una comparación que entra en el orden melodramático por su exageración y victimización, y que hace

referencia al subtítulo de la película, “mi primer guetto”. La voz en *off* de Ariel dice: “Mi abuelo me contó que, en la época del Holocausto, a los que eran judíos los obligaban a estar todos juntos en un mismo lugar; nuestros papás de grandes, sin darse cuenta, nos hicieron lo mismo”. Estas dos comparaciones sostienen el peso del mundo representado que, en clave humorística, nos indican la distancia crítica que toma la película. Ahí también es donde se produce el reconocimiento del melodrama: hay una conexión con la historia trágica del pueblo judío y que, a partir de su mención, se convierte en un cuestionamiento de una historia más reciente, la de los judíos de clase media/alta en los años 90 en Argentina. La reflexión de Ariel al final de la película trae el trauma pasado al presente planteando una nueva perspectiva que posibilita una revisión de la historia desde una mirada que no puede negar el peso del desgarramiento histórico, pero que debe aproximarlos, de alguna manera, a su propia realidad, y pensarlo en términos de su propia identidad. Y la cuestión de la perspectiva es fundamental para pensar el melodrama y el *Bildung*: es la mirada de Ariel la que puede producir esa reflexión y que muestra su virtud como víctima-héroe y su transformación y entendimiento de la sociedad en la que vive. Franco Moretti explica



FIGURA 6. El padre de Alma “orinando” a Ariel y sus amigos con su manguera en el final de ***Cara de queso***.

que el punto de vista es clave en las narrativas “emotivas” (en inglés *moving*) porque dirige la atención del lector –espectador en este caso– organizando las expectativas y los juicios de valor (1997, pp. 159-160). La frase de Ariel tiene ese efecto, su punto de vista marca la lectura de la película y le da un cierre: da a entender de forma clara, nos guía, que el mundo enclaustrado del country debe incorporarse en visión histórica de los judíos argentinos. Aquello que causaba risa, cobra otro tono, uno mucho más oscuro y crítico.

En *El abrazo partido* ocurre algo similar. El reconocimiento es doble: el Holocausto forma parte de la historia colectiva mostrada a través del personaje de la abuela sobreviviente y el deseo de Ariel de obtener la identidad polaca expone la realidad de los jóvenes argentinos poscrisis. Aunque suene paradójico, la desidia de Ariel y su forma de ignorar a su abuela –lo único que le importa es que le entregue los documentos polacos para tramitar la ciudadanía– une lo cómico con lo melodramático. La desesperación de Ariel está presentada con humor, pero la abuela representa la victimización de los sobrevivientes del Holocausto, que como plantea Amos Goldberg (2006), constituye en sí una estética melodramática. Según Goldberg, hoy en día los testigos de la Shoá proveen el exceso más esperado, es decir, se supone que las víctimas van a dar un tipo de testimonio emblemático, cargado de sentimentalidad (p. 270). Es por esto que Goldberg propone que las voces excesivas de los testigos que antes tenían una función revolucionaria (en el sentido epistemológico, ontológico y ético), ahora tienen una función estética: “They operate according to the pleasure principle in order to bring us, consumers of the Holocaust images, the most expected image of the unimaginable, which therefore generates a melodramatic pleasure” (Goldberg, 2006, p. 270). Así, la abuela viene a exponer el desgarramiento de la historia y del pueblo judío, y solo su incorporación dentro de la línea argumental le cambia el tono a la película, dándole una seriedad estéticamente esperada, siguiendo la lectura de Goldberg.

