

El Holocausto, la Nakba y el conflicto palestino-israelí.

Memoria e identidad en el cine documental en primera persona de Argentina*

Recibido: 13/01/2025 | Revisado: 20/06/2025 | Aceptado: 19/08/2025
DOI: 10.17230/co-herencia.22.43.3

Emmanuel Nicolás Kahan**

emmanuel.kahan@gmail.com

Joaquín Kirjner***

j.kirjner@gmail.com

Resumen En este trabajo nos proponemos abordar tres películas documentales en primera persona de Argentina que, en el proceso de (de)construcción biográfica de sus realizadores, indagan en la construcción de imaginarios en torno a lo judío, Israel, la memoria del Holocausto, la recepción del conflicto palestino-israelí y la representación de la Nakba. Los films abordados son *Nosotros, ellos y yo* (Nicolás Avruj, 2015), *Bajar, subir, bajar* (Elad Abraham, 2022) y *Hemshej* (Julieta Lande, 2024). En términos metodológicos, proponemos un análisis de los tres documentales atendiendo a sus motivos y funciones. En este sentido, se exponen sus estructuras narrativas de manera particularizada, con la intención de ahondar en la construcción de discursos, memorias e identidades referidas a lo judío y el conflicto palestino-israelí, así como en las agendas e interrogantes compartidos, propios de su contexto histórico y lugar de enunciación. En segunda instancia, establecemos algunas líneas de reflexión ancladas en el análisis comparativo sobre el lenguaje y las estrategias propias del documental en primera persona, y sus implicaciones en los procesos de construcción identitaria y política. El análisis cinematográfico permite pensar el potencial de las modulaciones del *yo* en la configuración de identidades subjetivas y colectivas, y cómo la representación de la historia personal habilita la deconstrucción de sistemas narrativos totalizantes.

Palabras clave:

Argentina, cine documental autobiográfico, memoria del Holocausto, conflicto palestino-israelí, Nakba, identidad judía.

* Esta investigación fue realizada en el marco del proyecto “Las memorias y el pasado reciente ante los nuevos escenarios políticos, tecnológicos y culturales” (2023-2024), del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de La Plata (UNLP) / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET).

The Holocaust, the Nakba, and the Palestinian-Israeli Conflict: Memory and Identity in First-Person Documentary Cinema from Argentina

Abstract This article examines three first-person documentary films from Argentina that, in the process of biographical (de)construction by their filmmakers, explore the building of imaginaries surrounding Jewishness, Israel, the memory of the Holocaust, the reception of the Palestinian-Israeli conflict, and the representation of the Nakba. The films analyzed are *Nosotros, ellos y yo* (Nicolás Avruj, 2015), *Bajar, subir, bajar* (Elad Abraham, 2022), and *Hemshej* (Julieta Lande, 2024). In methodological terms, the article proposes an analysis of the three documentaries focusing on their motifs and narrative functions. In this regard, their narrative structure is exposed in a particularized manner, with the intention of delving into the construction of discourses, memories, and identities related to Jewishness and the Palestinian-Israeli conflict, as well as the shared agendas and questions specific to their historical context and place of enunciation. Secondly, we establish some lines of reflection anchored in the comparative analysis of the language and strategies inherent to first-person documentary filmmaking, and their implications in the process of identity and political construction. The cinematographic analysis allows us to consider the potential of the modulations of the *self* in the configuration of subjective and collective identities, and how the representation of personal history enables the deconstruction of totalizing narrative systems.

Keywords:

Argentina, Autobiographical documentary cinema, Holocaust memory, Palestinian-Israeli conflict, Nakba, Jewish identity.

** Doctor en Historia por la Universidad Nacional de La Plata. Investigador adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), Argentina.
ORCID: 0000-0002-4476-178X.

*** Licenciado en Historia (UNLP), Magíster en Estudios de Asia y África (COLMEX) y doctorando en Historia (UNLP/CONICET). Profesor del Departamento de Historia de la UNLP.

Tras la escalada del conflicto en Israel/Palestina desde octubre de 2023, con el asesinato y secuestro de israelíes cometidos por la organización palestina Hamás y los bombardeos y el asedio sobre Gaza perpetrados por el Estado israelí, ha tenido lugar un amplio repertorio de debates e intervenciones en el espacio público sobre los avatares de este conflicto en Medio Oriente. Si bien se trata de un fenómeno de escala global, el tema permeó la sensibilidad de la opinión pública en Latinoamérica donde tomaron posición desde máximas autoridades nacionales y líderes políticos, hasta académicos, intelectuales y artistas, entre otros.

En Argentina, particularmente, las polémicas en torno al devenir de esta contienda promovieron de manera temprana intervenciones

en el ámbito público y la movilización callejera (Fizserman, 2012; Kahan, 2016, 2023; Saborido, 2016; Stites Mor, 2022). Uno de los rasgos distintivos que tuvieron estos debates fue la dimensión plural de los actores intervinientes, tanto con relación al espectro de posiciones ideológicas manifestadas, así como a los soportes políticos y culturales de transmisión de sentidos en torno a las confrontaciones entre Israel, Palestina y los países árabes. Como hemos advertido en trabajos anteriores (Kahan, 2023), estos posicionamientos se hilvanaron con otras experiencias históricas aunque, de modo particular, con el Holocausto, cuya dimensión conmemorativa también tuvo un arraigo temprano en Argentina (Chinski, 2018). Este solapamiento de referencias otorgó a los debates en torno al devenir del conflicto en Medio Oriente un rasgo distintivo: confluyeron en él dimensiones políticas con perspectivas identitarias.

En este trabajo nos proponemos abordar una serie de documentales en primera persona que, en el proceso de (de)construcción biográfica de sus realizadores, indagan en la construcción de imaginarios en torno a Israel, la memoria del Holocausto, la recepción del conflicto palestino-israelí y la representación de la Nakba. Las obras que componen nuestro *corpus* constituyen producciones argentinas de la última década que consideramos representativas para comprender las especificidades de las estrategias narrativas, políticas y estéticas desarrolladas que ponen en tensión las memorias familiares, institucionales y estatales en torno a los tópicos ya mencionados.

Los films abordados son *Nosotros, ellos y yo* (Nicolás Avruj, 2015); *Bajar, subir, bajar* (Elad Abraham, 2022), y *Hemshej* (Julieta Lande, 2024). En la primera obra, Avruj reconstruye su viaje por Israel/Palestina a partir de su propio material fílmico, en el que se destacan entrevistas realizadas a israelíes y palestinos que se manifiestan en torno a las lógicas de la violencia y el conflicto, la alteridad y las identidades -políticas, étnicas y nacionales- en la región. Por su parte, Abraham combina archivos audiovisuales familiares y televisivos con su intervención performática y entrevistas formales a especialistas, con el objeto de contar su experiencia personal en Israel, su transcurso en el servicio militar y su desencanto con el sionismo. Finalmente, Julieta Lande, con la intención de rastrear la historia de sus abuelos,

sobrevivientes del Holocausto, resignifica el pasado familiar y las referencias al judaísmo, el sionismo y la memoria del Holocausto como narrativa estatal-nacional que invisibiliza la catástrofe sufrida por los palestinos: la Nakba.

