

**Tzvi Tal**

Colegio Sapir, Israel

## Etnicidad, memoria y alegoría histórica en narrativas de pubertad judía

Ethnicity, memory and historical allegory  
in narratives of Jewish puberty

### Resumen

Desde la penúltima década del siglo XX se multiplica la presencia de personajes centrales y temas judíos en películas de América Latina distribuidas y exhibidas en los circuitos comerciales. Se trata de un nuevo modo de representación de la experiencia judía en textos cinematográficos que permiten a todo espectador el proceso de identificación esencial al medio y la catarsis inherente al placer y la gratificación. Narrativas de adolescentes judíos en películas de Argentina, Brasil y Uruguay son leídas en este artículo como testimonios estéticos alegóricos de los conflictos de la memoria colectiva en el tiempo de su producción. Las imágenes de la experiencia judía adolescente participan en la construcción de los imaginarios, de las memorias y de las identidades nacionales a principios del siglo XXI; son parte de la historia al mismo tiempo que participan en la construcción de la imagen del pasado.

### Abstract

The presence of Jewish characters and themes in contemporary Latin American films distributed and exhibited in commercial circuits are a new way of representing the Jewish experience in cinematic texts that allow spectators to enjoy identification, the essential process to the medium. Narratives about Jew adolescents in films from Argentina, Brazil and Uruguay are read in this article as allegorical aesthetic testimonies from social memory conflicts of the time of its production. Images of the Jewish experience are involved in the construction of imaginary and memories, revealing the processes of national identities in the early twenty-first century. They are part of the history while they participate in the construction of the image of the past.

### Palabras Clave

Identidad  
Adolescencia  
Alegoría  
Memoria  
Etnicidad judía

### Keywords

Identity  
Adolescence  
Allegory  
Memory  
Jewish ethnicity

1.- Se puede ver un panorama de la cuestión en la edición especial de *Jewish Film and New Media* Vol. 2, Nº 1, Spring 2014, dedicada al cine de América Latina. Para un análisis de la cuestión en Argentina, ver: Tal, T. (2010), "Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*: <http://nuevo-mundo.revues.org/index58355.html>.

2.- Retomando los conceptos de Benjamin sobre la alegoría, Xavier desarrolla la lectura de textos cinematográficos definiendo categorías analíticas de alegoría nacional, trabajada en este artículo y alegoría pragmática, no relevante para el corpus elegido. Ver: Xavier, I. (1998), "Allegory and History" en Miller, T. & Stam, R. (eds.), *A Companion to Film Theory*, Oxford University Press: 333-362; Tal, T. (2009), "La Rosales: Historia, intertextualidad y alegoría en una película de la transición a la democracia en Argentina" en Caparrós Lera, J.M. (coord.), *Historia & Cinema*: 243-262, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.

3.- McNamee, S. (2000), "Foucault's Heterotopia and Children Everyday Lives" en *Childhood: A Global Journal* of

Desde la penúltima década del siglo XX se multiplica la presencia de personajes centrales y temas judíos en películas de América Latina distribuidas y exhibidas en los circuitos comerciales. Si bien la novedad se percibió primero en algunas películas argentinas producidas a partir de 1986, ésta se expandió en la década siguiente en films de Brasil, Chile, México, Uruguay y Venezuela. No se trata de un cine étnico hecho por judíos sobre temática judía para consumo de público judío, sino de un nuevo modo de representación de la experiencia judía en textos cinematográficos que permiten a todo espectador el proceso de identificación esencial al medio y la catarsis inherente al placer y la gratificación, sin los cuales la cinematografía no se habría convertido en uno de los lugares de la reinención de las identidades colectivas y la memoria histórica<sup>1</sup>. Mi aproximación a las representaciones de judíos y temas judíos en el cine interpreta la inserción y el sentido de los procesos de identidad del grupo minoritario que forma parte de la hegemonía de origen racial blanco-europeo, en los contextos particulares de las culturas de los países en que son producidas. Concibo las películas como testimonios estéticos alegóricos de los conflictos sociales y culturales en los ámbitos en que son hechas, que participan en la construcción de los imaginarios, las memorias y las identidades, de modo que no sólo son parte de la historia sino que también contribuyen a la construcción de la imagen del pasado. La lectura propuesta de los textos cinematográficos deja de lado la eventual intencionalidad de los cineastas para enfocarse en las características textuales que convocan al espectador a producir el significado alegórico. La lectura alegórica es así un modo de construcción del sujeto crítico, que no consume el film tal como es sino que le atribuye significados relevantes a otras esferas de la vida real<sup>3</sup>.

