

ESPACIOS BIOGRÁFICOS EN EL CINE DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO. SOBRE *SÜDEN* (SOLNICKI, 2008), *PAPIROSEN* (SOLNICKI, 2012) Y *LOS DÍAS* (YANCO, 2013)

Malena Verardi*

Resumo: Este trabalho pretende refletir sobre os modos em que são configuradas as histórias de vida em três filmes recentes: *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) e *Os dias* (Yanco, 2013). Os filmes mostram as narrações atravessadas por percursos biográficos, onde os tempos presentes são articulados com os passados, formando uma rede de temporalidades, de onde emergem as representações biográficas que os filmes colocam em cena.

Palavras-chave: Estágio biográfico, histórias de vida, temporalidade.

Resumen: El siguiente trabajo se propone reflexionar sobre los modos en los que se configuran historias de vida en tres filmes recientes: *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) y *Los días* (Yanco, 2013). Se trata de relatos atravesados por recorridos biográficos en los cuales los presentes se articulan con los pasados, conformando un entramado de tiempos del que emergen las representaciones biográficas que los filmes ponen en escena.

Palabras clave: Espacio biográfico, historias de vida, temporalidad.

Abstract: In this paper I intended to reflect on the ways life stories are configured in three recent films: *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) and *The days* (Yanco, 2013). The films focus on stories that are crossed by biographical paths in which the present is articulated with the past, creating a web of time from which the biographical representations emerge.

Keywords: Biographical scenario, life stories, temporality.

Résumé: Cet article se propose de réfléchir sur les manières dont sont configurés des histoires de vie dans trois films récents : *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) et *Les jours* (Yanco, 2013). Ce sont des histoires traversées par des trajectoires biographiques, dans lesquelles l'époque actuelle s'articule avec le passé, formant un réseau de temps d'où émergent des représentations personnelles que les films mettent en scène.

Mots-clés: Stade biographique, récits de vie, temporalité.

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes, Consejo Nacional de Investigaciones, Científicas y Técnicas – CONICET, 1426, Buenos Aires, Argentina. E-mail: malenaverardi@gmail.com

Submissão do artigo: 20 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 20 de agosto de 2014

Doc On-line, n. 16, septiembre 2014, www.doc.ubi.pt, pp.5 - 31

A modo de introducción

El presente artículo se inscribe en el marco de un trabajo más amplio, en desarrollo, en el cual se analiza el cine documental contemporáneo, particularmente el realizado en la Argentina luego de la crisis de 2001 y hasta la actualidad. En este caso, se propone reflexionar sobre los modos en que se configuran historias de vida y recorridos biográficos en tres filmes de reciente realización: las dos películas de Gastón Solnicki estrenadas hasta el momento: *Süden*¹ (2008) y *Papirosen*² (2012) y la opera prima de Ezequiel Yanco: *Los días* (2013).³ Se trata en los tres casos de relatos atravesados por historias de vida (del compositor Mauricio Kägel en *Süden*, de la familia del propio realizador en *Papirosen*, sobre dos hermanas gemelas en *Los días*), en los que el presente (o los presentes) se articulan con el pasado (o pasados) conformando un entramado de tiempos del cual emergen las representaciones biográficas que los filmes ponen en escena.

En el contexto de la actual expansión y diversificación del espacio biográfico (Arfuch, 2008),⁴ resulta de interés indagar en torno a las

1) Dirección y producción: Gastón Solnicki, Montaje: Andrea Kleinman, Música: Mauricio Kägel, Diseño de sonido, Jason Candler, Cámara: Diego Poleri y Gastón Solnicki, Argentina, 2008.

2) Dirección y cámara: Gastón Solnicki, Montaje: Andrea Kleinman, Productor ejecutivo: Pablo Chernov, Diseño de sonido: Jason Candler, Productores asociados: Andrew Barchilon y Julián Sorel, Argentina, 2012.

3) Dirección, producción y cámara: Ezequiel Yanco, Productor asociado: Pablo Gerson, Montaje: Valeria Racioppi, Cámara adicional: Diego Poleri, Dirección de sonido y mezcla: Manuel de Andrés, Edición de diálogos: Flavio Nogueira, Edición de ambientes y efectos: Pedro Lombardi, Argentina, 2013.

4) Leonor Arfuch considera “espacio biográfico”: No solamente al conjunto de géneros consagrados como tales desde su origen postulado en el siglo XVIII –biografías, autobiografías, diarios íntimos, correspondencias, confesiones– sino también a su enorme expansión contemporánea en géneros, formatos, estilos y soportes de la más

modalidades a través de las cuales los relatos de vida toman forma en el cine documental contemporáneo. Un campo fuertemente permeado por esta tendencia de la cual los filmes a analizar constituyen tres de los numerosos casos que la conforman.

Mirando al Sur

“El mejor músico europeo que conozco es un argentino”. La frase, pronunciada por John Cage, hacía referencia a Mauricio Kagel, uno de los más relevantes compositores del siglo XX que en 1957 emigró a Colonia, Alemania, donde se radicó y desarrolló la mayor parte de su obra. En 2006 Kagel regresó a la Argentina por primera vez en más de cuarenta años, invitado por el Centro de Experimentación del Teatro Colón a participar de un festival en su homenaje. *Süden*, primer largometraje de Gastón Solnicki, registra los ensayos previos al concierto brindado por Kagel en el Colón. A través de los ensayos, el relato traza un recorrido por la vida del compositor que es, a la vez, un recorrido por el campo de la música contemporánea del siglo XX. Así, el relato dispone múltiples piezas, tanto en el plano de la banda de imagen como en el plano de la banda de sonido que, articuladas, le otorgan a la composición fílmica su forma final. Los ensayos previos a la realización del concierto se desarrollan en un arco temporal que se despliega de modo cronológico, es decir, se inician luego del arribo de Kagel a la Argentina, se extienden durante alrededor de

variada especie, de la entrevista periodística al cine documental, de las historias y relatos de vida en ciencias sociales a la autoficción –en la literatura, el cine, el teatro, las artes plásticas, la televisión– y en general, a esa multiplicación de las voces donde lo vivencial, lo privado o lo íntimo se narran desde el registro de la “propia” experiencia, y adquieren así un innegable suplemento de valor: veracidad, autenticidad, proximidad, presencia (Arfuch, 2008).

una semana y finalizan el día previo al concierto (cuyas imágenes son elididas por el relato, evidenciando que el interés del mismo radica en los sucesos anteriores al evento⁵). Sobre esta secuencia temporal, organizada de manera lineal y cronológica, el relato entrecruza, superpone, atraviesa diversas situaciones, vinculadas con la historia personal de Kagel y con determinados hechos hist3ricos que portan otras temporalidades. De este modo, la cotidianeidad del presente comienza a poblarse de pasados varios y es a partir de este entrecruzamiento que las miradas sobre la historia (la del propio Kagel, la de la música contemporánea, la del siglo XX), toman forma.