Más allá de las diferentes formas, entonaciones y registros audiovisuales que hacen a cada uno de los dos realizadores y a la realizadora, no podemos dejar de advertir un denominador común del recorte filmográfico seleccionado: sus directores problematizan su vínculo con lo judío. Esta preponderancia responde a la falta de registros fílmicos de la misma factura que traten el vínculo con la identidad árabe o palestina, al menos para el cine argentino.¹ La preponderancia de lo judío es indicativa del lugar que le cabe a este grupo étnico-religioso en la esfera pública en Argentina. Como lo han señalado diversos trabajos, la discusión pública en torno al antisemitismo, la “cuestión judía”, la “doble lealtad” de los judíos a la Argentina e Israel y la participación temprana de individuos identificados como judíos en los distintos campos del quehacer nacional -además de los atentados terroristas que tuvieron lugar durante la década de 1990-, hicieron del tópico relativo a lo judío un tema central y sensible en el debate público.

Las preguntas que guían el análisis de la filmografía seleccionada pretenden problematizar dos aspectos centrales: ¿qué lugar ocupó, en el seno de la transmisión familiar y comunitaria y según la memoria de los realizadores y de la realizadora, las referencias al Holocausto, el sionismo e Israel como matrices de adscripción identitaria? ¿De qué forma el descubrimiento de la Nakba, entendida como el reconocimiento del sufrimiento de los palestinos, resultó dinamizadora de una ruptura biográfica con esa memoria tanto como con ese patrón identitario? El análisis cinematográfico permitirá pensar el potencial de las modulaciones del yo en la configuración de identidades subjetivas y colectivas, y cómo la representación de la historia personal habilita la deconstrucción de sistemas narrativos totalizantes.

¹ En Chile, donde la relevancia demográfica y el peso simbólico de la comunidad palestina tiene un carácter significativo -como el de la comunidad judía en Argentina-, se desarrolló una cinematografía que ha abordado el vínculo entre la memoria y la identidad palestina en relación con su migración al país andino. Por ejemplo, se pueden apreciar documentales como *Palestina al sur* (Hurtado, 2011) y *Crónicas palestinas* (Littin, 2001).

Las películas en contexto

La elección de estas tres películas responde a su inscripción conjunta en dos marcos contextuales particulares: por un lado, se insertan en un contexto histórico de transformaciones y disputas por la definición de lo judío e Israel, tanto en el campo político como cinematográfico. Por otro lado, podemos ubicar las tres obras dentro de la lógica narrativa y estética del giro subjetivo y el espacio autobiográfico (Arfuch, 2007) y, en particular, del cine documental en primera persona en Argentina (Piedras, 2014).

Ahora bien, las problemáticas evocadas en torno a las narrativas y representaciones sobre lo judío y el conflicto palestino-israelí establecen un diálogo -no necesariamente directo- con un proceso de grandes transformaciones identitarias y políticas en y sobre Israel y el sionismo. Como lo señala Baruch Kimmerling (2001), durante las últimas décadas del siglo xx, Israel atravesó un proceso de fragmentación de su narrativa nacional hegemónica a raíz de la competencia entre distintas identidades étnicas, religiosas y políticas hacia su interior, también acentuado por los debates suscitados tras los Acuerdos de Oslo de 1993² que habilitaron el tránsito hacia una posible reconciliación entre Israel y Palestina, posteriormente obturada (Khoury, 2018). En el campo cinematográfico, si hasta aquella década prevaleció una narrativa tendiente a consagrar la homogeneización de la identidad israelí, en oposición al enemigo árabe/palestino, desde principios del siglo xxi se desarrolló una tendencia revisionista que propuso una deconstrucción de la narrativa oficial y una humanización del otro palestino (Bourdon, 2012; Breshteeth, 2013; Dabashi, 2006; Gertz & Khleifi, 2008; Ginsberg, 2016; Martín, 2003; Morag, 2013; Shafik, 2003; Shohat, 2010; Tal, 2003).

Este corrimiento, que tuvo su impacto también en las comunidades judías esparcidas allende las fronteras de Israel, se puede apreciar en la filmografía que analizamos en este trabajo. Como lo señala Cohen (2014), la relación entre Israel y los judíos que viven en otros

² Los Acuerdos de Oslo fueron una serie de negociaciones entre las autoridades israelíes y la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) que auspiciaban la creación de “dos Estados para dos pueblos” como solución al conflicto.

países se ha individualizado, lo que ha dado lugar a una configuración que pone en el centro las experiencias “personales” en contraste con la hegemonía que supo tener la adscripción al ideario sionista clásico. No obstante, y como lo veremos en las películas abordadas, esto no se traduce en un distanciamiento mecánico del lazo con Israel, sino que este conserva su capacidad de movilizar emociones y proyectar sentidos múltiples y conflictivos de pertenencia e identificación (Aviv & Shneer, 2005).

Por su parte, Débora Kantor (2025) ha analizado de manera crítica las representaciones de lo judío en el cine argentino contemporáneo, atendiendo a los procesos de transformación de las últimas décadas, donde adquirió una gran visibilidad y repercutió en las heterogéneas formas de abordar la cuestión identitaria. La autora puntualiza sobre las modulaciones de la primera persona de una generación de jóvenes cineastas de la segunda década del siglo XXI, que registran, entre otras cosas, sus “orígenes” familiares, su vinculación con Israel y la diáspora.

En términos generales, lo personal, lo íntimo y lo autobiográfico adquieren un rol sustancial para representar los distintos modos de apropiación y transformación de la “identidad judía”, al romper y negociar con los grandes relatos sobre el judaísmo que imponen la tradición, la religión y la nación. En este sentido, en lugar de sistematizar una nueva definición de “lo judío” en el cine argentino, Kantor (2025) propone pensar sobre los desarrollos dispersos y fragmentarios de la experiencia judía, atendiendo a las formas, contextos y lugares de enunciación que permiten hablar de un *judaísmo propio* en el cine.

Entre los conceptos y motivos transversales en esta genealogía que estudia Kantor, nos interesa, en particular, el lugar que ocupan en las narrativas cinematográficas la melancolía de izquierda, el recuerdo de la utopía que evocaba Israel en generaciones anteriores, la búsqueda y resignificación de los pasados familiares, y la presencia espectral del Holocausto. En este sentido, nuestro trabajo se postula como una continuación de aquellas reflexiones que la autora plantea sobre películas como *La parte automática*, de Ivo Aichenbaum (2012), y *Pervomaisk*, de Flora Reznik (2018).

A su vez, como lo ha señalado Kantor (2025), estas películas se inscriben en lo que Leonor Arfuch (2007) denomina el giro subjetivo y

la proliferación de narraciones ancladas en el yo, propias de la cultura contemporánea, que recorren el campo de lo biográfico y lo autobiográfico. Este proceso está marcado por los debates en torno al “fin de la modernidad” y el inicio de la “posmodernidad”, hacia fines de la década de 1980, que acompañó la crisis de los grandes relatos legitimantes y la consecuente valorización de los microrrelatos (Arfuch, 2007, p. 18). La subjetivación aparece como un nuevo conjunto de tendencias estéticas y narrativas desde las cuales se pondera la autenticidad de las historias en la voz de sus protagonistas, estableciendo un impacto más “cercano” con la audiencia.

Este giro no implica un abandono de la política, pero sí una personalización de esta. Desde este marco, el estatuto de lo biográfico adquiere un peso sustancial para la construcción de identidades, trabajos de memoria y definiciones políticas (Arfuch, 2007, pp. 64-65). En efecto, Gonzalo Aguilar (2015) caracteriza el cine argentino de las últimas décadas como parte de la “crisis de la narración histórica para dar cuenta del presente” y la “disolución de la oposición entre relato y vida” (p. 12). Este autor encuentra un punto de quiebre y transformación en las representaciones cinematográficas:

[...] si los orígenes de la historia del cine son una construcción del punto de vista de la no persona, y eso se ha mantenido con bastante integridad durante el siglo XX, el fenómeno al que asistimos hoy es el de la inscripción de la primera persona en la imagen (Aguilar, 2015, p. 78).