Este artículo analiza las películas *Cara de Queso: mi primer ghetto* (Ariel Winograd, Argentina, 2006), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cão Hamburguer, Brasil, 2006) y *Acné* (Federico Veiroj, Uruguay, 2008), cuyas narrativas representan la transición entre la infancia y la adolescencia de protagonistas judíos, construyendo imágenes de la edad en que se comienza a desconfiar de la infalibilidad de los adultos, se despierta la curiosidad sexual y se empieza a descubrir el mundo social más allá de los vínculos familiares y primordiales. Los protagonistas de estas películas se encuentran alejados física y/o afectivamente de sus progenitores. En lugar de los conflictos familiares entre padres e hijos, las películas confrontan los mecanismos sociales de control, el discurso y la ideología, atribuyéndoles una perspectiva inocente. Las narrativas centradas en niños o adolescentes agravan los conflictos que podrían no ser más que una anécdota; los protagonistas son construidos como víctimas inermes ante problemas que no comprenden, y el estadio del desarrollo psicosexual en que se encuentran es una de las metáforas más poderosas del género de iniciación, pues el descubrimiento de la sexualidad y de la complejidad de las relaciones afectivas entre los adultos puede funcionar como llave de la comprensión del mundo social<sup>3</sup>. Estas convenciones son artefactos textuales que alegorizan los procesos de toma de conciencia y pérdida de la inocencia por parte de sectores de la sociedad. Son imágenes en las que los espectadores pueden verse reflejados y confrontados con "aquello de lo que no se habla".

Las narrativas de las tres películas están ubicadas en el pasado, pero todas llevan las improntas de los procesos sociales y culturales de la época en que fueron producidas. Las peripecias veraniegas de Ariel en un country club de judíos en 1992, hacen de *Cara de Queso: mi primer ghetto* una alegoría que convoca a romper la norma de silencio que otorga impunidad a la corrupción en la era neoliberal, mientras que el descubrimiento por Mauro de la experiencia judía durante la Copa Mundial de Fútbol de 1970 en *O ano em que Meus pais saíram de férias*, alegoriza el modo hegemónico de la construcción de la memoria y el olvido de la dictadura en Brasil. Por contrapartida, los conflictos adolescentes de Rafael en *Acné* transcurren en Montevideo en algún momento indefinido de los años noventa y en ellos surge la problemática de la amnesia instituida en la sociedad uruguaya respecto a las trasgresiones a los derechos humanos perpetradas por la dictadura, pero se manifiesta, más que nada, la vocación de los cineastas de construir y consolidar el cine en el Uruguay actual.

### El gueto judío es la Argentina neoliberal

El apodo de Ariel, protagonista de *Cara de Queso: mi primer ghetto* señala la ingenuidad con que el protagonista afronta experiencias traumáticas durante el veraneo familiar de 1993 en el

country judío "El ciervo", cuando las reformas neoliberales que introdujo el gobierno del presidente Carlos Menem estaban en su apogeo. Pese a que la película transcurre en un ambiente de travesuras de adolescentes que descubren el mundo de los adultos y la sexualidad, el conflicto principal es el enfrentamiento con la impunidad, planteado crudamente en la primera y en la última escena. La vida sin preocupaciones de la clase media argentina judía que está encerrada por propia voluntad y que goza de los beneficios de la economía neoliberal constituye un microcosmos enmarcado por la problemática de la impunidad. El modo de enfrentarla del protagonista es una alegoría de lo que debería ser la actitud de los argentinos al salir la película a exhibición en 2006. Pasados trece años entre el hecho narrado y el estreno de la película, la edad del paso de la infancia a la adultez en la tradición judía, la película convoca a oponerse a la corrupción con responsabilidad adulta.