A diferencia de *Cara de queso* en que el público debe entrar al country a través del mapa, en *El abrazo partido* ya estamos adentro, con cámara en mano tipo documental: el barrio de Once se presenta como un lugar inclusivo desde el comienzo¹⁷. Once, tradicionalmente barrio judío¹⁸, es hoy hogar y comercio de muchos otros inmigrantes (coreanos, chinos, bolivianos, paraguayos, peruanos) tal como lo muestra la película de Burman con la incorporación de personajes diversos como la pareja coreana que tiene su local de feng shui, la familia italiana y los “hermanos” judíos Levin que también tiene locales en la galería, Ramón, el cadete de su hermano que compite en una carrera con “El Peruano”, la novia lituana de un amigo de Ariel y la novia paraguaya de su hermano, y el rabino. En este caso no hay una crítica a la comunidad en sí como en *Cara de queso*, pero sí hay una mirada introspectiva que refleja las condiciones socioeconómicas de la Argentina de los 2000. Así lo plantea Paula Croci (2010): “La galería comercial de la trama, ubicada fuera de

¹⁷Paula Croci (2010) y Carolina Rocha (2008) ya han explicado en sus trabajos sobre la película estos dos elementos, más el uso de exteriores y la focalización con *zoom* de personajes específicos recrea la sensación de documental de observación. En “Cine despolitizado de principio de siglo: *Bar El Chino* y *El abrazo partido*” Rocha comenta sobre el logrado uso de la estrategia documental dentro de la ficción: “grabación de exteriores, el uso de distintas focalizaciones utilizando el *zoom* y el reencuadre, y los movimientos de la cámara sostenida manualmente, que apuntan a dar la sensación de un mayor acercamiento a los personajes” (p. 344). Croci también hace referencia a esta estrategia en *Estudio crítico sobre El abrazo partido*: “el uso de primera persona, combinado con una cámara en mano, afín al formato documental” (p. 35).

¹⁸Los primeros inmigrantes judíos que llegaron a Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del siglo XX se asentaron en el barrio de Once (Balvanera). En *Historia de los judíos argentinos*, Ricardo Feierstein (2006) explica que la comunidad judía se fue desplazando por diferentes razones al barrio de Once y que para 1925 Once se convierte en la “más importante concentración residencial y comercial de los judíos que viven en la ciudad” (p. 146). Feierstein habla de un “gueto abierto” en esos años y de la yuxtaposición del idish con el español. En este mismo barrio se produjo un *pogrom* durante la Semana Trágica de 1919. Teatro en idish, sinagogas, instituciones relacionadas a la vida cultural y social de la comunidad (como AMIA, DAIA y Hebraica), tiendas kosher y redacciones de diarios en idish se instalaron en Once. Luego, muchas familias se trasladaron a otros barrios (Villa Crespo, por ejemplo), pero el Once continúa siendo un centro cultural, social, religioso y comercial hasta el día de hoy. En el documental de Burman *Siete días en El Once* (2001) se muestra la importancia del barrio en la comunidad judía.



FIGURAS 7 y 8. Las dos cenas de Pésaj que enmarcan *Judíos en el espacio*.



la estructura caótica de la polis pero inmersa en el corazón de ella, constituye un espacio intersticial dislocado del sistema socioeconómico subsidiario del neoliberalismo imperante, por lo que adquiere potencia de comunidad resistente” (p. 49). Frente a todo lo exterior que lo acecha, la galería es para Ariel un lugar de pertenencia, una comunidad de contención que parece desafiar todo lo demás. Sin embargo, la galería también se muestra como un lugar estático y decadente frente a la aceleración del mundo exterior, como si la galería no fuera compatible con ese afuera que se exhibe siempre con cámara en mano, cortes rápidos, con una multitud de gente y los personajes caminando rápido. A través de la galería se muestran también algunos signos de la crisis como el caso del hermano de Ariel al que no le va bien en su negocio y está buscando nuevas alternativas, Osvaldo –el vecino de enfrente con quien la madre engañó al padre– que debe vender su local, o el rabino que se va a vivir a Miami. Esa sensación de que la galería se ha quedado en el tiempo se puede resumir en una de las reflexiones de Ariel casi al final: “Ahora que sé que me voy, todo se ve de otra manera, es como si ya no perteneciera a esta galería, *como si todo ya fuera un recuerdo*. No sé, me siento como un turista de esos que caminan por las ciudades y miran vidrieras sabiendo que *no se van a comprar nada*”. Esta sensación de dejadez y estatismo también se transmite en las tomas de la galería de noche, vacía. Entonces, en la galería se fusiona el lugar de pertenencia, definido por la multiculturalidad, y el reflejo del desgarramiento socioeconómico de la Argentina del 2000.