La vida física de Kagel se extiende, asimismo, desde un punto de origen, el día de su nacimiento, el 24 de diciembre de 1931, hasta la fecha de su fallecimiento, el 18 de septiembre de 2008, llamativa y sintomáticamente el día del estreno internacional de *Süden*. Una vida extensa, productiva, que ha dejado huellas palpables, tal como el mismo Kagel esperaba en relaci3n con su vuelta a la Argentina: “Sí o sí quería trabajar con músicos argentinos. No me importaba si eran muy j3venes o mayores. Quería dejar alguna huella. Así surgi3 el trabajo conjunto con un ensamble de nombre ‘Süden’, como el título de una de mis obras”, expresa la voz en *off* del compositor en el inicio del relato.⁶

5) Al respecto, Solnicki expresa: “No me parecía importante el concierto, estábamos mirando otra cosa; la película va por otro camino. Creo que pudimos prescindir de esa escena porque no estábamos buscando una idea preconcebida, siempre nos gui3 el material y las decisiones pasaban por lo que el material pedía y nada más” (Koza, 2009).

6) Christian Metz (1991) utiliza el término voz-*off*, retomando lo postulado por Michel Chion, para referirse a la voz perteneciente a la diégesis cuya fuente se encuentra fuera de campo. En este sentido, resulta significativo que el relato comience con la voz en *off* de Kagel, expresándose en alemán, para luego dejar lugar al castellano cuando se apresta a dirigir el primero de los ensayos ante los músicos que lo escuchan expectantes. Es decir, la voz en *off* en idioma alemán remite a ese fuera de campo en tanto espacio en el que Kagel desarroll3 la mayor parte de su obra y del cual retorna con motivo del homenaje a su trayectoria.

..., den 24.xii.1931. *Noticias truncas para barítono e instrumentos*, es el nombre que recibe una de las obras que se ensayan para el concierto: “El 24 de diciembre es el día de mi nacimiento. Yo he tomado una serie de noticias que encontré en diarios europeos. Lo que me interesaba era una especie de interpretación de la interpretación de esas noticias”, señala Kägel con relación a la obra. Acto seguido, en uno de los primeros ensayos el barítono entona en alemán un texto que se traduce como: “Con bombas, gas y ametralladoras un duro motín de presidiarios fue reprimido en la cárcel de Villa Devoto, en Buenos Aires. Noventa y dos presos intentaron escapar de la prisión. Destrozaron las ventanas y atacaron a los guardiacárceles con muebles. Algunos lograron treparse a la azotea del edificio carcelario. Comandos militares y policiales fueron llamados a levantar armas para contener a los presos”.

En el ensayo del movimiento IV de la misma obra, denominado *Alla Marcia*, Kägel explica: “Estamos en la casa, las ventanas están cerradas y solamente escuchamos venir de muy lejos una muchedumbre de nazis borrachos que pasan y se van...”. “Tratamos de que tenga la atmósfera”, solicita Kägel ante el ensamble, “Tienen que embeberse de esa atmósfera de horror...”.

Finalmente, el tercer movimiento, *Allegretto*, refiere a un general japonés que “Entra a Manchuria y decide hacer una limpieza de elementos enemigos. Es la situación de Irak hoy. Los tiempos cambian pero las situaciones se repiten...”, manifiesta Kägel.

De este modo, un mismo momento histórico (el 24 de diciembre de 1931), el cual posee, además, implicancias religiosas, condensa distintas escenas que, recortadas, truncas como indica el nombre de la obra, remiten a la historia del siglo XX: el nazismo, la guerra, la violencia y reenvían a otros momentos y situaciones de la contemporaneidad (la invasión de Estados Unidos a Irak, por ejemplo). Al mismo tiempo, el relato introduce

un fragmento de la obra *Quodlibet*⁷, cuyo texto incorpora, en la voz de una mezzosoprano que declama y canta en francés, una perspectiva diferente: “¡Vamos, cantemos! Regocijémonos todos juntos. Regocijémonos, cantemos todos juntos. Mi dios, mi lindo tiempo se pasa. Tengo deseos oh tan humanos. Vamos! Esperemos entonces que cada uno tenga lo mejor y no seamos más melancólicos...”. Es decir que las referencias a los hechos trágicos y traumáticos que aparecen en una de las obras coexisten con la alusión a una mirada sobre la vida y el tiempo más esperanzadora, la que propone otra de las obras ensayadas para el concierto.

La ida de Kägel de Buenos Aires a Colonia constituye un núcleo significativo en su biografía, en tanto allí se estableció y desarrolló prácticamente la totalidad de su obra musical. El retorno a la Argentina, en el marco de un homenaje a su trayectoria, esto es, de un reconocimiento a la labor realizada a lo largo de la vida, adquiere la forma de un epílogo. Como si cerca del final de una exitosa carrera profesional hubiese sido necesario regresar a su espacio de origen y como si para su tierra natal hubiese sido necesario reivindicar a una figura largamente celebrada en Europa. “Ante todo, permítanme decirlo, para mí es un momento muy emocionante. Ustedes saben cuántos años yo no estoy en la Argentina, cuántos años que no escucho a los músicos argentinos... Y es un momento, naturalmente, que me llena de emoción, por muchísimas razones que no quiero ahora explicar, pero para mí el contacto humano es tan importante que, por eso, cuando me contaron de este ensamble acepté enseguida hacer el concierto con ustedes, sabiendo que contaba con la gran adhesión

7) El término, que deriva del latín y refiere a la libertad, remite a una pieza musical que combina diferentes melodías en contrapunto y aborda, por lo general, temáticas populares.

espiritual. Eso para mí es terriblemente importante y el resto lo vamos a hacer juntos”, expresa Kägel ante los músicos al comenzar los ensayos.⁸

En este sentido, las primeras imágenes del filme corresponden a un paisaje observado desde la ventanilla de un tren en movimiento, que se desplaza a toda velocidad de derecha a izquierda de la pantalla. Al detenerse, un cartel de la estación indica: “Köln Messe/Deutz”. Luego de los títulos de inicio, la cámara recorre, en un *travelling* lateral en sentido inverso al del paisaje alemán (de izquierda a derecha) una larga partitura. Las imágenes de Buenos Aires que se suceden a continuación, captadas por la cámara desde una cierta altura, confirman que el retorno ha tenido lugar.