En este sentido, sea en la ficción o en la no ficción, se producen encuentros entre lo biográfico y “lo real”, no solo porque las películas registran situaciones de la vida cotidiana, ni por los métodos “caseros” para el montaje y la realización, sino porque se ha transformado la relación social con la imagen: “La vida pasa a ser el fondo mismo de la imagen sobre la que las ‘personas’ del cine se modulan” (Aguilar, 2015, p. 92).

En este contexto se inscribe el desarrollo del cine documental en primera persona en Argentina caracterizado por Pablo Piedras (2014). El rasgo distintivo de este tipo de cine postula al realizador como el responsable de ese discurso audiovisual: en el centro de la trama se encuentra siempre la figura del realizador como narrador/protagonista (2014, p. 29). A diferencia del documental expositivo, el eje puesto en

la primera persona tiene la potencialidad de enunciar posiciones parciales y provisorias en conexión con la mirada subjetiva del realizador y una memoria que transita de lo personal a lo colectivo (pp. 30-31).

Apartándose de los presupuestos estéticos e históricos del documental tradicional -la objetividad, el cientificismo, la sobriedad, la inhibición del autor ante el hecho real, la narración sin fisuras epistémicas-, la subjetivación del discurso documental trastocó el estatuto del saber desde donde se construyen el relato y el conocimiento, redefiniendo el estatuto de lo real. En efecto, este tipo de películas se valen de una serie de estrategias estéticas para explicitar el artificio narrativo y mostrar al espectador el proceso dinámico, arbitrario y subjetivo de la construcción de ese relato. A pesar de concebir diferencias entre sí, los documentales seleccionados se inscriben en esta corriente.³

En términos metodológicos, proponemos un análisis de los tres documentales atendiendo a sus motivos y funciones: los motivos constituyen los elementos recurrentes en la narrativa, mientras que las funciones abarcan las tendencias estéticas y retóricas de la práctica documental (Renov, 1993). En este sentido exponemos, en primera

³ Para la caracterización del documental en primera persona en Argentina, Piedras (2013) retoma las tesis de Michael Renov (2008) sobre esta categoría, aunque busca dotarla de mayor especificidad al diferenciarla de la “autobiografía fílmica” propuesta por el propio Renov (Piedras, 2013, pp. 38-39). A su vez, recupera la influyente taxonomía sobre los modos de representación del cine documental elaborada por Bill Nichols (1997, 2013) (expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y performativo), pero atendiendo a las particularidades locales y contextuales: “Las diversas modulaciones del yo del cineasta en el cine documental argentino contemporáneo se ubican en zonas linderas entre las modalidades reflexiva, performativa y participativa y, en algunas ocasiones, se convierten en remedos de la voz *over* característica de la modalidad expositiva. El yo se inscribe en modos de representación híbridos durante la última década, dado que los realizadores se acoplan, en ciertos casos, a una tendencia discursiva -dominante en el documental de creación internacional, innovadora en el panorama nacional- sin necesariamente confiar en un proyecto de escritura subjetiva en el que se pongan en juego valores de la experiencia o elementos autobiográficos” (Piedras, 2013, pp. 37-38). Al plantear estas especificidades, el autor presenta una taxonomía basada en tres modalidades del documental en primera persona: la *autobiográfica*, en la que la narrativa en primera persona responde a un proceso de (re)construcción identitaria del realizador; la de *experiencia y alteridad*, donde se establece una relación dialógica entre el realizador desde su experiencia personal y su objeto de discurso; y la *epidérmica*, caracterizada por el uso del yo del cineasta como un elemento desconectado de la historia que se cuenta (Piedras, 2014). Cabe aclarar que la taxonomía opera como una herramienta analítica ordenadora, y las películas a analizar no se inscriben de manera clara en uno de los modos representacionales, sino que se manifiestan como híbridos dentro de las modulaciones de la inscripción de la primera persona.

instancia, sus estructuras narrativas de manera particularizada, con la intención de ahondar en la construcción de discursos, memorias e identidades referidas a lo judío y el conflicto palestino-israelí, así como en las agendas e interrogantes compartidos propios de su contexto histórico y lugar de enunciación. En segunda instancia, establecemos algunas líneas de reflexión ancladas en el análisis comparativo sobre el lenguaje y las estrategias propias del documental en primera persona, y sus implicaciones en los procesos de construcción identitaria y política.

“Hace 15 años que empecé a grabar este documental y todavía detesto que me pregunten si soy proisraelí o propalestino”. *Nosotros, ellos y yo*, de Nicolás Avruj (2015)

Nosotros, ellos y yo (NEY), la ópera prima de Nicolás Avruj, fue estrenada en agosto de 2015. Sin embargo, el registro fílmico es bastante anterior: en el año 2000, durante una visita que Nicolás realiza a Israel para darle una sorpresa a su primo -quien residía allí con una beca de estudiante-, advierte que este había viajado a Buenos Aires. Al encontrarse solo, con su cámara a cuestas y sin un plan de viaje alternativo, emprende un recorrido itinerante entre Jerusalén, Gaza y Cisjordania, donde vivirá en casas de personas que sin conocerlo lo hospedan.

Si bien la película transcurre mayormente en aquella geografía, el inicio del film y su pasaje final suceden en Buenos Aires. El entorno familiar, las referencias a su abuela y las imágenes de la cena familiar por el año nuevo judío (*Rosh Hashaná*), son el marco donde se inscribe el vínculo identitario familiar con la tradición judía y el ideario sionista: su abuelo había fundado un jardín de infantes denominado “Theodor Herzl” y su abuela integró la Organización Sionista Femenina de Argentina (OSFA). Esta dimensión identitaria es reforzada en los primeros minutos del film cuando, con una secuencia de imágenes en blanco y negro referentes a las migraciones, la voz en *off* del realizador advierte que sus familiares llegaron al país escapando de las persecuciones a los judíos. Aunque no se aclare el lugar de procedencia y las persecuciones de las que fueron objeto, la referencia a un antisemitismo genérico le permite afirmar a Avruj:

Desde chiquito me transmitieron la importancia de tener un Estado donde vivir seguros en la antigua Tierra de Israel. Me hablaron del sionismo, un movimiento que impulsó a miles de judíos a volver a la Tierra Prometida y crear allí los *kibutz* como base para una sociedad más justa (2015, 03 min 57 s-04 min 16 s).

Estas referencias, al comienzo del film, resultan centrales para la trama narrativa pues condensan la representación de un Israel idealizado con el que Avruj deberá confrontarse durante su travesía. Incluso, aun cuando el film tome distancia de este ideario, el realizador es consciente de que, potencialmente, los quince años de distancia entre el registro fílmico y la edición de la película hayan cambiado la situación -cuando no, empeorado las cosas: “Hoy me propongo reconstruir aquel viaje. [...] Era antes del 2001. Antes de las Torres Gemelas, de Afganistán, de la Primavera Árabe”, dice Avruj (2015, 06 min 18 s-08 min 33 s), mientras la cámara muestra la parte árabe de la vieja ciudadela de Jerusalén y el Muro de los Lamentos.

Esta última advertencia precipita la interacción del realizador con un amplio espectro de individuos que irán mostrando las diversas perspectivas, experiencias y posiciones políticas en torno al conflicto palestino-israelí. Más allá de la heterogeneidad, hay un denominador común en el repertorio de voces que irán poblando el film: la dimensión de lo contingente en el encuentro con Avruj y la identificación de cada quien como hombres y mujeres comunes; es decir, sin credenciales de ningún tipo particular -académicas, políticas, profesionales- que den a esas intervenciones el carácter de una voz autorizada.