Se establece un paralelo entre la galería y Ariel dado que su presente está a la deriva, como el de tantos otros y otras jóvenes porque, también, Ariel viene a representar a toda una generación de jóvenes argentinos (judíos o no) que vivió la crisis económica que sufrió Argentina en 2001 como crisis personal: ¿qué hacer con uno mismo en medio de todo esto? En este sentido, el elemento de formación, es personal y colectivo. Por esta razón, Ariel es un personaje melodramático, su conflicto individual tiene que ver con la inadecuación entre su interioridad y el mundo que lo rodea, pero, al mismo tiempo,

su propia crisis personal funciona como evidencia de un fenómeno social. A lo largo de la película hay un matiz exagerado en la constitución de Ariel como personaje: pareciera que está desconforme con todo y que nada lo satisface. Esa expresividad emocional tiene un doble efecto, por un lado, la inadaptación entre Ariel y la realidad genera un efecto cómico y, por otro lado, refuerza la posibilidad del melodrama de mostrar un conflicto colectivo desde la vida privada y familiar.

En *Judíos en el espacio* también hay marcas que evidencian la crisis argentina –como el hecho de que el negocio familiar no funciona bien, Luciana se fue a vivir a Nueva York, la exnovia de Tati se fue a Israel, el local de un compañero de la primaria sufre por la inseguridad–, sin embargo, el énfasis está puesto en el desgarramiento de una familia disfuncional y la cena de Pésaj, una de las festividades más importantes de la comunidad judía, que pretende operar como forma de reparación. En Pésaj se conmemora la liberación del pueblo hebreo de la esclavitud de Egipto (Éxodo). Es un momento de celebración, pero también de recuerdo y reflexión de uno de los momentos de mayor sufrimiento del pueblo hebreo. El subtítulo de la película “(o por qué es diferente esta noche a las demás noches)” hace referencia a uno de los cantos que debe ser interpretado por los más pequeños de la familia: a través de una serie de preguntas, los niños van descubriendo el significado de Pésaj y diferentes elementos del *seder*¹⁹. Es una forma de transmisión de generación en generación para mantener viva la memoria de esta etapa de la historia. En este sentido, la cena de Pésaj en la película de Lichtmann funciona desde el doble reconocimiento también: por un lado, tiene el elemento de la victimización melodramática identificable para la comunidad (de forma similar, si se quiere, al carácter estético del Holocausto), pero que incorpora un aprendizaje y, por otro lado, la idea de unión y reconciliación familiar más universal.

¹⁹La cena de Pésaj también es llamada *seder*, del hebreo “orden”: el orden en que se desarrolla la celebración.

A pesar de la imagen armoniosa de la familia retratada en la circularidad narrativa que otorga la foto grupal en la cena (la película comienza con los festejos de Pésaj de 1987 y termina con los organizados por Tati y Luciana en 2003), el intento fallido de suicidio del abuelo es el motor impulsor de la trama que marca, desde el principio, no solo la idea de fractura en los lazos familiares, sino también la yuxtaposición de la comedia con el tono melodramático. El personaje del abuelo representa estos dos polos: el sombrío, ya que no le importa la vida, ignora a sus hijas y solo mira televisión y el gracioso, porque también, como Mollo en ***Cara de queso***, se convierte en un *comic relief* al que le gusta comer el menú infantil de una cadena de comida rápida para poder obtener los muñequitos de Los Simpson que allí vienen y su aparente constante malhumor termina dándole un toque humorístico al personaje. Las razones del suicidio nunca son discutidas y solo hacia el final, cuando el abuelo decide quemar las fotos de su casamiento, se deja entender que posiblemente se trate de una profunda tristeza por la muerte de su esposa o la añoranza de un pasado que ya no volverá. Los dos episodios (el suicidio y la quema de fotos) presentan el exceso melodramático del desgarramiento interno que inevitablemente afecta a toda la familia [FIGURAS 7 y 8].