La decisión de Kägel de instalarse en Alemania aparece directamente vinculada con la diferencia de oportunidades y condiciones laborales disponibles para un músico contemporáneo en Alemania con respecto a la Argentina. En el inicio del filme, Kägel señala, en voz en *off* y en alemán: “Me siento bien allí donde puedo trabajar bien. Esa es mi patria”, para luego añadir: “Yo sé que en Buenos Aires la música es esencial para la vida. De alguna manera es un sustituto para todo lo que no funciona en la política, a nivel social, etc.”. Las primeras imágenes de los ensayos corroborarán esta apreciación: un arpa que no llega a tiempo, un afinador que pone múltiples obstáculos a la hora de preparar un instrumento, la referencia a la falta de estabilidad en las estructuras laborales de los músicos... Sin embargo, el trabajo se desarrollará con

8) El encuadre de la escena en el primer ensayo remite claramente a un escenario teatral: a través de un plano levemente contrapicado, la cámara registra a los músicos ubicados sobre las tablas, el telón de fondo y las primeras hileras de butacas, indicando el próximo inicio de la obra (los ensayos previos al concierto).

éxito.⁹ A juzgar por las expresiones de los músicos y del propio Kägel luego del concierto (elidido por el relato como se mencionó), el mismo ha resultado satisfactorio.

De esta manera, la figura, la subjetividad del músico europeo-argentino (al decir de Cage) resulta de una búsqueda en la cual conviven la infancia y juventud en la Argentina, el desarrollo profesional en Alemania, la lengua castellana, la lengua germana, el modo de trabajo en un país y en otro.¹⁰ El filme aborda esta imbricación y yuxtaposición de instancias a partir de una narración fragmentada que incorpora música diegética, voz en *off*, cantos en diferentes lenguas¹¹, imágenes de los músicos en los ensayos tomadas en planos muy cercanos (manos y torsos ejecutando los instrumentos), imágenes de paisajes tomadas en plano general, a la manera de un rompecabezas cuyas piezas, unidas, convergen en un relato que da cuenta de una trayectoria de vida.

Dicha trayectoria aparece enlazada, ineludiblemente, a una cierta mirada sobre la música del siglo XX. Desde la apreciación que se desprende de la anécdota juvenil contada por Kägel cuando relata que su primer maestro de piano, Vicente Scaramuzza, le anunció que nunca iba a poder ser pianista y ante la pregunta del alumno por los motivos de la

9) “Yo sabía que llegaba a Buenos Aires y tenía una semana para preparar el primer concierto, pero yo sé que si el medio ambiente es positivo, si la gente quiere trabajar bien se puede conseguir casi milagros”, sostiene Kägel al finalizar uno de los ensayos.

10) “Dicen que hasta el fin de sus días habló alemán como un inmigrante y que su argentino hablado ya tenía rotundos ecos teutones. Se pasó la vida teniendo que contestar si era alemán o argentino. Terminó diciendo que era judío. Personalmente creo que debería haber dicho: judío de Buenos Aires, de las librerías y bares y cines de la calle Corrientes de los años '50, que es lo que fue toda su vida” (Forn, 2011).

11) Ya en una de sus primeras obras, “Anagrama” (1957/1958) Kägel daba cuenta de su interés por el trabajo con diferentes lenguas: “Anagrama surgió del deseo de utilizar las lenguas no tanto como vehículo de la composición musical, sino para desmembrarlas en sus partes acústicas constitutivas, para así obtener categorías musicales” (Kägel, 1991: 6).

sentencia el maestro respondió: “Porque usted pregunta siempre” (“Sí – confirma Kägel– yo quería saber por qué se hacía la música así y cómo se hacía la música”), hasta el comentario humorístico e irónico de Kägel en uno de los ensayos en el cual se requiere, para lograr un determinado sonido, arrojar unos libros contra el suelo: “¿Y para hacer estas cosas fueron al Conservatorio?”. Así, la música académica tradicional es representada como atravesada por cierto grado de automatismo y rigidez por parte de los ejecutantes en contraposición a la música contemporánea que “trae muchas preguntas” y exigiría una mayor intervención por parte del artista. Lo que la gente espera de la música (en general), señala Kägel, es consumirla como entretenimiento, como pasatiempo y es por eso (para revertir este modo de relación entre música y oyente) que la música debe brindarle al público las posibilidades de reflexionar sobre ella misma.

De esta manera, el filme entrelaza el universo de la música contemporánea con ciertas piezas de la vida del compositor, generando un ensamblaje a través del cual toma forma un recorrido biográfico. El mismo exhibe, por un lado, la magnitud del camino realizado, en tanto que, por otro, da cuenta de la fugacidad del ciclo vital. El festival en homenaje a Kägel comenzaba con un evento denominado *Eine Brise. Acción fugitiva para III ciclistas*, consistente en el paso de un grupo de ciclistas por las calles aledañas al Teatro Colón. Una acción fugitiva pensada para durar entre sesenta y noventa segundos como máximo. Al coordinar el primer ensayo de este evento, el compositor Marcelo Delgado indicaba a los participantes: “Disfruten todo lo que puedan en ese tiempo porque después no se va a volver a repetir”. Cualquier similitud con la existencia humana tal vez no sea mera coincidencia.

Las sagradas escrituras

Cuatro años después de *Süden*, en 2012, Solnicki estrena *Papiroosen*, un filme en el que vuelve a poner en escena trayectorias de vida, en este caso las de su propia familia y en las que se cruzan, nuevamente, las geografías de Argentina y Europa (Polonia y República Checa, en este caso). La voz central del relato es la de Pola, abuela paterna de Solnicki, quien arribó a Buenos Aires huyendo del régimen nazi. Aquí formó una familia cuya dinámica explora el relato. Se trata de cuatro generaciones representadas por la abuela del director, el padre y la madre, sus dos hermanos y él mismo (aunque su figura nunca aparece en cámara y sólo se accede a su voz en ciertas situaciones) y sus sobrinos, hijos de su hermana mayor. Las historias de cada uno de los integrantes de la familia se entrelazan componiendo un mosaico en el cual conviven los distintos tiempos que atraviesan y conforman la experiencia familiar.