En la primera escena, Ariel ve al chico más fuerte y popular del country llamado Alma orinando en el baño público sobre el chico más débil. La situación reproduce en el mundo infantil la violencia económica y social institucionalizada por el neoliberalismo: los poderosos dominan y humillan a los débiles, mientras que el apodo del agresor sugiere el doble discurso que oculta el crimen tras una apariencia bondadosa. La ambientación en el baño público metaforiza la corrupción de las normas sociales en un modo popular. Para afianzar el simbolismo, el padre del agresor viste una remera de la campaña presidencial de Menem. Cara de Queso debe rendir testimonio ante la comisión de los socios que se reúne en la última escena para enjuiciar la agresión. Antes de hacerlo entrar a la habitación, el director de las actividades infantiles le advierte que no es conveniente contar los sucesos y que la verdad es inútil, pero proclama ante los participantes que la reunión busca echar luz sobre los hechos, desnudando el doble discurso. En esos momentos, la fotografía muestra a Cara de Queso de espaldas a una columna, como un condenado a ser fusilado, pero al contar la verdad de los sucesos Ariel, que rompe el pacto de silencio, parece sostener el edificio social amenazado por la corrupción y la impunidad.

Los titulares al principio de la película reproducen un plano esquemático del country, sugiriendo la visión infantil plana y superficial de la vida social, mientras que la banda de sonido reproduce música judía kleizmer, creando una ambientación jocosa confrontada luego con el problemático tema de la impunidad. El *casting* de cualquier film que enfoca personajes de minorías culturales, raciales o de género es uno de los lugares donde se produce y reproduce la otredad, pues en él se puede verificar la variada gama de posibilidades entre la autorepresentación y la negación de ésta. En *El nacimiento de una nación* (Griffith, EE.UU., 1915), los afroamericanos eran representados por actores blancos maquillados como negros, de modo que tanto la narrativa como el uso de los medios de expresión reproducían la discriminación racial. *El camino a la muerte del viejo Reales* (Grupo Cine Liberación, Argentina, 1968) puso en pantalla en un largo primer plano al obrero rural tucumano que contaba en primera persona con su propia voz la experiencia de vida, de modo que la autenticidad de la representación concordaba con la voluntad de desnudar las reales condiciones de subsistencia de uno de los sectores más explotados de la población. Análogamente, la autenticidad en el *casting* de personajes de minorías étnicas es uno de los indicadores del grado de tolerancia social para con la otredad. En *Cara de Queso*, junto a conocidos actores judíos aparecen no-judíos en el rol de judíos: Ariel es interpretado por Sebastián Montagna, chico no judío. El *casting* más sugerente es el actor Daniel Hendler como Vercovich, el encargado de las actividades de los adolescentes. Vercovich no tiene nombre de pila, es un personaje sin profundidad psicológica, unidimensional y representa el doble discurso de la corrupción. La persona cinematográfica de Hendler fue construida como protagonista judío de las películas del director judío Daniel Burman, en tres de las cuales aparece bajo el nombre Ariel. En esta película se transmutan los nombres y los significados: Ariel "Cara de Queso" aprenderá en su encuentro con Vercovich-Hendler la lección acerca de Argentina que Ariel-Hendler no recibe en las películas de Burman, donde los conflictos sociales son un trasfondo no conflictivo<sup>4</sup>.

Los personajes demuestran tener noción de lo efímero que fue el florecimiento económico menemista, por ejemplo, cuando los padres de Ariel toman decisiones instantáneas y no elaboradas acerca de vender o no vender la propiedad y emigrar a Israel, no por convicción sionista sino como reacción gregaria ante una posible crisis. Su abuela recomienda con insistencia acumular

*Child Research*, 4: 479-492; Tal, T. (2005), "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*" en *Aisthesis* 38: 136-151; Tal, T. & Tuñon, J. (2007), "La infancia en las pantallas fílmicas latinoamericanas: entre la idealización y el desencanto" en Rodríguez P. & Manarelli, M.M. (orgs.), *Historia de la Infancia en América Latina*: 649-668, Universidad Externado de Colombia, Bogotá.

4.- Por ejemplo en *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004) es evidente que el trasfondo es la crisis desatada en 2001, pero el protagonista está preocupado más que nada por su desconocido padre. Ver: Coudannes, M. (2007), "Convivencia cultural y retornos familiares: una imagen no conflictiva de la Argentina en crisis", *EIAL* 2: 133-35.

dólares y tener el pasaporte en vigencia, prefiriendo capital monetario en lugar del capital simbólico con el que los emigrantes judíos, en el pasado, recomenzaron su vida.