El primero de ellos, Iosef, es un judío ortodoxo, nacido en Argentina, que migró a Israel hace 25 años. Las horas en su departamento, en Jerusalén, muestran la dinámica de la vida familiar y la consustanciación con el modo de vida religioso: le explica cómo funciona el candelabro de Jánuca y el sentido de la festividad. Si bien la interacción es breve, Iosef volverá a tener protagonismo en el film, más adelante, cuando al retornar Avruj de Gaza se lo encuentra, de nuevo azarosamente, y conversan en torno a lo que el director del film vio acerca de cómo Israel trata a los palestinos:

[Avruj] Hay una cosa que me inquietó mucho a mí. En estos dos meses vi un montón de situaciones que nunca imaginé que Israel podía hacer cosas así.

[Iosef] ¿Por ejemplo?

[Avruj] Por ejemplo, todas las cosas que pasan con los árabes, que muchos vivían aquí. No me lo puedo explicar.

[Iosef] Claro, porque hay muchas cosas que no te podés explicar si no vivimos de acuerdo a la verdad. ¿Quién creó el mundo? Dios. Y Dios le puede dar quien quiere, a donde quiere, el lugar que él quiere (Avruj, 2015, 51 min 33 s-52 min 18 s).

Tras el primero de los encuentros, cuando Iosef invita a Avruj a pernoctar en su casa, este último decide declinar la invitación y emprender la búsqueda de un hostel donde pasar la noche. Las imágenes posteriores muestran, en una toma panorámica, la noche de Jerusalén y la ciudadela de fondo. Inmediatamente le siguen registros de patrulleros, policías caminando y ruidos de sirenas y voces de personas que dan órdenes: alguien arrojó una granada que hizo explosión, pero no hubo víctimas. Esta escena introduce, por vez primera, la cuestión del conflicto palestino-israelí y cómo este afecta la cotidianidad de quienes moran en Jerusalén. Si bien da cuenta del conflicto, también introduce la dimensión normalizada de la violencia: sin muchas explicaciones ni registros de temor, la escena siguiente captura el ajeteo de la mañana en la ciudadela donde, finalmente, Avruj pudo pasar la noche.

No obstante, la luminosidad del día le permite identificar la extrañeza del entorno: el hostel que encontró quedaba en la parte árabe de la ciudad vieja. Las tomas del mercado, la Mezquita de Omar y el Domo de la Roca resultan ilustrativas de la dinámica de aquella parte de la ciudad y de la identificación de la población árabe que habita el territorio de Israel. Como en el caso de las escenas nocturnas, esta secuencia introduce (la) otra dimensión del conflicto: tras las tomas pintorescas de las callejuelas, le siguen las de policías israelíes cortando el paso a los árabes que intentan ingresar a la explanada de la Mezquita. Las protestas y la arbitrariedad del trato brindado por parte de los policías dan lugar a una acción improvisada por parte de los árabes quienes deciden rezar en la calle, a las puertas de la ciudadela. Las imágenes registradas muestran la magnitud de la acción -son muchos los hombres que participan- e introduce el encuentro de una serie de actores que serán centrales para el devenir del film: los reporteros de

medios internacionales que se encuentran allí para cubrir el desarrollo del conflicto.

Este encuentro fortuito con los periodistas deriva en una invitación a que Avruj los acompañe a Ramallah donde, en el contexto del conflicto, pero también de modo contingente, el director del film será testigo de una insurrección de los palestinos, la Segunda Intifada. Las imágenes muestran soldados israelíes parapetados y jóvenes palestinos arrojando piedras con armas improvisadas. El ruido de disparos y las piedras que llueven transmiten la peligrosidad del escenario que registra. A diferencia de las otras escenas que introducían la dinámica del conflicto, esta muestra sus consecuencias: aparecen imágenes de hombres palestinos cargando un féretro mientras otros saludan al mártir y juran resistir contra la ocupación israelí.

La secuencia es seguida por una entrevista a un joven palestino que no es identificado: “Yo amo la guerra porque convivo con ella desde que era chico. [*¿Entonces esto nunca va a parar?*, pregunta Avruj]. No, nunca. Mi abuelo, mi padre, yo, mis hermanos, mis hijos, no pararemos” (Avruj, 2015, 16 min 34 s-17 min 01 s). Esta secuencia contrasta con la posterior, donde el director del film regresa a Jerusalén y se muestra en un taller dedicado a pintar decorados para avisos publicitarios -donde consiguió empleo- mientras dialoga con una joven, Nur. En su alocución ella señala que no iría a Gaza porque no hay un acuerdo de paz y teme por lo que pueda sucederle en la calle si la identifican como israelí. Sin embargo, y a diferencia de la concepción de sus padres, ella no considera que todos los árabes sean malos y deban ser tratados mediante el uso de la fuerza.

Avruj decide viajar a Gaza, y graba con la cámara oculta su recorrido, y el paso por los controles de seguridad realizados por soldados israelíes. Este registro le permite reconocer las arbitrariedades que afectan el tránsito de los palestinos, quienes no podían salir sin un permiso especial. Las primeras imágenes de Gaza resultan inhóspitas: anochece y solo se ve una arboleda. Apenas con la luz de la cámara se visibiliza una vivienda y unos niños montando unas cajas en una camioneta. La voz en *off* señala que se acerca a ellos y que se ofrecen a llevarlo hasta la ciudad de Beit Hanún, donde registra el rezo nocturno de hombres musulmanes. Sus primeros pasos en Gaza son acompañados por dos expresiones que muestran tanto el temor como la

sorprende de Avruj en aquel contexto: “Me pedía, por favor, que nadie me preguntara si era judío” (2015, 21 min 45 s) y “Me llamaba la atención que nadie me preguntara por qué filmaba y qué estaba haciendo ahí” (22 min 37 s).

Como cuando vagaba por Jerusalén, al comienzo del viaje, en Beit Hanún será invitado por uno de los jóvenes de la familia, Hamed, a quedarse en su casa. La interacción con Hamed abrirá un universo de diálogos con otros habitantes de Gaza. En primer lugar, Awni, amigo de Hamed, un joven que señala que él no tenía “problemas directos con los israelíes [...] Quizás sí indirectamente. Porque los israelíes ocupan nuestra tierra” (2015, 23 min 43 s). En segundo lugar, una ronda de hombres mayores en la que Avruj pregunta acerca de la situación en Palestina, independientemente de Israel. La respuesta de uno de los presentes señala que el Gobierno de Palestina es bueno, “pero no tenemos seguridad, no tenemos un aeropuerto, no tenemos absolutamente nada; mientras tanto, Israel sigue estando en nuestra tierra y las fronteras siguen cerradas, y las llaves están en manos de Israel. [...] No tenemos salida al mar ni aeropuerto propio. No tenemos libertad de circulación” (26 min 43 s-27 min 06 s). La intervención resulta significativa en la trama del film, como en la percepción de los palestinos: las condiciones de vida en Gaza son inescindibles de las condiciones impuestas por la ocupación israelí.

Las alusiones reiteradas a la ocupación de las tierras remiten a una condición subjetivante de la vida en aquellas condiciones. En este contexto debe comprenderse la siguiente escena cuando la cámara enfoca un cuadro en el que se advierte la ilustración de un grupo de personas con rasgos árabes cargando bultos y caminando en una misma dirección, con un ojo que los mira desde arriba (imagen 1). Hamed le explica a Avruj que la obra remite a la Nakba, esto es, “lo que le pasa a la gente cuando queda sin hogar. Sin casa, sin tierra. Y viven en otros países, en campos de refugiados” (2015, 29 min 44 s).