El título del filme alude a una canción judía tradicional que narra la historia de un niño huérfano que vende cigarrillos y cerillas bajo la lluvia esperando obtener algún dinero con el cual saciar su hambre.¹² La canción forma parte de los recuerdos de la infancia trágica de Víctor, hijo de Pola y personaje central del filme. Como relata la voz en *off* de Pola, Víctor nació en Łódź, Polonia, al finalizar la Segunda Guerra. La familia se trasladó luego a Checoslovaquia y pocos años después emigró hacia la Argentina huyendo de las renovadas persecuciones antisemitas que se desataron en Europa del Este aún después de finalizada la Guerra.

12) La canción se basa en el cuento de Hans Christian Andersen “La niña de los fósforos”.

El relato del filme se estructura en siete capítulos¹³ cada uno de los cuales es precedido por un título (en tipografía blanca sobre fondo negro y en diferentes lenguas), que refiere a las escenas que se suceden a continuación. En el capítulo titulado “Familienbande” (que podría traducirse como “lazos de familia”) parte de la familia realiza un viaje a Miami destinado a comprar indumentaria que luego Yanina, hija mayor de Víctor, revende en Buenos Aires. Así, pueden verse imágenes de Víctor, su esposa Mirta, Yanina y su marido, Sebastián, y sus dos hijos, Mateo y Lara, realizando compras, en la cotidianeidad en las habitaciones del departamento en el que se alojan y en un encuentro con una pareja de antiguos amigos del padre de Víctor, quienes presumiblemente en su huida de la guerra recalaron en Estados Unidos instalándose allí. El encuentro resulta muy emotivo para Víctor, dado que recuerdan anécdotas que involucran a su padre y su madre en medio de la guerra, separaciones, reencuentros. En un momento cantan canciones en idish, entre ellas unos versos de *Papirosen* que el filme traduce como: “Buy my cigarettes / And with you will uplift an orphan / Buy real cheap / Buy and have pity on me / Save me from hunger now”. El término “papirosen” refiere así a los cigarrillos liados de manera artesanal por el propio consumidor y reenvía a “papiro”, uno de los primeros soportes de la escritura. A la vez, es posible vincular estas nociones con la de “palimpsesto”, las escrituras que conservan huellas de escrituras anteriores y en las que la convergencia de textos da origen, a su vez, a un texto nuevo.

Papirosen es un filme sobre una historia familiar que, como en el caso de *Süden*, se proyecta sobre la historia del siglo XX amplificando algunos de sus hechos más significativos. Es un filme estructurado a la

13) El siete es un número relevante en la tradición judía que remite, entre otros, al número de mandamientos de origen divino (“Las siete leyes de los hijos de Noaj”) y al número de brazos de la Menorá, uno de los elementos rituales centrales del judaísmo.

manera de un palimpsesto, en la medida en que su forma final resulta de una multitud de escrituras que coexisten simultáneamente.

El hilo conductor del relato lo constituye la narración oral que, en la voz de Pola, recorre la historia familiar comenzando por su juventud en el momento en que estalla la Segunda Guerra. La crónica aparece surcada por momentos trágicos, traumáticos que han dejado profundas marcas en el universo familiar. En un castellano que conserva fuertes huellas del idioma natal, Pola relata cómo a los 16 años debió esconderse junto a su familia en un cementerio de donde salía de noche a buscar en el basurero algo para comer; cómo perdió a gran parte de su familia, asesinada por el nazismo; cómo su marido atravesó una crisis depresiva que lo llevó al suicidio. La elección de la voz en *off* para desarrollar este relato le otorga al mismo una potencia única. En una escena posterior, Víctor representa en el baño del departamento donde continúa viviendo su madre, el modo en que su padre planificó y ejecutó su propia muerte, situándose en el mismo lugar y explicando los detalles del hecho a la vez que expresa su opinión al respecto: “Es como que hizo ‘clic’ con la muerte de los padres... Cuando se murió el abuelo mío, o sea el padre de Pola, que era el suegro de él, él ahí sintió el duelo que no hizo cuando tenía que haberlo hecho. Eso le pasó a toda la gente de esa generación...”. Si bien la escena resulta sobrecogedora, hay algo en la presencia de la imagen, en la actualización del hecho en cuestión o tal vez en la aceptación-naturalización que exhibe Víctor (“Por eso no vengo a este baño. Desde aquel entonces no vine a este baño”), –necesaria por otra parte para poder continuar con la propia vida– que le resta dramatismo. Por el contrario, la voz en *off* de Pola contiene aún todo el sufrimiento de las experiencias vividas. Cada uno de los momentos relatados en *off* por Pola se corresponde con imágenes que presentan escenas cotidianas, alegres, vitales. En su mayor parte se

trata de filmaciones caseras sin sonido¹⁴ en las que puede verse a Pola joven y vivaz junto a su familia: en los lagos de Palermo, bailando en el living de su casa, en las playas de Miramar, en la fiesta de casamiento de Víctor y Mirta... Como si el horror que trasuntan las palabras no pudiera representarse a través de ninguna imagen alusiva¹⁵ o como si las imágenes que demuestran que Pola debió seguir adelante con su vida, constituir una familia y reír a pesar de todo no hicieran más que reforzar lo siniestro de la historia.

La primera vez que la voz de Pola toma cuerpo, es decir, que su imagen aparece ante cámara, es en una escena en la cual puede vérsela hablando por teléfono. Por detrás, una joven que –puede suponerse– se encuentra encargada de su cuidado observa la situación. Escenas similares se repiten a lo largo del relato: Pola comenta por teléfono los detalles de la separación de su nieta (“Para mí él no tiene la culpa... ¿Adónde va a conseguir un muchacho como él?... Una pérdida...”), prepara comida, participa en una cena familiar. En otra escena, Víctor

14) Solnicki revela que parte de este material procede de filmaciones realizadas por su abuelo: “Él había filmado material ni bien llegaron de Europa, y eso fue una de las cosas mas increíbles que le pasaron a la película. Fue realmente del orden de lo arqueológico, yo no conocí a ese abuelo, y es como si hubiese sido invocado: lo veo por primera vez moverse, filmado en 8 mm, y veo material que filmó, y en esa época quien filmaba no era un amateur. Por suerte con las nuevas técnicas digitales se pudo escanear todo esto y logramos que en cine se vea de un modo bastante especial” (Calcagno, 2012).