5.- Adopto la definición de Estado parásito como un país improductivo que se empobrece mientras gasta más de lo que tiene, viviendo a costa del resto del mundo pero condenando a sus mayorías a la miseria abyecta. Ver: Escudé, C., "Hacia una teoría sistemática del Estado Parasitario: el caso argentino" en *Serie de documentos de trabajo*: 277. Recuperado de <http://www.cem.a.edu.ar/publicaciones/download/documento/s/277.pdf>.

6.- La imaginación imperial brasilera exaltaba el verde de la frondosa vegetación y el color del oro en las minas. Ver: Lessa, C. (2008), "Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira" en *Estudos Avanzados* 22 (62): 237-256; Pereira, C.K. (2012), "Pra frente Brasil ditadura militar, identidade e Copa de 70", recuperado de <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/94461/000913882.pdf?sequence=1>.

En la película reina un ambiente paródico y cínico respecto a verdades e ideologías. El logotipo del country "El ciervo" es la Estrella de David, símbolo del judaísmo, adornada con una ostentosa cornamenta, que parodia la creencia antisemita tradicional de que los judíos tienen cuernos, como el Demonio. La identidad judía se reduce al pastiche de español salpicado con palabras en idisch y hebreo, y a las danzas israelíes que reemplazan la gimnasia aeróbica alrededor de la piscina, pero la experiencia cotidiana es la de la clase media argentina. Entre enseñanzas jocosas acerca de la sexualidad y la frustración que atribuye a la familia judía, el abuelo de Ariel aclara la diferencia entre la identidad basada en la memoria y la construida sobre el olvido y el éxito económico, comparando la reclusión en el country, símbolo del enriquecimiento, con el campo de concentración del Holocausto. El country "El ciervo" en 1993 es una alegoría de la Argentina poco después de la crisis de 2001, donde los judíos reclusos por propia voluntad representan a los argentinos atrapados en el sistema corrupto del estado parasitario, al cual deberían enfrentar asumiendo la responsabilidad de oponerse a la impunidad, tal como hace Ariel "Cara de Queso"<sup>5</sup>.

### Amnesia nacional y brasileros judíos

El protagonista de *O ano em que meus pais saíram de férias* es Mauro, preadolescente cuyos padres deben huir de la dictadura brasilera en 1970, dejándolo frente al edificio de departamentos donde vivía su abuelo en el barrio del Bom Retiro en São Paulo, sin saber que acaba de fallecer. El edificio está habitado por familias y ancianos judíos, pero el barrio es un espacio multicultural de inmigrantes extranjeros e internos, judíos, árabes y cristianos, negros, blancos y mulatos. Mauro está convencido de que sus padres han salido por unas cortas vacaciones y volverán a recogerlo en pocos días. Son las semanas previas a la Copa Mundial de Fútbol de 1970, época de intolerancia, cuando la propaganda de la dictadura exigía amar al país o abandonarlo. Pocos planos recuerdan al espectador que son los momentos más duros de la represión desatada en 1969 ante los brotes de guerrilla revolucionaria. En cambio, predominan en la fotografía los colores de la bandera brasilera, una pauta del *verde amarelismo*, el discurso nacionalista tradicional<sup>6</sup>.

El film relata la relación de Mauro con el viejo judío Shlomo y otros vecinos, entre ellos la niña Hana. La estadía en el barrio simboliza el fin de la inocencia de Mauro. Mauro descubre con Shlomo la etnicidad judía que su padre había abandonado, un mundo de costumbres, tradiciones y creencias, presentados como una enigmática pero atractiva alteridad cuyos rituales no afectan la sensibilidad de los espectadores. Hana lo introduce a la sexualidad al permitirle espiar a las mujeres que se prueban vestidos en el taller de costura de la madre. Shlomo colabora con el activista estudiantil de izquierda opositor al régimen militar, contrariando el axioma marxista de que la religión bloquea el cambio revolucionario. El partido de fútbol entre inmigrantes italianos y judíos celebra la confraternidad multicultural y el montaje equipara a los viejos judíos ortodoxos que celebran los goles brasileros en la transmisión de la final de la Copa con la exaltación del público reunido frente a la televisión en el café del barrio.