Imagen 1. *Fotograma de Nosotros, ellos, yo*



Fuente: Avruj (2015, 29 min 37 s).

Estas referencias reconducen a Avruj a uno de esos campamentos, en la ciudad de Jabalia, donde dialoga con un hombre palestino de mediana edad que había vivido en España y, por tanto, puede responder en español. Él cuenta, además, que fue detenido por las Fuerzas de Defensa de Israel (FDI) y sometido a torturas: “Aunque yo contara lo que sucedía allí, tú no alcanzarías a creerlo” (2015, 32 min 47 s). El carácter testimonial del diálogo brinda un nuevo matiz al documental: la violencia ejercida por la ocupación israelí es narrada desde la primera persona. Esta referencia a la voz testimonial remite a la centralidad que tuvieron los sobrevivientes del Holocausto, como transmisores de la experiencia concentracionaria, poniendo en relación ambas dimensiones históricas -aspecto que será profundizado en el film de Lande-. Como el mismo Elie Wiesel advertía, solo quienes estuvieron allí podían dar cuenta de cómo fueron las cosas (Cruz, 2016).

Finalmente, las últimas tres escenas de esta travesía ponen en evidencia la matriz más radical y antijudía de Hamed y sus amigos, quienes le advierten al realizador de que es hora de abandonar Gaza. Avruj los acompaña hasta la sede de la Universidad -un edificio moderno en una zona residencial-, en cuyo pórtico hay una bandera de

Israel que es preciso pisar para poder ingresar -motivo por el cual el realizador decide no entrar-. Tras este episodio, aparece el registro de un diálogo entre Avruj y Hamed en el que este último señala que los judíos no son buena gente, son cobardes y odian la paz (2015, 37 min 52 s). Esta consideración resuena en Avruj como el instante de peligro: “Si antes no dije que era judío para obtener respuestas sinceras, ahora no lo diría ni aunque me lo hubiesen preguntado” (38 min 49 s). El viaje por Gaza se cierra con un acto de Hamás -del que no alcanza a comprenderse si asiste a través de Hamed- en el que la organización amenaza con destruir Tel Aviv.

La salida de Gaza encuentra a Avruj en el desierto. Sin especificar dónde se halla, las imágenes del paisaje se interrumpen con la declaración de un joven israelí que solicita que transmita su mensaje a otros jóvenes palestinos: no todos los israelíes son iguales, hay algunos de “mente abierta”. El joven señala que aun cuando él tenga que cumplir el servicio militar el año siguiente, se lamenta de tener que pelear contra gente que no conoce. Esta intervención inicia una serie de contrastes. La primera, más evidente, es con Hamed y los otros palestinos que solo identifican a los israelíes como perpetradores de la ocupación. Sin embargo, la voz de este joven se opone a la de otro compatriota que, en un entorno urbano, interpela a Avruj en tono imperativo: “No va a haber otro Holocausto mientras Israel exista” (2015, 44 min 20 s).

El contraste entre Hamed y las voces de los jóvenes israelíes, sin embargo, no viene a ocultar la responsabilidad de Israel en la dinámica del conflicto o tan solo a mostrar la diversidad de voces israelíes frente al tono monocorde de las intervenciones palestinas. Al contrario, la zaga de las últimas declaraciones da paso a la trama final del film donde se pondera una última dimensión contrastante: la capilaridad de la violencia ejercida por la ocupación israelí. Al llegar al asentamiento de Elei Sinaí, Avruj entrevista a otro joven israelí, Dror Oz, con quien comparte que en su camino registró muchas casas destruidas del lado palestino. La respuesta del joven es que eso es porque los palestinos les disparan a los israelíes desde allí: “Israel no lo hace por diversión” (2015, 59 min 11 s).

Esta justificación contrasta con la siguiente visita de Avruj, a la familia palestina Jarb, la cual vive en una casa sencilla bajo una ruta en

construcción para comunicar los asentamientos israelíes. El hombre de la familia, Jawid, cuenta que sobre aquel monte -donde hoy se construye la ruta- él plantó doscientos olivos que un día, doce años después, el Ejército israelí quitó en tan solo tres horas. La cámara muestra afligido a aquel hombre, padre de familia, que comparte con Avruj que “Israel no tomó mis tierras, me las robó” (2015, 1 h 05 min 02 s).

A diferencia de las otras secuencias del film, en esta ocasión hay una interacción entre la familia palestina y una joven israelí, Neta, quien visita asiduamente la casa para ofrecer asistencia. El registro muestra familiaridad en la escena: las niñas juegan con ella, todos dialogan de manera afectuosa. Avruj entrevista a Neta, quien comparte una perspectiva crítica respecto de la sociedad israelí: mientras la mayoría prefiere ir a Tailandia, nadie conoce Cisjordania. Esta alegoría funciona como un modo de señalar el desconocimiento -y los prejuicios- que tienen los israelíes sobre los palestinos y, a su vez, las consecuencias de la ocupación sobre estas familias.

Esta última intervención da lugar a la reflexión final del realizador:

Yo no me había propuesto hacer una investigación periodística ni histórica para el documental. Pretendía viajar un poco y conocer el otro lado. Pero apenas empezaba a raspar un poco la superficie, encontraba una tragedia tras otra. Detrás de los colonos extremistas que rompían vidrios de la casa de Jawid, había una acción mayor impulsada por el Gobierno de Israel para apropiarse de territorio palestino. Construían asentamientos en Cisjordania, con viviendas baratas solo para israelíes; creaban caminos que conectaban estos asentamientos con Israel dividiendo el territorio palestino. Cortaban árboles a los costados del camino, demolían casas de familias palestinas y expropiaban las tierras de cultivo que quedaban entonces bajo jurisdicción israelí. Lejísimos había quedado ya el Israel con el que mis abuelos habían soñado (Avruj, 2015, 1 h 10 min 47 s-1 h 12 min 14 s).

“El Ejército me vomitó después de que la propaganda (sionista) me tragara”. *Bajar, subir, bajar*, de Elad Abraham (2022)

Bajar, subir, bajar, dirigida por Elad Abraham y estrenada en 2022, es un ensayo audiovisual que narra la historia de su realizador, su vida en Argentina signada por la formación en el movimiento sionista, su migración a Israel y la experiencia en el servicio militar y su ruptura

política e identitaria con ese proceso. El título de la película hace referencia al ascenso y los descensos que protagoniza este director, haciendo alusión a la palabra hebrea *aliá*, que significa “ascender” en un sentido litúrgico a la Tierra Prometida, o, dentro del campo político sionista, a la migración al Estado de Israel. En este sentido, Abraham, que había nacido en Israel, pero pronto migró con su familia a Argentina, narra este viaje como su primer exilio o descenso. Durante su infancia, adolescencia y juventud en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, se formó en la comunidad judía y el sionismo, y su decisión de migrar a Israel en el 2001 es representada como un ascenso, entendiéndolo como la realización de una convicción política y comunitaria. Por último, Abraham cuenta su transcurso en el servicio militar israelí, su expulsión del Ejército y su regreso a Argentina como su segundo descenso o exilio. Con un tono irónico, sarcástico y crítico que recorre toda la película, Abraham reconstruye su historia personal para, al mismo tiempo, deconstruir lo que identifica como el aparato de propaganda israelí, denunciar la opresión que el Estado de Israel ejerce sobre el pueblo palestino y reflexionar sobre el significado del judaísmo.