Al referirse a las posibilidades expresivas del documental, Antonio Weinrichter (2005) señala que la forma de alcanzar dicho carácter expresivo es hacer ver al espectador una imagen histórica más allá de su contenido fáctico, como también lo sugiere Jay Leyda al indicar que una “compilación correcta” debe: “Hacer que el espectador se vea compelido a mirar planos familiares como si no los hubiera visto nunca, o hacer que la mente del espectador sea más consciente del significado global de viejos materiales” (citado en Weinrichter, 2005: 61).

15) La discusión en torno a la posibilidad o no de representar el horror del nazismo a través del discurso audiovisual remite desde luego a la obra de Claude Lanzmann y sus múltiples repercusiones.

dialoga con Pola sobre la posibilidad de acceder a un dinero depositado en un banco. Manifiesta su interés en contar con ese dinero, explicando que su situación económica “no es la de antes” y que en el contexto de la separación de su hija debe apoyarla económicamente. El tenor de la conversación lleva a Pola a responderle a Víctor en idish, en tanto que él, que la comprende perfectamente, continúa hablando en castellano. La cámara, que los toma a ambos en plano y contraplano, registra el aire de tensión que tiñe la escena. Sin embargo, se trata de situaciones cotidianas, postales que describen el presente de Pola y dan cuenta de su capacidad de supervivencia. Es la voz separada de la figura, la voz en *off*, la que explicita la permanencia de las marcas del dolor, sumergidas y guardadas en medio de la cotidianeidad como el título del capítulo lo indica (“Sommersi e Salvati), pero presentes siempre: “No se borra nunca el pasado triste... No se borra”, expresa Pola para luego aludir, por primera vez, al director del filme en su rol de entrevistador: “¿Podemos dejar para otra vez? No puedo hablar más. Cortá”.

Solnicki corta y da lugar al re-nacimiento de Víctor en la escena en la embajada de Polonia donde le entregan un documento que certifica que ha nacido el 4 de noviembre de 1945 en Łódź. Hasta ese momento Víctor había tenido “dos fechas de nacimiento”, una real, que es la que se confirma a través de la embajada polaca y otra “de mentira” (“¿Tenés una foto de cuando nací de mentira?”, le pregunta a su madre antes de salir para la embajada), derivada de las sucesivas migraciones (de Polonia a Checoslovaquia y de allí a la Argentina).¹⁶ “Víctor cuando viaja se pone muy nervioso –explica Pola–, porque él pasó mucho en su vida. Papeles no tuvo hasta los 7 años. Nosotros mentíamos y decíamos que él nació

16) “El es especialista en hacer valijas”, señala con ironía Mirta sobre Víctor, en una discusión sobre el armado de los bolsos en el viaje a Miami.

en la Argentina. Papá no podía decir nada porque éramos inmigrantes ilegales”.

Luego de la obtención del documento y del pasaporte Víctor viaja a Praga. Es un viaje hacia el pasado, hacia la infancia. Busca la casa donde vivió sus primeros años (que ya no existe), compra en una juguetería una caja de antiguos soldaditos de plomo y un auto a cuerda rojo. Objetos que le permiten reconstruir una parte de su vida negada, omitida a partir de la falta de identificación. Ya en Buenos Aires, Víctor ubica los juguetes en los estantes del living de su casa. “¿Vos te acordás cuando yo jugaba con éstos? –inquire ante su madre– “Soldaditos antiguos. Me compré todo un set”. “¿Para qué compraste?” –pregunta ella– “Porque son los míos [...] Yo le dije al tipo: son los que me vendió mi mamá...”. “Yo no me acuerdo lo que pasó sesenta años atrás”, finaliza Pola. La adquisición de los juguetes opera como un gesto reparador en la medida en que éstos traen consigo una porción de la historia de Víctor hasta el momento desdibujada por la sumatoria de despojos. Aunque resulte improbable que los juguetes sean efectivamente aquellos con los que jugaba cuando era niño, Víctor tiene la necesidad de simbolizar en ellos esa parte de su infancia que adquiere así existencia concreta. Su exhibición en los estantes de la casa actúa como confirmación de que la dolorosa ambigüedad de la doble identidad puede comenzar a quedar atrás.¹⁷

Como mencioné anteriormente, Víctor aparenta haber desarrollado una actitud relativamente pragmática en relación con los sucesos trágicos que han atravesado su vida. Esta puede observarse, por ejemplo, en el comentario que realiza cuando concurre a un consultorio médico aquejado

17) En una escena del viaje a Miami, Víctor observa en silencio un grupo de muñecas “Barbie” en exhibición para su venta. Puede establecerse una correspondencia entre los juguetes de su infancia y los que, según la época, son característicos de la infancia de sus nietos.

por una molestia en la espalda: “En este momento tengo una hija que está con problemas de pareja, hace seis meses con este tema... Es como estar velando a un muerto... ¿Cuánto tiempo podés velar al muerto? Hay que enterrarlo...”. Sin embargo, acto seguido agrega: “El dolor es acá (en referencia a la espalda) y siento que me quedo torcido”. En una escena anterior, Pola había expresado que “él (por Víctor) sostiene a todos. Ya no se puede cambiar, ya es el carácter así...”. Como para Pola, para Víctor tampoco es posible borrar el pasado. El pasado que se inscribe en el cuerpo y que el propio Víctor se ocupa de mantener vigente. La última escena de la película, filmada en un extenso plano secuencia, reúne a Víctor y Mateo (su nieto) en una aerosilla que asciende hacia la parte más alta de un cerro completamente nevado. Víctor tararea una canción al tiempo que comenta: “Mi viejo me cantaba así”, “¿Y se murió de viejo?” –pregunta Mateo– “No, se murió de joven porque estaba muy triste, por la guerra”, “¿Sólo porque estaba triste?”, “Sí, hay gente que se muere porque está triste y él me cantaba esta canción”. La película comienza con una escena muy similar, otro momento del mismo ascenso al cerro nevado, registrado a través de una toma que abre cada vez más el plano permitiendo observar la vastedad del paisaje. En este caso sólo se escucha el sonido chirriante de la maquinaria, antes de que la voz de Pola comience a relatar la historia. Este sonido, el de la máquina que impulsa las aerosillas, reaparece a lo largo de la narración en varias ocasiones, así como en la escena final. De esta manera, un elemento de la banda sonora se extiende desde una primera escena entre abuelo y nieto, que inaugura la narración, a otra en la cual Víctor refiere un momento clave de la historia familiar (la muerte de su padre), convirtiéndose en otro de los hilos conductores del relato y explicitando la concreción de la transmisión generacional.