CONCLUSIÓN

Pareciera entonces que estos directores que pertenecen a una tercera generación de judíos en Argentina no pueden desligarse de temas que están relacionados a la comunidad, pero se trata de una generación que, como plantea Daniela Goldfine (2014), representa una identidad híbrida para la cual las tradiciones judías son tan solo una pequeña parte de algo más grande (p. 98). Hay un desgarramiento que los une, pero que evidentemente tiene que ver con conflictos locales,

familiares, nacionales más que con problemáticas colectivas judías. Tzvi Tal también remarca esta característica de estas nuevas representaciones filmicas: “Manifiestan la ruptura con el pasado y la ciudadanización de la identidad judía que intenta integrar sus particularidades con la hegemónica” (Tal, 2010, párr. 16). De alguna manera, los elementos autobiográficos de las tres películas crean un nuevo tipo de construcción colectiva asentada en cuestiones más cercanas a esa generación. Por ejemplo, el Holocausto funciona de manera trillada, neutralizada o, como explica Enzo Traverso (2014), la “memoria se institucionaliza” (p. 211). Según Traverso, este giro es peligroso ya que esto puede acarrear la pérdida de la capacidad crítica de la memoria. Esto sucede, en cierta medida, en ***Cara de queso*** y ***El abrazo partido***, pero en ambos casos la historia colectiva se usa para crear una visión crítica nueva, contemporánea, que está ligada a la actualidad de los directores.

“Lo judío” en estas películas forma parte de la etapa final de formación del *bildung* o del reconocimiento del melodrama: la comprensión de que el mundo que los rodea es engañoso, corrupto, frágil. Es un elemento más dentro de un marco mayor que incluye, en parte, su asimilación a la realidad argentina del siglo XXI. El melodrama, entonces, es necesario para demostrar que no somos los que supuestamente somos, como explican Scott Loren y Jörg Metelmann (2006), que fracasamos, y ahí es donde surge la necesidad de descubrir el reconocimiento²⁰. Los tres protagonistas se dan cuenta de que ya no pueden confiar en sus núcleos (sea familia o barrio) y que deben encontrar nuevas maneras de identificarse. Estas películas no incorporan el melodrama como exceso emocional de forma explícita, pero en los tres casos hay un llanto silencioso que acompaña a los protagonistas: el del desgarramiento interno que busca el entendimiento tanto personal como colectivo. 🧡

²⁰Melodrama “harms the idealized image of the good democratic-liberal citizens that we allegedly are –but that we fail to be, once positioned in the struggle for recognition” (Loren y Metelmann, 2006, p. 19).

Bibliografía

- BROOKS, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- CROCI, P. (2010). *Estudio crítico sobre El abrazo partido*. Buenos Aires, Argentina: Pic Nic.
- ELSAESSER, T. (1991). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En M. Landy (Ed.), *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama* (pp. 68-91). Detroit, Estados Unidos: Wayne State University Press.
- FEIERSTEIN, R. (2006). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- GOLDBERG, A. (2006). The Cultural Construction of the Holocaust Witness as a Melodramatic Hero. En S. Loren y J. Metelmann (Eds.), *Melodrama After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood* (pp. 263-280). Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press.
- GOLDFINE, D. (2014). Acts of Memory in the Jewish Argentine Cinematic Present. *Jewish Film & New Media*, 2(1), 89-105.
- GOLDFINE, D. (2016). Birmajer, Burman, Winograd: Tres mosqueteros que no esperan al Mesías. (Trans)Formaciones de la producción cultural judeo-argentina en el siglo XXI. En L. Funes (Ed.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur* (pp. 261-270). Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- GORDON, R. (En prensa). Configuraciones del yo en El abrazo partido (2004) de Daniel Burman y Papirosen (2011) de Gastón Solnicki: entre los otros y un lugar en la historia. *Revista de Estudios Hispánicos*.
- GORDON, R. (En prensa). Aproximaciones a lo judío en el documental argentino reciente: Papirosen (2011), Un pogrom en Buenos Aires (2007) y Hacer patria (2006). *Revista Iberoamericana*.
- GRAFF Zivin, E. (2009). *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- HARDCASTLE, A. (2016). El corazón del cine: melodrama, emoción y el cine de géneros. *Hispanófila*, (177), 61-74.
- MARTÍN Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (2ª ed.). México: Gustavo Gili.
- MORETTI, F. (1997). *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms* (2nd ed.). Nueva York, Estados Unidos: Verso.
- LANDY, M. (Ed.). (1991). *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit, Estados Unidos: Wayne State University Press.
- LOREN, S. y Metelmann J. (Eds.). (2006). *Melodrama After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press.
- LUKÁCS, G. (1971). *El alma y las formas y La teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Oroz, S. (1992). *Melodrama: o cinema de lágrimas de América Latina*. Río de Janeiro, Brasil: Rio Fundo Editora.

