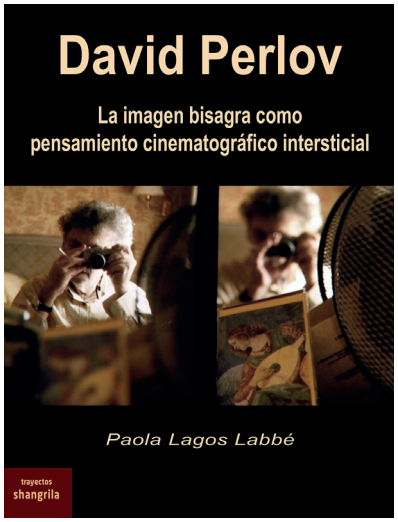
David Perlov. La imagen bisagra como pensamiento cinema tográfico intersticial

Paola Lagos Labbé. (2024). *David Perlov. La imagen bisagra como pensamiento cinematográfico intersticial.* Valencia: Editorial Shangrila. 620 páginas. ISBN 9788412766387.



En un momento de aridez creativa, tras una consolidada carrera como documentalista en Israel, David Perlov, cineasta brasileño-israelí, empieza a filmar con su pequeña cámara de 16mm lo que se convertirá en su diario. Las imágenes filmadas desde la ventana de su apartamento en Tel Aviv, en la víspera de la guerra de Yom Kippur, son los primeros planos de una búsqueda cinematográfica y vital que lo acompañará por el resto de su trayectoria: "Busco algo diferente. Quiero acercarme a lo cotidiano, sobre todo en el anonimato. Lleva tiempo aprender a hacerlo" (*Diary 1*, 1973-1983). En sus primeros diarios, que más que un ejercicio autobiográfico son una búsqueda formal que recopila una década de acontecimientos de la vida nacional de Israel desde su entorno doméstico y afectivo, Perlov descubre una forma particular de trabajo con el cine que implica una nueva forma de existencia: "La sopa caliente es tentadora. Pero sé que de ahora en adelante debo elegir entre tomar la sopa o filmar la sopa" (*Diary 1*, 1973-1983). En ese contacto con el mundo a través de la cámara, Perlov desarrolla una metodología de creación completamente inédita: la vida se funde con una experimentación formal, visual, narrativa, sonora y afectiva, atravesada por el cine. Su casa se vuelve su taller.

El libro *David Perlov. La imagen bisagra como pensamiento cinematográfico intersticial* representa una contribución única y titánica para el estudio de la obra de Perlov, y, de manera más general, para el estudio de las formas fílmicas del ensayo y la autorrepresentación como forma documental. En esta investigación, el primer monógrafico dedicado al cineasta, Paola Lagos Labbé ofrece un exhaustivo y riguroso examen de su obra diarística: *Diary* (1973-1983), *Updated Diary* (1990-1999) y *My Stills* (2003). Sin dejar de gravitar hacia otras de su obras, Lagos Labbé logra en este libro un retrato integral del artista poniendo en relación varios aspectos que lo conforman: sus rasgos biográficos, sus filias con otras artes, su poética, sus derivas identitarias —los ires y venires entre Europa, Brasil e Israel— y su relevancia dentro de la historia del cine: discípulo de Joris Ivens y Henri Langlois, coétaneo de Alain Resnais, Chris Marker, Claude Laznmann, profesor de Ari Folman, entre otros, Perlov es, de alguna manera, una gema oculta que con su obra diarística trazó una historia personal del cine.

En este ejercicio de escrutinio, la autora introduce el concepto de la *imagen bisagra* como una herramienta que genera un horizonte de sentido a través de los intervalos, la unión de contrarios y las tensiones que se entrelazan en la obra de Perlov, donde las fricciones entre lo visual y lo sonoro se armonizan con precisión. Según sus palabras, "La imagen bisagra opera como un articulador de configuraciones, las que convoca y combina para explorar 'entre' sus dimensiones y elementos de modo que estos cooperen entre sí entretejiendo una red de relaciones" (p.398). De este modo, Paola Lagos Labbé logra caracterizar el pensamiento del cineasta con la complejidad y libertad que exige su obra. Más que ofrecer herramientas analíticas, revela una constelación de relaciones formales, temporales, espaciales y afectivas que emergen de los diarios de Perlov, con un enfoque especialmente acertado y profundamente enriquecedor en torno al sonido. La exhaustividad con la que se propone la *imagen bisagra*, entendida como un concepto tanto visual como sonoro, se configura como una entrada privilegiada al pensamiento cinematográfico de Perlov, y, a la vez, constituye una operación metodológica con el potencial de extenderse a otras cinematografías, lo que representa una de las grandes contribuciones del libro.

Dividido en tres grandes apartados —donde cada uno funciona con cierta autonomía—, el libro puede leerse como una suerte de *Rayuela* en la que la lectora puede escoger libremente por qué ventana asomarse. En "Primera Parte. Poéticas de la autorepresentación", se aborda la inscripción del *yo* en el dispositivo documental, el cómo se ha articulado, pensando y entendido la subjetividad desde diversos tipos de cinematografías de no ficción, desde una perspectiva histórica y teórica. La autora se ocupa de los cines europeos, americanos y, tangencialmente, suramericanos, con una cuidada recolección y propuesta de modelos de inscripciones autorreflexivas

(diarios de vida, diarios de viaje, retratos y autorretratos, cartas filmadas y cine ensayo) que, más que una taxonomía, se presentan como una cartografía de formatos menores, para comprender las hibridaciones y mutaciones de este cine, pasando también por los textos matrices que han pensando diversas aproximaciones para conceptualizarlo. Es de especial interés la manera en que la autora aborda la especificidad del retrato y el autorretrato, haciendo énfasis en la performatividad del giro afectivo y las potencialidades hápticas de la imagen cinematográfica desde cinematografías tan diversas como las de Naomi Kawase o Alan Cavalier.