La transmisión tiene que ver con mantener vigente la historia personal y particular de la familia pero también con perpetuar la tradición

judía, en la cual se inscribe el grupo familiar. Durante una festividad religiosa, antes de cenar, Víctor canta una canción. Al finalizar comenta: “Lo que dice esta canción, que no me ayudaron a cantarla,¹⁸ es por qué esta noche comemos solamente matzá y todas las noches del año podemos comer matzá y pan, por qué esta noche comemos cosas que son amargas, como van a comer eso, y todas las noches del año podemos comer amargo o dulce. Y es simplemente para acordarnos que la gente que vivía antes que nosotros, hace muchos, muchos años comía esto (en referencia a la matzá)”, explica Víctor.¹⁹

En la noción de transmisión generacional que plantea el relato, la figura del padre se ubica en un lugar central. El último capítulo del filme, cuyo título en hebreo podría traducirse como: “Nuestro padre, nuestro rey” –una frase que alude a la liturgia judía tradicional– aborda precisamente el vínculo entre padre e hijo y éste aparece en la mención de Víctor sobre la muerte de su padre, en la negativa de Mateo a comunicarse telefónicamente con el suyo y en la relación entre abuelo y nieto que, a lo largo del relato, se ha revelado como muy cercana. Mateo, en tanto niño, representa al futuro y para ello, para proyectarse hacia el futuro, es necesario conocer y transitar el pasado. Fue el nacimiento de Mateo el que impulsó a Solnicki a comenzar el registro de las escenas de su vida familiar, que llevó a cabo por más de diez años y del cual surgió *Papirosen*, el aporte a la transmisión de la historia familiar realizado por

18) Puede observarse el desinterés al respecto de Alan, hermano de Yanina y Gastón. En un capítulo anterior, titulado “El hermano del medio”, Alan expresa su descontento con el modo gregario del funcionamiento familiar: “Yo creo que me voy a distanciar un poco de la familia. Es triste pensarlo pero cuando estaban en Estados Unidos estaba bien. Por fin tenía la libertad de no tener que estar escuchando constantemente lo que tengo que hacer o lo que no tengo que hacer”.

19) El filme incluye otros momentos característicos de la tradición judía, como las imágenes del Bar Mitzvah de unos de los hijos.

la tercera generación (en la figura del cineasta). Ubicado en el límite entre la diégesis y el espacio extradiegético (durante la mayor parte del relato permanece invisibilizado pero por momentos los personajes del filme lo aluden directamente recordando su permanente presencia), el realizador configura, a partir de una multiplicidad de materiales significantes, un mosaico sígnico que genera efectos en el propio ordenamiento familiar. Como él mismo lo indica, “haber organizado los traumas de la familia [a través de la película] fue transformador para todos...” (Calcagno, 2012).

En la última leyenda del filme, el director agradece especialmente a su padre y a su sobrino.²⁰ Puede pensarse que el agradecimiento proviene del hecho de que ambos generaron las condiciones de posibilidad para pensar en un futuro que contiene en sí el pasado, la memoria, la historia, es decir, las bases imprescindibles para su desarrollo.

Papirosen es, como las nociones a las que reenvía su nombre (papiro, palimpsesto), resultado de una suma de escrituras. Escrituras que convergen, se entrecruzan y superponen para configurar el entramado del relato. La narración oral de Pola, cuya evanescencia es fijada por la cámara, constituye uno de los modos de escribir la historia que incorpora el filme. Las imágenes de las filmaciones caseras, en su mayor parte sin sonido, revelan momentos de la juventud de Pola y la infancia de Víctor, en tanto que los registros de los años ochenta/noventa reenvían a la infancia de sus tres hijos: Yanina, Alan y Gastón. Situadas en un pasado más cercano, las escenas de los viajes a Miami y a Praga caracterizan la contemporaneidad de los personajes, en tanto que la primera y última escenas del filme (Víctor y Mateo en la aerosilla sobre la pista de esquí) escriben la parte más reciente de la historia. Así, entre la diversidad de imágenes y sonidos que atraviesan más de setenta años a lo largo del siglo

20) La última leyenda del filme indica: “I started shotting the film on the night of Mateo’s birth. I’m grateful to him, my father and those who I’ve trouble the most”.

XX y comienzos del siglo XXI, emerge la representación de una historia que es al mismo tiempo personal, familiar y universal.

No hay nada como el tiempo para pasar...

Vinicius de Moraes

La narración de *Los días* se construye en torno a la vida de dos hermanas gemelas, de ocho años de edad en el inicio del filme y se prolonga durante tres años, es decir, hasta que las niñas tienen alrededor de once años. La cámara registra las actividades que realizan cotidianamente en su casa del sur del Gran Buenos Aires: las comidas, las idas a la escuela, las clases de catequesis, los momentos de ocio. Las escenas se suceden unas a otras estableciéndose cierto grado de similitud entre ellas, lo cual le confiere a la narración un ritmo regular y sostenido. El gran parecido entre las dos niñas, reforzado además por el hecho de que prácticamente siempre visten la misma ropa y usan el mismo peinado, contribuye a instaurar la idea de repetición, en tanto la imagen se “duplica” cuando la cámara toma a una de las hermanas, por ejemplo, peinándose el cabello y luego, en el plano siguiente, a la otra niña en actitud similar (por momentos la presencia de espejos cuadruplica la imagen). Asimismo, hay ocasiones en las que el relato incorpora la figura del doble no a partir de espejos sino a través de la organización del cuadro visual. Este procedimiento puede observarse en una de las primeras escenas, cuando las niñas se recuestan en el sillón del living de la casa en la misma posición pero de manera opuesta. Es decir, la cabeza de cada una de ellas se apoya en cada uno de los apoyabrazos del sillón en tanto que las piernas recogidas se unen en el

centro. Como si entre las dos niñas existiera efectivamente un espejo y se tratara de un solo cuerpo y su reflejo.²¹