En términos estéticos, se trata de una película en primera persona que combina de manera cruda y con estilo de *collage* distintos recursos narrativos que ponen en el centro la primera persona del realizador mediante su voz en *off* y en intervenciones performáticas y diálogos con otros sujetos. A su vez, presenta una serie de archivos audiovisuales personales, familiares y televisivos, escenas ficcionadas y animaciones. Asimismo, recurre a elementos tradicionales del cine documental como son las entrevistas a especialistas y voces críticas a las políticas de Israel.⁴ Se conjuga, desde estas estrategias, una voz poética con una voz política que habita el espacio entre lo subjetivo y lo colectivo, lo personal y lo programático.

La primera secuencia de la película es paradigmática por cuanto refleja el tono, los objetivos y la estética de la película. Imitando un aviso por altoparlante de un aeropuerto, la voz en *off* de Abraham,

⁴ Silvana Rabinovich, Ilan Pappé, Gilad Atzmon, Efraím Davidi, Jorge Elbaum, Rodrigo Karmy, Nicolás Dvoskin, Federico Donner.

mientras se lo muestra caminando por un desierto con su vestimenta de soldado (escenas performáticas que serán reiteradas en el transcurso del film), aclara:

Hola, amigos y amigas. En este film encontrarán recetas para romper con tradiciones milenarias, grandes mitos modernos de diseño, sentido de supremacía mística y racismo normalizado. Les contaré cómo dejar de ser judío y no morir en el intento, cómo desarmar un aparato ideológico doctrinario sin dejar de ser querido por su colectivo. Bueno, aunque eso está por verse (Abraham, 2022, 02 min 27 s-02 min 55 s).

La pregunta sobre qué significa ser judío permea toda la obra, y se relaciona de manera directa con su vinculación al sionismo. Entre las primeras secuencias, el realizador se muestra a sí mismo viendo el clásico musical *El violinista en el tejado* (Jewison, 1971), en particular la escena donde el protagonista Tevye mira a la cámara y explica que, gracias a las tradiciones, aun cuando no sepan cómo empezaron, los judíos saben quiénes son y cómo comportarse. Desde la metáfora, Abraham (2022) propone repensar algunas tradiciones y toma esta premisa como un punto de partida para reflexionar sobre el judaísmo. Para ello, el director se valdrá de especialistas autorizados para mostrar algunos puntos ciegos y polémicas sobre la definición del judaísmo: el historiador Ilan Pappé se reivindica como un judío secular por cuanto es hijo de una familia que ha sido perseguida en Europa, y que tiene el deber moral de luchar contra las injusticias del mundo; el artista Gilad Atzmon expone con la intención de polemizar que rehúye de su identificación como judío, porque eso implica reproducir valores de un nacionalismo exclusivista y un sentido de supremacía étnica, propios de la cultura israelí. Finalmente, la académica Silvana Rabinovich reconoce lo monstruoso de las políticas israelíes que se separan del legado litúrgico del judaísmo en lo que atañe a la moral, la ética y la relación con el Otro. En un diálogo entre Rabinovich y Abraham, el realizador reconoce que, más allá del desencanto con el judaísmo, o por lo menos con la interpretación que construye el Estado de Israel, siente un compromiso con esa identidad: “No me es tan sencillo. No me puedo desligar de esto y hacer como que no vi nada” (2022, 15 min 50 s-16 min 30 s).

Destacamos la secuencia en la que Abraham recuerda su *bar mitzvá* para expresar su relación con el judaísmo. Presenta grabaciones

domésticas del ritual, pero reconstruye esas imágenes como si hubieran sido tomadas por una cámara de vigilancia. También decide hacer recuadros sobre la imagen donde se saca los *tefilín* y agita su mano, como una acción de liberación a las ataduras. Este tipo de trabajo sobre la imagen construye una metáfora que responde a su idea de abandonar aquellas tradiciones que lo amarran. Así mismo, Abraham pondera su participación en el *ken*, un movimiento juvenil comunitario de educación no formal, autogestionado por jóvenes, ligado al sionismo y al socialismo. En su repaso, el director lo describe como un espacio de refugio colectivo y comunitario en un contexto caracterizado por el miedo que generaron los atentados a la Embajada de Israel en Argentina (1992) y a la sede de la Asociación Mutual Israelita de Argentina (1994). Sin embargo, ante un amplificado sentido de peligro antisemita, sostiene que también construían discursos de autosegregación y que armaban sus “propios guetos”. En este contexto de formación política sionista, y al calor de la crisis de 2001,⁵ Abraham cuenta que decide migrar a Israel.

La experiencia del realizador en Israel queda marcada por la realización del servicio militar obligatorio, donde comienza a cuestionarse el accionar de las Fuerzas de Defensa de Israel y las políticas de ocupación sobre Palestina. A través de la actuación, el propio Abraham reconstruye frente a la cámara ese proceso: sus reflexiones e incomodidad allí, el momento de un episodio de ataque de pánico y la respuesta de sus superiores: el castigo, la reclusión psiquiátrica y, finalmente, su expulsión del Ejército. Desde esta instancia, Abraham narra su desencanto, su “descenso” y su liberación. A partir de la referencia a la locura que se le adjudicaba en el Ejército, Abraham vuelve a pensar sobre lo real, y comienza a deconstruir el aparato de propaganda del sionismo.

En efecto, la denuncia hacia el uso de los medios de comunicación para ocultar o tergiversar la realidad, sea en Israel, Argentina o la Alemania nazi, es central en la obra. Durante todo el film, Abraham

⁵ Tras el gobierno de Carlos Menem (1989-1999), con el triunfo electoral de una Alianza integrada por partidos de centro y progresistas, el gobierno de Fernando de la Rúa condujo al país hacia un crack de su economía y una crisis de representación política que culminó tras una importante movilización social, los días 19 y 20 de diciembre de 2001.

presenta de manera reiterada distintos fragmentos de publicidades de la televisión argentina de los 90, pero, principalmente, de propagandas que invitan a migrar a Israel. Así mismo, mediante un ejercicio de contraste en el montaje, el director decide establecer una relación entre las propagandas de la Agencia Judía para fomentar la migración a Israel, con imágenes de archivo de la propaganda estatal argentina en torno a la Guerra de Malvinas (1982) durante la última dictadura militar (1976-1983). También superpone archivos públicos de discursos de paz del sionismo, sean conferencias de mandatarios o un grupo de jóvenes vestidos con fajines militares cantando en un estudio de televisión la “Canción por la paz”, junto con imágenes de bombardeos y el conflicto directo con la población palestina.

Una de las conexiones más sugerentes, sobre todo teniendo en cuenta la fuerza del recuerdo del Holocausto en la historia nacional israelí, es la comparación del sionismo y el nazismo a partir de la simbología y propaganda nacionalista. Esto lo hace a partir de la superposición de imágenes de archivo de propagandas que representan a jóvenes sionistas en acción y sus símbolos nacionales, banderas y marchas militares, mezcladas con imágenes de estéticas similares de otros movimientos nacionalistas y, particularmente, del nazismo.

Imagen 2. *Fotogramas de Bajar, subir, bajar*



Fuente: Abraham (2022, 25 min 30 s-26 min 06 s).

Esta última referencia no se agota en esta secuencia, sino que es constitutiva de su señalamiento a las políticas israelíes de segregación. Por ejemplo, el realizador expone de manera performática su conflicto con los superiores del Ejército cuando le solicitaban que hiciera el saludo correspondiente para mostrar respeto: “Para mí hacer la venia es como decir ‘Heil Hitler’” (Abraham, 2022, 50 min 55 s-51 min 24 s). En otra instancia, intercediendo en una explicación de académicos sobre el proceso de segregación de los palestinos, la ocupación del territorio por parte de Israel y la explotación económica, Abraham expone imágenes de archivo de bombardeos en la región, junto con archivos del genocidio nazi, en particular escenas que muestran cadáveres apilados. En esta línea de asociación, Rabinovich se pregunta: “¿Cuánto más se puede explotar a la Shoá, al Holocausto, para seguir usando la credencial exclusiva de víctima, habiendo el número de víctimas que pesan sobre la conciencia y que chorrean de las manos de los israelíes?” (2022, 1 h 14 min 10 s-1 h 14 min 32 s).