Al final del film, Mauro ha ganado amigos, tiene conciencia de su "hibridez" étnica y ha participado, como todos los habitantes del barrio, inclusive los viejos judíos religiosos, de la congregación popular alrededor de la transmisión televisiva del partido que le otorgó a Brasil la Copa Mundial, uno de los ritos fundamentales de la identidad brasilera. Pero sólo la madre retorna, el padre no sobrevivió a la persecución. Mauro se ha transformado en un brasilerero judío en cuya subjetividad confluyen la etnicidad judía y la brasilidad. Sin embargo, en momentos de su producción y estreno, el film contribuía a la amnesia colectiva acerca de los crímenes cometidos por la dictadura, que la hegemonía ideológica brasilera promovía desde el fin de dictadura militar en 1985. En noviembre de 2011 la presidenta de Brasil Dilma Rousseff promulgó la ley que instituyó la Comisión de la Verdad, cuyo informe final fue entregado en diciembre de 2014. Un tratamiento radicalmente distinto de la cuestión consta en la película *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, Brasil, 1982). Este film realizado bajo el clima de distensión política instituido desde el

poder dictatorial que buscaba la transición, finaliza en un montaje que contrapone la fiesta popular del fútbol con la violencia estatal durante el final de la Copa, desnudando las características del régimen que *O ano em que meus pais saíram de férias* no pone en pantalla<sup>7</sup>.

### El cine uruguayo aspira a crecer sin recordar

Mientras que las dos películas discutidas hasta aquí provienen de países con una sólida tradición cinematográfica y amplia producción anual, el cine en Uruguay ha sido frecuentemente descrito como un fenómeno esporádico y falto de "tradición". Pese a la intensa cultura cinéfila y las libertades vigentes hasta 1973, el mercado interno era reducido, la disponibilidad de capital era mínima y la tecnología disponible, rudimentaria. Las películas eran fruto del trabajo artesanal de un puñado de intelectuales orgánicos comprometidos en las corrientes de izquierda, cuyo marco eran los festivales de cine del Tercer Mundo y la Cinemateca del Tercer Mundo. Trascurrió casi un decenio desde el retorno de la democracia en 1985, hasta que una nueva generación de cineastas intentara sentar bases definitivas del cine en Uruguay<sup>8</sup>.

Uruguay no ha procesado aún a los culpables de delitos contra los derechos humanos durante su última dictadura, a pesar de estar el poder en manos de la coalición de izquierda Frente Amplio. En 1986 se dictó la ley de caducidad de los crímenes. En 2011, y contra la voluntad del presidente, el Senado anuló dicha ley, que otorgaba amnistía de facto a los culpables, una medida que la mayoría de los votantes había rechazado en dos referendos previos (1989 y 2009). En 2010 se emitieron las primeras condenas a dos militares acusados y en 2015 se intenta por cuarta vez promover la anulación definitiva de la ley que obstaculiza investigar todos los casos de crímenes y desapariciones, estimados en unos 200<sup>9</sup>. Esta voluntad colectiva de amnesia vigente cuando *Acné* era producido limita el retorno al pasado en la película a algún momento indefinido de los años noventa. Mientras que las películas anteriormente citadas proveen puntos de referencia históricos en el trasfondo de la peripecia, estimulando la lectura alegórica, *Acné* describe únicamente la vida cotidiana del protagonista. Rafael es un adolescente atrapado entre el divorcio inminente de sus padres, una sexualidad incipiente, la vida social con los compañeros de la escuela judía y su traumático acné juvenil. Las pocas escenas en exteriores en las calles del barrio de Pocitos no permiten identificar el momento ni las circunstancias de la narración, y sugieren un presente continuo en un espacio público del cual se ha eliminado todo vestigio de conflicto social o político.

Se ha comentado la influencia del Neorrealismo Italiano de la posguerra (1945-1954), la Nueva Ola Francesa (1959-1968), el Cine Independiente Norteamericano y el Nuevo Cine Argentino surgido en los noventa, sobre la ética y la estética de las películas uruguayas contemporáneas como *Acné*, *25 watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001) y *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004). Estos films retratan la vida cotidiana de personajes en narrativas donde los conflictos dramáticos son mínimos y no cambia la situación del protagonista. Pero mientras que el Neorrealismo Italiano se propuso estimular una toma de conciencia ética ante las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y la Nueva Ola Francesa se erigió como alternativa al cine clásico de perfecta confección industrial, las películas uruguayas se asemejan al Nuevo Cine Argentino en su abstención de proponer soluciones. A diferencia de estas últimas películas, que se instituyen como alternativa al cine comercial golpeado por las reformas neoliberales, al cine deliberadamente alegórico de la transición democrática y al cine de intervención política de los sesenta, las películas uruguayas contemporáneas expresan más que nada la voluntad de establecer una plataforma económica y organizativa para realizar proyectos cinematográficos en Uruguay, para fundar definitivamente un campo sustentable y durable<sup>10</sup>.