Sin ser exactamente iguales, la similitud entre las escenas que estructuran la historia colabora en la configuración de una narración que reitera sus tópicos. Sin embargo, hay un factor que introduce la diferencia dando cuenta del inexorable transcurso del tiempo. Se trata de la variación de estaciones que puede advertirse en el relato. Así, una escena en la cual las niñas se visten para ir a la escuela es seguida por otra de características semejantes pero en la que incorporan a la indumentaria los abrigos que utilizan en invierno. De este modo, el relato indica que la misma escena cotidiana se halla alejada de una anterior (en apariencia similar) por varios meses y cobra dimensión el paso del tiempo. En la misma dirección, las escenas iniciales revelan a las hermanas en un encuentro destinado a escoger niños para participar en anuncios publicitarios. La pizarra que sostiene la persona que les realiza las pruebas fotográficas indica: “Martina Mendes, 8 años, 1.25 metros”. Promediando el relato, los datos anotados en la pizarra que exhibe Micaela, la otra hermana, (“9 años, 1.30 metros”) al asistir a un nuevo evento de estas características evidencian que entre ambos momentos ha transcurrido cerca de un año. La asistencia de las niñas a estas audiciones puede leerse como una búsqueda de irrupción de lo extraordinario en lo ordinario, es decir, evidencia un interés en ingresar, a través de la vía de la publicidad a otro universo, diferente al cotidiano que habitan diariamente. Los *castings* a los que asisten las niñas son aquellos en los que solicitan gemelas, es decir que la misma condición que da forma a su experiencia cotidiana es la que podría generar un estado de diferencia. La narración no explicita si las niñas son escogidas o no (si bien en una ocasión ante la pregunta “¿experiencia en publicidad?” la

21) La figura del doble ha sido desarrollada por Freud en *Lo siniestro* (1992) y retomada luego por Lacan (1976, 1997).

respuesta es negativa), pero puede pensarse que no han sido seleccionadas en ninguna de las ocasiones.²²

Volviendo sobre las marcas del relato que evidencian el paso del tiempo, hay determinados instantes en los que el espectador advierte, súbitamente, el notorio crecimiento de las niñas. Es el caso de la escena en la cual ambas se pintan las uñas recostadas sobre la cama matrimonial (se observa el largo de los cuerpos que ocupan una parte considerable de la cama) o la escena en la cual puede vérselas en el supermercado, sin la compañía de ningún adulto, comprando las provisiones que luego utilizarán ellas mismas para preparar el almuerzo.

Entre el encadenamiento de situaciones ordinarias, ligadas a la reproducción de la vida cotidiana (cocinar, comer, lavar los platos para volver a comer en ellos, dormir, lavar la ropa, tenderla al sol para su secado), se hace lugar una situación que establece un giro en la historia. En medio de una sesión de peluquería, la madre de las niñas habla por teléfono y comenta con su interlocutor los problemas laborales de su esposo, hasta el momento empleado como chofer en una remisería. Las escenas siguientes revelan a las hermanas solas en la casa, realizando las tareas domésticas por sí mismas, con la única compañía del perro de la familia. Así, puede observárselas mientras se preparan el desayuno, se lavan el cabello una a la otra, se visten y salen con sus mochilas hacia la escuela. Incluso en una ocasión no común, los preparativos para la toma de la comunión, aparecen en soledad mientras se colocan los vestidos blancos, los zapatos, los tocados característicos del rito en cuestión y

22) El director del filme señala al respecto: “Esa dramaturgia alrededor de lo cotidiano me llevó a dejar de lado un relato estructurado en un gran acontecimiento o en grandes conflictos narrativos con los que hacer avanzar la trama. De ahí también que me desentendí de narrar la progresión de sus *castings*, o de dar cuenta del éxito o no de sus audiciones”. (Halfon, 2013: 15).

se maquillan frente al espejo.²³ La ausencia de la madre (anteriormente presente en la organización del hogar)²⁴ es resignificada luego a partir de una conversación telefónica que mantiene la abuela de las niñas: “Norma no está –en referencia a la madre–, está trabajando con el marido. Abrió una remisería”. El relato da cuenta de este punto de giro en la historia a partir de la configuración espacial que presenta, estableciendo un corrimiento del ambiente un tanto agobiante y cerrado en sí mismo (como la relación de las hermanas²⁵) previo al cambio de la situación familiar (generado por el ingreso de la madre en el mercado laboral), al registro de tomas más abiertas, como la del final del filme en la cual las dos hermanas salen a andar en bicicleta por las calles del barrio. De esta manera, el espacio acotado y abigarrado, construido en base a primeros planos –de los rostros sobre todo–, encuadres cortados y a partir de tonalidades bajas en cuanto a lo fotográfico se refiere, deja paso a una imagen en exteriores (prácticamente la única del filme), inmersa en la luminosidad de ese afuera que enmarca a las niñas en movimiento.²⁶ Este pasaje sugiere el comienzo de un espacio de mayor apertura, ineludiblemente ligado al

23) La cámara observa la situación desde una cierta distancia, a través de una ventana que permite acceder a un recorte de los cuerpos de las dos niñas.

24) Si bien la madre aparece como una figura presente en la vida de las niñas, en un inicio se incorpora al relato a partir de su voz (*en off*) y de tomas que recortan sectores de su cuerpo (las manos y brazos cuando levanta a las niñas de la cama en la primera escena, por ejemplo), para ingresar luego al campo en situaciones que la muestran mayormente dedicada a las tareas domésticas.

25) La única niña con la que interactúan las hermanas a lo largo de la historia es la prima menor de ambas, con la cual comparten varios momentos. En general dialogan con la madre, entre ellas o bien permanecen en silencio con el omnipresente sonido del televisor o la radio de fondo.

26) En una escena anterior, filmada en contraluz, las niñas juegan con paletas y pelotas de tenis en la cocina de la casa, esgrimiendo un movimiento acotado, circunscripto al ámbito reducido en el que se desarrolla la actividad y que puede ponerse en relación con lo opresivo del espacio que habitan las hermanas cotidianamente.

próximo inicio de la adolescencia de las niñas y a la redefinición de la organización familiar que implica el ingreso en el mundo laboral por parte de la madre.

De este modo, los días a los que refiere el título del filme son aquellos que se suceden uno tras otro, abordando un período en la vida de las dos hermanas y su entorno familiar a partir de un relato que logra inscribir en la narración lo inaprensible del transcurso del tiempo.