En la segunda parte titulada "Los Diarios Cinematográficos de David Perlov", la central del libro, la autora desentraña los diarios desde múltiples perspectivas. En los diarios de Perlov confluyen, además, diversas materialidades como la pintura, la fotografía, la música y la literatura, *filias artísticas* que la autora propone como contornos del carácter poliédrico del cineasta en un análisis pormenorizado de las relaciones entre materialidades y formas que se generan en ellos. En su análisis, el corpus diarístico de Perlov se concibe como un laboratorio de creación en el que la imagen fílmica nunca se encuentra fuera del pensamiento y de la experiencia que le son sincrónicos. El montaje, en este sentido, no solo organiza una estructura, sino que compone la armonía de un *real* que transmuta en forma visual, sonora y narrativa para articular un pensamiento cinematográfico intersticial, visual y sonoro, que no puede desligarse de la forma ensayo, y que tampoco precisa de la ficción para convertirse en poesía. Una operación intelectual y material que puede pensarse mejor como una bisagra, entre lo interior y lo exterior, lo íntimo y lo histórico, el aquí y el allá —París, Tel Aviv, Lisboa, São Paulo—, entre otras polaridades que la autora destila. Estas no solo se manifiestan a nivel conceptual y visual (ventanas, reflejos, puertas, pasillos, ranuras), sino también a nivel sonoro. En sus palabras, la

> representación de los fenómenos sónicos, modulan relaciones entre sonido y sentido, entre sonido y música; entre ruido y silencio; sonido y cuerpo; cuerpo y voz; voz y palabra, lo bucal y lo vocal, por mencionar solo algunos umbrales del régimen de la oralidad y la expresividad performativa que caracterizan los sonidos de Perlov y que, relacionados con las imágenes, coadyuvan para reforzar la representación de una identidad fragmentada y una sensibilidad moldeada por el desarraigo, el desplazamiento y el intersticio (p.359).

Finalmente, la tercera y última parte del libro, titulada "Documentos", ofrece una recopilación de entrevistas al cineasta y sus colaboradores, agrupadas temáticamente (Rutina y arte, sobre sus diarios, sobre el comentario en off en sus diarios, sobre el modo frontal de filmación, sobre la televisión). La recopilación está cuidadosamente ensamblada y permite una expansión del pensamiento de Perlov, desde su propia voz y experiencia como cineasta; algo que también está presente, tal y como señala Lagos, en sus diarios. Las intervenciones están seguidas de la transcripción integral del comentario en *off* del corpus diarístico de Perlov, lo que sin duda constituye un aporte de incalculable utilidad para los estudiosos de Perlov y las formas íntimas en el cine documental.

Probablemente la lección más bella que deja el cine de Perlov sea la de cómo un hombre puede retratar el amor —el de padre, esposo, profesor, cineasta— y cómo puede hacerlo con un pie en el *mundo*, en el convulsionado y terrorífico acontecer de la historia, una de las bisagras que la autora conceptualiza a lo largo del libro. La voz del cineasta y la vibración de sus imágenes nos dejan una obra única e ineludible, una pequeña historia de los días y del cine, que se entreteje con la de Israel como un elogio a la creación, a la emoción de lo singular y a la textura, a veces áspera, del pensamiento. El libro de Paola Lagos Labbé abre una (y muchas) ventanas para entrar a esta monumental y, a la vez frágil, obra diarística, también desde una especie de bisagra: una que permite el salto entre el rigor investigativo y el pleno disfrute de espectadora, lectora y amante de la cinematografía de Perlov.

Es posible afirmar que el libro de Paola Lagos Labbé no solo ofrece una inmersión profunda y detallada en la obra diarística de David Perlov, sino que también realiza una reflexión invaluable sobre las formas íntimas y autorreflexivas en el cine documental. Al acercarse a los diarios cinematográficos de Perlov, la autora no sólo desentraña un corpus artístico complejo, intertextual e intramaterial, sino que expone un modo de creación que se configura como un proceso continuo de transfiguración y experimentación narrativa, visual, sonora y documental. Con este trabajo, Lagos Labbé nos invita a mirar más allá de la superficie, a través de las ranuras, y a reconocer en la obra de Perlov una vibrante bisagra que aclara qué es (o puede llegar a ser) el pensamiento cinematográfico. Este libro, por tanto, se convierte en un umbral entre el cineasta y su legado, y entre los estudiosos y la vasta riqueza de su cine. Al abrir estas ventanas, Lagos Labbé no solo resalta el valor de la obra de Perlov, sino que también propone una metodología para entender un proceso reflexivo y emotivo que se destila en imágenes y sonidos, posicionando a Perlov como el referente insustituible en la historia del cine que, en efecto, es.

Carolina Sourdis
Universidad Pompeu Fabra, España
carolina.sourdis@upf.edu