En este sentido, el recuerdo del Holocausto atravesado por el presente del conflicto palestino-israelí pone en tensión los discursos de la relación víctima-victimario. Entre las secuencias que evocan instancias de introspección, el propio realizador enuncia la paradoja de un Estado que se reivindica el redentor de las víctimas del antisemitismo nazi, pero que se convierte en el victimario frente a los palestinos: “Dios nos cagó [...]. Primero nos declaró el pueblo elegido, después nos convierte en la víctima eterna, ¿y ahora somos un opresor salvaje?” (Abraham, 2022, 1 h 04 min 40 s-1 h 05 min).

El trabajo de deconstrucción lleva a Abraham a reafirmar presupuestos políticos que, a la vez que colectivos, encuentran un potencial de reparación personal. En efecto, comenta que su objetivo en el film consiste en buscar “[...] cómo poder tramitar esta idea de que el Ejército me vomitó después de que sea la propaganda [sionista] la que me tragara” (2022, 1 h 08 min 36 s-1 h 09 min 15 s). La reparación se concreta en distintos niveles a partir de su descenso o regreso a Argentina. En el plano individual, Abraham marca su ruptura con su paso por el Ejército al mostrarse en escenas performáticas quemando su uniforme en el desierto. Esto se complementa con el ejercicio sanador de fundir su placa militar de identificación para crear un nuevo objeto.

Esta reapropiación y resignificación de lo material también pretende continuar el legado de sus abuelos, uno dedicado a la fundición de hierro y el otro artista plástico. En el plano familiar, la reparación también invita al realizador a dirigir un mensaje a sus hijas: con tono infantil y acompañado de animaciones e imágenes de ellas, Abraham cuenta “una historia sobre un tipo que viajó detrás de un sueño de cristal a un mundo de extrañas maravillas [...] Pero ya sabemos: las maravillas pueden y suelen ser un poco espantosas” (2022, 1 h 11 min 45 s-1 h 14 min 10 s). Así mismo, el anclaje en lo familiar lleva al realizador a filmar a sus abuelos: cantan por separado la misma canción en idish, y su abuela recuerda a su padre comunista que iba al templo solo para “darle el gusto” a su esposa.

Estas escenas domésticas son continuadas por partes de una entrevista con Jorge Elbaum, en la que expone el componente socialista de la época de la creación del Estado de Israel, y aclara que lo judío no puede monopolizarse. Para finalizar, el director decide pasar en limpio las ideas clave en un sentido político programático que acompañan su proceso de reparación subjetivo y familiar:

Yo me crie en el sionismo, pero sinceramente es una ideología colonialista. Y ya sabemos, como decimos en Argentina, “Patria sí, colonia no”, acá y en Palestina también [...]. Yo en lo particular no me siento más judío, porque la religión tiene respuestas para preguntas que ya no son las mías [...]. El *apartheid* en Palestina es resultado del sionismo, no del judaísmo [...]. Le exijo al Estado de Israel que acabe con las políticas de segregación y su sistema etnocrático. [...] Basta de los cuentitos de víctima para justificar cualquier aberración [...]. Siempre queda un tris de esperanza, de buena convivencia con los vecinos y vecinas, todos y todas iguales ante una ley en un Estado democrático no confesional (Abraham, 2022, 1 h 28 min 05 s-1 h 30 min 14 s).

“Lo que para loel y Jana había sido un acto de memoria, al mismo tiempo borraba la historia del otro pueblo”. *Hemshej* de Julieta Lande (2024)

Hemshej es la primera película de Julieta Lande. Estrenada en 2024, su realizadora indaga en aspectos de la trama familiar poco conocidos: la historia de sus abuelos, sobrevivientes del Holocausto y, a través de ellos, de aquellos otros familiares que perecieron en Polonia cuando el

exterminio perpetrado por los nazis y sus colaboradores. Sus abuelos abandonan Stok, una pequeña aldea rural polaca, en 1939, tras el asesinato de gran parte de sus familiares. Tras varios días atravesando bosques, llegaron a Bialystok desde donde fueron deportados, en junio de 1940, a Siberia. Tras pasar por Uzbekistán, Kirguistán y Kazajistán, regresaron a Polonia cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, donde serán trasladados a un campo de refugiados. En 1947, finalmente, llegaron a la Argentina, habiendo salido desde el puerto de Burdeos, en Francia.

La intención de seguir los pasos de sus abuelos hace que el documental adquiera características típicas de una *road movie*, donde la directora filma su viaje con cámara en mano. Así mismo, Lande reconstruye ese pasado con base en la presentación e intervención de archivos familiares, que se componen de fotografías, correspondencia, filmaciones y documentos varios. La directora también filma a sus familiares en contextos domésticos y los entrevista. La voz en *off* de Lande organiza la narración, que está dirigida a la audiencia, pero también establece un diálogo imaginario con su abuelo. Hay una intención por mostrar el proceso de búsqueda de información, de explicitar el interés, los desafíos de su viaje y las reflexiones que la atraviesan. En este sentido, el ejercicio de contemplación sobre el archivo y la introspección adquieren un peso sustancial, que lleva a la realizadora a preguntarse por la vida de sus abuelos, pero también por su propia historia e identidad.

El nombre del film, *Hemshej*, posee en la trama narrativa diversas acepciones: traducido del hebreo y el idish como “continuidad”, es el nombre con el que sus abuelos, Joel y Jana, llamaban a su hijo, el padre de Lande, cuando recién había nacido. La idea de que después del Holocausto pudieran reconstruir sus vidas en Argentina y formar una familia anunciaba la subsistencia del judaísmo aún pese al exterminio. En este sentido, la noción de “continuidad” es asociada a la idea de la trascendencia individual cuando la realizadora recupera, de su propio acervo familiar y en el inicio del film, la cinta de grabación de un acto escolar en el que se escucha la voz de una maestra decir: “Nuestra historia no comenzó con nosotros. Nuestra historia comenzó con nuestros padres y continúa con nuestros hijos” (Lande, 2024, 03 min 15 s-03 min 32 s).

Sin embargo, como advierte el padre hacia el final del film, la traducción del término *hemshej* adquiere mayor peso que solamente “continuidad”: “[...] el eje en ‘conocer’ y ‘continuar’, tiene un sujeto activo en el presente que es ‘el que tiene que recordarlos’. No es el homenaje a los otros, sino una orientación a que otros puedan recordarlos; es una forma de procurar continuidad” (Lande, 2024, 1 h 05 min 26 s-1h 06 min 30 s). La dimensión idiomática no es menor en la trama narrativa del film: la pérdida del *idish*, la imposibilidad de hablar la misma lengua que la de sus abuelos -“Lo que fue tu lengua materna para mí es casi una abstracción” (2024, 28 min 30 s-29 min 14 s), dice Lande en un diálogo imaginario con su abuelo- se advierte como consecuencia del exterminio nazi pero, también, por la posterior política de homogeneización nacional y cultural promovida por el Estado de Israel.⁶

La manifestación de esta tensión tendrá su momento apoteótico cuando la realizadora advierta la distinción entre dos categorías nativas e identitarias que circularon cuando emergía la entidad estatal israelí: *Sabra* y *Sabonim*. Mientras el primero remitía a la figura del pionero sionista que había emigrado a Israel con la convicción ideológica de construir el país para los judíos, los otros eran los sobrevivientes del Holocausto que llegaban tras la Segunda Guerra Mundial porque ya no tenían dónde vivir.⁷ Unos hablaban hebreo, otros *idish*. Esta distinción nativa, advierte Lande, tenía una dimensión ultrajante para con las víctimas del Holocausto: “Aprendí en la escuela que *Sabonim* quiere decir jabones” (2024, 45 min 34 s-46 min 05 s).