A modo de conclusión

Los tres filmes analizados aquí forman parte de una tendencia, en creciente expansión, que impulsa el posicionamiento del cine documental como actor clave en la escena estética contemporánea. Como señala Pablo Piedras (2014), desde el año 2000 puede observarse en el cine documental argentino un “giro estético-subjetivo” que da cuenta de la presencia de nuevos criterios narrativos centrados en la visibilización de las formas cinematográficas y la explicitación de las modalidades en las que se hace presente en el discurso fílmico la instancia enunciativa. Si anteriormente el cine autor aparecía ligado ineludiblemente –y casi exclusivamente– al relato de ficción (en tanto el documental se ubicaba como un discurso “objetivo”, vinculado al comentario sobre el mundo histórico), a partir de las transformaciones experimentadas en los últimos años, el cine documental ha comenzado a constituirse, también, en torno a la figura autoral.²⁷ En este panorama, los relatos atravesados por lo biográfico,

27) Piedras (2014: 237) expresa al respecto: “La subjetivación del discurso, la inscripción del yo del cineasta en el texto fílmico, es un gesto privilegiado en términos estéticos, políticos y éticos, sobre el que se basa la noción de ‘autoría’ en un territorio como el del cine documental previamente remiso a explicitar las condiciones de producción y a exponer la identidad de los emisores del relato”.

entendidos como aquellos que incorporan representaciones en torno al desarrollo vital que se despliegan en un arco temporal, encuentran un lugar relevante por la recurrencia en su manifestación y por la diversidad de propuestas a través de las cuales se efectivizan. En este sentido, los filmes analizados coinciden en el interés por poner en escena historias de vida tanto como evidencian diferentes modalidades para llevarlo a cabo. En el caso de *Süden*, el abordaje se centra en la vida de un personaje de relevancia en el campo de la música contemporánea, es decir, no se trata de alguien ignoto, sino lo contrario, de manera tal que el filme adquiere, en cierto modo, el cariz de un homenaje. Como se expresó en el análisis del filme, el recorrido por la vida de Mauricio Kägel es también un recorrido a través de la historia del siglo XX, su música, los hechos históricos que lo han definido y caracterizado. Así, la singularidad y particularidad de una vida es leída en el contexto de un desarrollo temporal mucho más amplio que la incluye y la excede a la vez. En el mismo sentido, las vidas que exhibe *Papirosen* reflejan el devenir familiar a lo largo de cuatro generaciones, asimismo atravesadas por los sucesos traumáticos del siglo pasado: la Guerra, el Holocausto y las persecuciones sufridas en dicho contexto. En este caso no se trata de personalidades destacadas, sino de sujetos ordinarios, que forman parte de una familia “común”, pero cuyos integrantes, la abuela y el padre del realizador principalmente, esgrimen rasgos épicos, si se quiere, en cuanto a la capacidad de supervivencia que han logrado desarrollar en relación con las experiencias vivenciadas. Finalmente, en *Los días* no se encuentran referencias al universo histórico en el cual se inscriben las vidas de las niñas protagonistas de la película (en cuanto relaciones entre sucesos históricos y otros que responden a la cotidianeidad del presente, características de los dos primeros filmes), pero sí –y es de los tres filmes el que más ancla en esta cuestión–, se observan referencias al inexorable paso del tiempo, así como a las

definitivas transformaciones (en la naturaleza, en los cuerpos de las niñas que en cierto modo forman parte de ella) que el mismo conlleva.

Esta idea, la de una temporalidad que avanza sin pausa, cuya marcha no se detiene, pero que es a la vez producto de una simultaneidad de tiempos que en su confluencia dan forma a esa trayectoria que no cesa nunca, define las historias de vida que presentan los tres filmes analizados. De esta manera, los espacios biográficos que los mismos ponen en escena manifiestan un deslizamiento hacia la esfera del mundo íntimo y privado de los personajes que construyen pero, a la vez, aluden al carácter universal (por lo tanto común) de las experiencias atravesadas.

Si, como señala Arfuch (2002) la prevalencia del espacio biográfico en la cultura contemporánea forma parte de un clima de época o una “tonalidad particular de la subjetividad” (2002: 17), cabe interrogarse en torno a la presencia de narrativas que aluden a lo personal y particular de las historias de vida abordadas pero en directa relación con el desarrollo de relatos más amplios, aquellos cuyo certificado de defunción se promulgaba a comienzos de los años ochenta. Resulta significativo, asimismo, que estas nuevas narrativas emerjan en el contexto de la profunda crisis social que en la Argentina se evidenció con el estallido de diciembre de 2001 (una crisis estrechamente vinculada a su vez a los efectos de la última dictadura militar). Piedras expresa que, a lo largo de su historia, “(...) el devenir interno de las formas del documental argentino estuvo signado por sus obligaciones respecto del mundo histórico” (2014: 239) y, en este sentido, reaparece el interrogante interpretativo en torno a la presencia en la escena social contemporánea de un discurso estético que vuelve recurrentemente sobre la relación entre el sujeto, su historia y el mundo en el cual éste se inscribe. Se trata de un abordaje que habrá de continuarse y profundizarse en futuras aproximaciones.

Referencias bibliográficas

- ARFUCH, Leonor (2008), “El espacio teórico de la narrativa: Un desafío ético y político”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana* [online], vol.13, n.42, pp. 131-14. Disponible en: www.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162008000300008&lng=es&nrm=iso Consultado el 23/05/2014.
- _____ (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CALCAGNO, Luciana (2012), Entrevista a Gastón Solnicki, en *El ángel exterminador*, N° 18, abril. Disponible en: <http://www.elangeexterminador.com.ar/articulosnro.18/solnicki.html> Consultado el 3/10/2013.
- FORN, Juan (2011), “El estornudo de una mosca (Kägelmusic)”, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-181462-2011-11-18.html> Consultado el 16/11/2013.
- FREUD, Sigmund (1992) [1919], *Obras completas*, Madrid: Amorrortu.
- HALFON, Mercedes (2013), “Bajo un mismo rostro. Los días, opera prima documental de Ezequiel Yanco”, en *Radar*, Buenos Aires, 10 de marzo, pp. 14-15.
- KÄGEL, Mauricio (1991), “Componer en el posmodernismo. Mauricio Kägel en diálogo con Werner Klüppelholz”, en *Lulú, Revista de Teorías y Técnicas Musicales*. Buenos Aires, N° 2, noviembre.
- KOZA, Roger Alan (2009), “Entrevista a Gastón Solnicki. Director de Süden”, disponible en: <http://ojosabiertos.wordpress.com/2009/02/10/entrevista-a-gaston-solnicki-director-de-suden/> Consultado el 3/10/2013.

- METZ, Christian (1991), “Voz-yo y sonidos emparentados”, en *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, París: Méridiens Klincksieck. Traducción de Ana Amado y Elena Goity para la cátedra “Análisis de películas y críticas cinematográficas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- LACAN, Jacques (1997), *La familia*, Barcelona: Editorial Argonauta.
- _____ (1976), *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- PIEDRAS, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós.
- WEINRICHTER, Antonio (2005), “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia*, Madrid: Cátedra, pp. 43-64.