- ROCHA, C. (2007). Identidad masculina y judía en la trilogía de Daniel Burman. *Letras Hispanas*, 4(2), 26-37.
- ROCHA, C. (2008). Cine despolitizado de principio de siglo: Bar El Chino y *El abrazo partido*. *Bulletin of Spanish Studies*, 85(3), 335-349.
- ROCHA, C. (2010). Jewish Cinematic Self Representations in Contemporary Argentine and Brazilian Films. *Journal of Modern Jewish Studies*, 9(1), 37-48.
- ROCHA, C. (2018). Coming of Age in Two Films from Argentina and Uruguay. En N. Glickman y A. Huberman (Eds), *Evolving Images. Jewish Latin American Cinema* (pp. 103-116). Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- ROMERO, L. A. (2003). *La crisis argentina. Una mirada al siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- SELLERA, N. (1997). El melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano. *Temas*, (10), 110-115.
- SOSA, C. (2004). Los tres mosqueteros (entrevista a Daniel Burman, Marcelo Birmaner y Daniel Hendler). *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1315-2004-03-21.html>
- SWALES, M. (2016). *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- TAL, T. (2010). Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/58355#ftn3>
- TAL, T. (2012). Jewish Puberty in Contemporary Latin American Cinema. En A. Ran and J. A. Cahan. *Returning to Babel. Jewish Latin American Experiences, Representations, and Identity* (pp.143-155). Leiden, Países Bajos: Brill.
- TAL, T. (2013). The Other becomes Mainstream: Jews in Contemporary Argentine Cinema. En A. Brodsky y R. Rein (Eds). *The New Jewish Argentina. Facets of Jewish Experiences in the Southern Cone* (pp. 365-391). Leiden, Países Bajos: Brill.
- TRAVERSO, E. (2014). *El final de la modernidad judía. Historia de un giro conservador*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS, L. (1998). Melodrama Revised. En N. Browne (Ed.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (pp. 42-88). Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- WILLIAMS, L. (2018). “Tales of Sounds and Fury...” or, The Elephant of Melodrama. En C. Gledhill y L. Williams (Eds.). *Melodrama Unbound. Across History, Media, and National Cultures*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- ZARZOSA, A. (2013). *Refiguring Melodrama in Film and Television. Captive Affects, Elastic Suffering, Vicarious Objects*. Plymouth, Reino Unido: Lexington Books.

Filmografía

BURMAN, D. (Director) y Dubcovsky, D. (Productor). (2004). ***El abrazo partido***. Argentina: BD Cine, Paradis Films, Classic y Wanda Visión.

LICHTMANN, G. (Director) y Radivoy, D. & Sirianni, F. (Productores). (2005). ***Judíos en el espacio (o por qué es diferente esta noche a las demás noches)***. Argentina: Primer Plano Film Group.

WINOGRAD, A. (Director) y Cabiron, N. (Productora). (2006). ***Cara de queso: mi primer guetto***. Argentina: Haddock Films y Tresplanos Cine.

ROCÍO GORDON (Argentina) es Assistant Professor of Spanish en la Christopher Newport University en Virginia, Estados Unidos. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Maryland, College Park. Su investigación más reciente se enfoca en la representación de las villas en el cine latinoamericano y el cine judío argentino. Ha escrito varios artículos académicos sobre cine argentino contemporáneo y su libro *Narrativas de la suspensión* ha sido publicado en 2017 en Buenos Aires.