*Acné* alegoriza en el personaje la maduración del cine uruguayo contemporáneo. Rafael vive la experiencia cotidiana en la escuela judía donde Israel aparece como una opción turística, las actividades extraescolares inculcan compulsivamente la memoria del Holocausto y la exhibición de un film documental relativo a dicho tema es acompañada por las insinuaciones sexuales de los chicos a sus compañeras. Las clases particulares de piano son momentos de frustración, los sonidos que Rafael le arranca al instrumento simbolizan la desarmonía que impera en su vida. El mejor amigo de Rafael emigra a Israel y sus propios padres se divorcian en un ambiente de

7.- Gastaldo, E. (2009), "Ritos da Nação. Uma videoetnografia da recepção coletiva da Copa do Mundo no Brasil" en *Revista Brasileira de Ciências de Esporte* 1: 209-222; Rousseff: Brasil merecia la verdad, las viejas y las nuevas generaciones merecían la verdad" (10/12/2014), *Telam-Agencia Nacional de Noticias*, recuperado de [http://memoria.telam.com.ar/noticia/rousseff-recibio-informe-de-la-comision-de-la-verdad\\_n5037](http://memoria.telam.com.ar/noticia/rousseff-recibio-informe-de-la-comision-de-la-verdad_n5037), consultado el 15/3/2015.

8.- Tal, T. (2003), "Cine y revolución en la Suiza de América-La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo" en *Araucaria* 4: 70-92; Martin-Jones, D. & Montañez S. (2009), "Cinema in progress: New Uruguayan Cinema" en *Screen* 3: 334-344; Casal, A. (2003), "Más allá del video, un cine con vocación internacional" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 632: 75-78.

9.- Uruguay anula la Ley de Caducidad y abre la polémica por juicios de la última dictadura (13/04/2011), *Perfil*, recuperado de [http://www.perfil.com/contenidos/2011/04/13/noticia\\_0006.html](http://www.perfil.com/contenidos/2011/04/13/noticia_0006.html), consultado el 15/03/2015; Presentan un nuevo proyecto de ley para juzgar los crímenes de la

dictadura uruguay  
 (01/06/2015),  
 Agencia EFE, recuperado de  
<http://www.efe.com/efe/america/politica/presentan-nuevo-proyecto-ley-para-juzgar-los-crime-nes-dictadura-uruguay/20000035-2628365>, consultado el 17/07/2015.

10.- Sanjinés, J., "Neorealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias", ponencia en seminario, recuperado de <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/21/jorge-sanjinés-1/>; Singer, A. (2010), "Influence of the Italian Neorealism on Uruguayan Contemporary Cinema" en *Iberoamerica Global* 1: 36-52, recuperado de [http://media.wix.com/ugd/b9eda6\\_3db3e0e31787cf308ef07a18695219b.pdf](http://media.wix.com/ugd/b9eda6_3db3e0e31787cf308ef07a18695219b.pdf), consultado el 13/03/2015; Singer, A. (2013), *The relationship between the material conditions for production, distribution and screening of local cinema in Uruguay and the aesthetics of Control Z Films*, tesis de posgrado, Universidad de Tel Aviv.

indiferencia rutinaria. El eje de la vida de Rafael es su incipiente sexualidad: se masturba o paga por sexo a la sirvienta de la casa o a la prostituta en el burdel. La película construye una judeo-latinidad limitada al Bar Mitzváh, el turismo a Israel y el campamento de verano organizado para conservar cierta cohesión étnica. Durante todo el film, Rafael intenta besar por primera vez y es rechazado, hasta que en la escena final conoce una chica no judía que lo besa con espontaneidad, sin repugnancia por el acné y sin rechazar la intimidad, como sí lo hace la prostituta.

Como Rafael, obsesionado por besar y ser besado, el cine uruguayo busca la aceptación cultural y el éxito comercial que le aseguren la supervivencia. Análogamente a la experiencia del chico en la escuela judía, los cineastas uruguayos se han formado en escuelas de cine, conocen la historia y las teorías del medio, pero no se comprometen a hacer películas de acuerdo a las teorías, ni los conmueve alejarse de la motivación política de sus antecesores. La película dentro de la película, el artefacto estético de la *mise en abyme*, es la única sugerencia alegórica a la problemática de la memoria histórica. La Shoáh es un concepto y símbolo que diversos discursos instrumentan para referirse a otras problemáticas de derechos humanos. La indiferencia con que el documental es presenciado por los chicos apunta en este caso a la misma voluntad de olvido que imperaba en la sociedad y de la que el film se hace resonancia. Los conflictos de Rafael son alegóricos de los del cine uruguayo que, falto de un pasado consistente y de una tradición relevante en el presente, proclama su voluntad de inventarse y existir sin fijarse objetivos extracinematográficos de cambio social como los que postulaban sus antecesores en la era anterior a la dictadura.

Como en el cine argentino contemporáneo, la proporción de judíos entre los cineastas uruguayos sobrepasa la de judíos en la población uruguaya, pero la aparición de temas judíos en las películas sólo explota la biografía personal, sin hacer ninguna propuesta respecto a la etnicidad judía ni al futuro del Uruguay.

### Conclusión

Las representaciones de judíos y temas judíos en el cine manifiestan la inserción y el sentido de los procesos de identidad de este grupo minoritario en el contexto general de las culturas. Las películas aquí analizadas son testimonios estéticos alegóricos de los conflictos sociales del tiempo de su producción, donde la realidad de los espectadores y el mundo imaginario de los personajes se entremezclan simbólicamente en un proceso de hibridación y construcción de identidades.

Las tres películas fueron dirigidas por cineastas judíos y enfocan la experiencia judía; sin embargo, son productos destinados al consumo del público en general, manifiestan la multiculturalidad. Por otro lado, son de destacar las diferencias que las particularizan. En *Cara de Queso: mi primer ghetto*, el conflicto principal es el enfrentamiento con la Impunidad. La vida sin preocupaciones de la clase media argentina judía, que está encerrada por propia voluntad y goza de los beneficios de la economía neoliberal constituye un microcosmos donde el modo de enfrentarse con la impunidad del protagonista es una alegoría de lo que debería ser la actitud de los argentinos; Ariel es una metáfora de la argentinidad deseada. En *O ano em que meus pais saíram de férias*, Mauro se ha transformado en un brasilero judío en cuya subjetividad confluyen la etnicidad judía y la brasilidad, pero la escasa visualización de la represión en la época manifiesta en la narrativa colabora con la amnesia colectiva promovida por la hegemonía brasilera acerca de los crímenes cometidos por la dictadura; Mauro es integrado en el colectivo multicultural y multirracial adoptando el modo hegemónico de recordar y olvidar. A diferencia de las dos películas anteriores, *Acné* rehuye toda referencia histórica, colaborando con el pacto social de amnesia acerca de la dictadura. La vida de Rafael transcurre en un Montevideo que aparenta algún momento impreciso de los noventa y toda la atención se concentra en los conflictos personales del adolescente. De este modo, la lectura alegórica se ve dirigida hacia el film mismo y las circunstancias de su factura, la problemática que Rafael simboliza es la posibilidad de desarrollar cine en Uruguay.

Las tres películas evidencian diversos modos de representación del pasado y de alegorización del presente en narrativas de aprendizaje donde la identidad étnica es representada de modo que no perturbe al sujeto espectador con imágenes de ritos o particularidades extrañas. Las peripecias y desventuras de los chicos judíos son análogas al proceso de descubrimiento del mundo que todo adolescente afronta. Al mismo tiempo manifiestan la evolución de una etnicidad blanca antes casi invisible en las películas pese a la participación de judíos en el desarrollo de los cines en América Latina. Enfocándose en una minoría estadísticamente ínfima pero con notable presencia en todos los campos de la vida social, las películas testimonian los procesos de memoria y de inclusión que tienen lugar en el mosaico multicultural de las sociedades latinoamericanas.

## Bibliografía

CASAL, Á. (2003), "Mas allá del video, un cine con vocación internacional" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 632: 75-78.

COUDANNES, M. (2007), "Convivencia cultural y retornos familiares: una imagen no conflictiva de la Argentina en crisis" en *EIAL* 2: 133-135.

ESCODÉ, C. (2004), "Hacia una teoría sistemática del Estado Parasitario: el caso argentino", *Serie de documentos de trabajo 277*, recuperado de <http://www.cema.edu.ar/publicaciones/download/documentos/277.pdf>.

GASTALDO, E. (2009), "Ritos da Nação: uma videoetnografia da recepção coletiva da Copa do Mundo no Brasil" en *Revista Brasileira de Ciências de Esporte* 1: 209-222.

LESSA, C. (2008), "Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira" en *Estudos Avanzados* 22 (62): 237-256.

MARTIN-JONES, D. & MONTAÑEZ, S. (s./f.), "Cinema in progress: New Uruguayan Cinema" en *Screen* 3: 334-344.

MCNAMEE, S. (2000), "Foucault's Heterotopia and Children Everyday Lives" en *Childhood: A Global Journal of Child Research*, 4: 479-492.

PEREIRA, C. K. (2012), "Pra frente Brasil ditadura militar, identidade e Copa de 70", recuperado de <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/94461/000913882.pdf?sequence=1>.

Rousseff: Brasil merecía la verdad, las viejas y las nuevas generaciones merecían la verdad" (10/12/2014), *Telam-Agencia Nacional de Noticias*, recuperado de [http://memoria.telam.com.ar/noticia/rousseff-recibio-informe-de-la-comision-de-la-verdad\\_n5037](http://memoria.telam.com.ar/noticia/rousseff-recibio-informe-de-la-comision-de-la-verdad_n5037), consultado el 15/3/2015.

SANJINÉS, J. (2007), "Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias", ponencia en seminario, recuperado de <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/21/jorge-sanjines-1/>, consultado el 13/03/2015.

SINGER, A. (2010), "Influence of the Italian Neorealism on Uruguayan Contemporary Cinema", *Iberoamérica Global* 1: 36-52, recuperado de [http://media.wix.com/ugd/b9eda6\\_3db3e0e31787cfc308ef07a18695219b.pdf](http://media.wix.com/ugd/b9eda6_3db3e0e31787cfc308ef07a18695219b.pdf), consultado el 13/3/2015.

SINGER, A. (2013), *The relationship between the material conditions for production, distribution and screening of local cinema in Uruguay and the aesthetics of Control Z Films*, tesis de posgrado, Universidad de Tel Aviv.

TAL, T. (2003), "Cine y revolución en la Suiza de América-La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo" en *Araucaria* 4: 70-92.

TAL, T. (2005), "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka" en *Aisthesis* 38: 136-151.

TAL, T. (2010), "Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/index58355.html>, consultado el 13/3/2015.

TUÑÓN, J. & TAL, T. (2007), "La infancia en las pantallas fílmicas latinoamericanas: entre la idealización y el desencanto" en RODRÍGUEZ, P. & MANARELLI, M. M. (orgs.), *Historia de la Infancia en América Latina*: 649-668, Universidad Externado de Colombia, Bogotá.

Uruguay anula la Ley de Caducidad y abre la polémica por juicios de la última dictadura (13/04/2011), *Perfil*, recuperado de [http://www.perfil.com/contenidos/2011/04/13/noticia\\_0006.html](http://www.perfil.com/contenidos/2011/04/13/noticia_0006.html), consultado el 15/03/2015.

XAVIER, I. (1998), "Allegory and History" en STAM, R. & MILLER, T. (eds.), *A Companion to Film Theory*, Oxford University Press: 333-362.

### Filmografía

*Acné* (2008), Federico Veiroj.

*Cara de Queso: mi primer ghetto* (2006), Ariel Winograd.

*O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), Cão Hamburguer.

### Tzvi Tal

Es israelí de origen argentino. Posee una licenciatura (BA) en Cinematografía y Televisión Teórica, y un Master y Doctorado (PhD) en Historia de América Latina. Dicta cursos en la Escuela para las Artes del Sonido y la Pantalla en el Colegio Sapir de Israel. Se desempeña como investigador asociado del Instituto de Historia y Cultura de América Latina y el Caribe en la Universidad de Tel Aviv, donde investiga temas referidos a etnicidad y reconstrucción de memoria histórica en el cine latinoamericano.

Contacto: [tzvital@mail.sapir.ac.il](mailto:tzvital@mail.sapir.ac.il) y <http://w2.sapir.ac.il/tzvital/>