Al igual que en los otros films analizados, *Hemshej* se graba en distintas territorialidades: Polonia, Israel y Argentina. Como en el caso

⁶ Las características y dimensiones que tuvo esta política estatal israelí se pueden apreciar en el trabajo de Amy Kerner (2019) acerca de la diplomacia cultural ejercida por las Embajadas de Israel relativas a la supresión de la enseñanza del *idish* en las escuelas judías de la diáspora y la implementación del hebreo en el currículo escolar.

⁷ Yael Zerubavel (2002) postula que la construcción de la figura del *sabra* como un hombre nuevo, típica de los discursos revolucionarios, se articuló en la narrativa sionista como el deseo de distanciamiento del pasado de exilio e indefensión, llevado a su máxima expresión durante el genocidio nazi. En este sentido, se desarrolló una oposición simbólica entre el orgullo nacional de los pioneros *sabra* y los judíos del exilio, cargando estos últimos el signo del desarraigo, la diáspora, la cobardía, la ancianidad y la indefensión.

de *Historia de los abuelos que nunca tuve*, de Ivan Jablonka (2022), Lande viaja por los lugares que recorrieron los abuelos y sus descendientes buscando pistas que permitan reconstruir su historia, a la vez que identificando los silencios y las ausencias de registros. Las imágenes de fotos antiguas que registran la vida cotidiana de la familia en Polonia son acompañadas por la voz en *off* que advierte que de ellos -los abuelos- no se hablaba en su casa: “No los conocí. Lo primero que escuché de ellos, Joel y Jana, fue una palabra: sobrevivientes” (Lande, 2024, 04 min 13 s). Los datos faltantes reponen algo del orden de lo afectivo. En una primera conversación de Lande con su padre y su tío, Moty, estos responden con cierto desdén en torno a cómo atravesaron el Holocausto sus padres. Mientras afirman que ellos no hablaban del tema, Moty hace algunos señalamientos que evidencian el desconocimiento acerca de cómo fue la mecánica de la persecución y del exterminio de los judíos. Frente a la pregunta de la realizadora acerca de si vieron llorar a sus padres o enojarse por algo en particular, el largo silencio es interrumpido por la intervención de Moty, que es reafirmada por el padre: “Un detalle más, un detalle menos, si sabíamos de ellos o no, no nos cambia la imagen de nuestros padres o nuestra identidad como hijos de ellos” (Lande, 2024, 9 min 20 s-10 min 39 s).

Esta respuesta precipita la decisión de Lande de constituirse en la protagonista de aquella reconstrucción biográfica: “A mí sí me cambia conocer un detalle más o un detalle menos sobre ellos” (2024, 10 min 47 s-11 min 24 s). La frase acompaña las imágenes del interior de un avión cuyo destino es Stok, el pueblo que habitaron sus abuelos en Polonia. No será esta, en verdad, la primera imagen de aquel país europeo. El documental se inicia, justamente, con registros fílmicos de un viaje de Julieta Lande a Polonia, en diciembre de 2012, en el marco de la “Marcha por la Vida”.⁸ El ingreso de los y las jóvenes judías a Auschwitz portando banderas israelíes y cantando el *Hatikva* -el himno nacional de Israel- son las que dan inicio a su búsqueda. ¿Pero a

⁸ “Marcha por la Vida” es un programa educativo destinado a jóvenes y adultos de distintos países que viajan a Polonia e Israel con el objetivo de estudiar la historia de la Shoá y la creación del Estado de Israel. Su nombre evoca una resignificación de las “marchas de la muerte” organizadas en el contexto del genocidio nazi, y se concreta con una caminata que va de Auschwitz a Birkenau.

cuál? ¿A la historia de sus abuelos, sobrevivientes del Holocausto, o a la de su propia ligazón identitaria con Israel y el judaísmo que el film pondrá en crisis? “Todavía me sentía parte de todo eso. Pero ya había algo que me inquietaba. Ese fue el inicio de mi búsqueda” (Lande, 2024, 01 min 01 s-02 min 36 s), señala la voz *en off*, dando lugar a las placas de presentación del film.

En este segundo viaje a Polonia cobra centralidad el registro de la vida -y la muerte- de sus antepasados en el pueblo de Stok. Como advierte la realizadora, Polonia encarna muchas cosas en el imaginario familiar, así como en la genealogía de Julieta Lande. Mientras que para sus abuelos -que nunca retornaron a su pueblo- “Polonia era un gran cementerio”, para la realizadora del film era “el lugar donde mi historia empezaba a develarse” (2024, 25 min 50 s-26 min 10 s). En los registros que realiza de Stok, Lande nos muestra tres ambientes distintos: la escuela adonde fueron sus abuelos, el cementerio y el bosque. Mientras que en el primero encuentra los certificados de calificaciones de su abuelo, en el segundo están los vestigios de una vida judía que fue cercenada cuando el exterminio nazi.

Los registros de la vida y la muerte judía en Stok, sin embargo, son reunidos en el film mediante la consideración sobre, otra vez, la distancia o extrañeza idiomática existente entre polacos y judíos co-terráneos. Cuando las autoridades de la escuela leen los registros de calificaciones de Joel advierten que este no era muy bueno en la clase de prácticas del lenguaje donde se aprendía el polaco. El comentario en tono jocoso de los presentes precipita un descubrimiento lingüístico por parte de Lande, quien descubre la distancia entre los habitantes del pueblo: “Lo que para mí siempre fue Stok, para los polacos es Stoczek. Y algo tan simple me hizo pensar que hubo o hay, en verdad, dos pueblitos” (2024, 17 min 52 s-18 min 15 s). Esta distinción pareciera destacar, en verdad, la extrañeza, o el antisemitismo polaco, que habilitó el borramiento de la vida judía desde que los nazis invadieron Polonia en septiembre de 1939.

Las referencias alegóricas al exterminio aparecen en el cementerio -como el registro de una vida judía truncada- y también en los *travellings* de los bosques donde muchos judíos fueron asesinados y tantos otros se escondieron -incluso sus propios abuelos-. Desde el inicio del

film, los bosques son una alusión central en la narrativa fílmica. Incluso cuando la realizadora recupera las antiguas fotografías de la vida en Stok, los recortes de las imágenes centradas en lo que aparece de fondo, el bosque, “me llamaba”, señala la voz en *off*. Estas secuencias sobre los bosques polacos, donde los silencios de la voz narradora enfatizan la ausencia, se complementan con las visitas a los bosques plantados en Israel en conmemoración del exterminio de los judíos.

Al contrario que con Polonia, Israel ocupa un lugar preponderante en el imaginario familiar de los Lande. Allí emigró su tío Moty, en 1975, y viajarán sus padres -los abuelos de Julieta- para visitarlo en 1977. “Para ustedes Israel era un país que garantizaba la existencia del pueblo judío. Crecí con la idea de que era un Estado que existía para protegerme” (2024, 38 min 34 s-39 min 59 s), advierte la voz en *off* mientras recorre los registros fotográficos de cuando Moty hace *aliá*. Esta escena se anuda con el viaje de Julieta a Israel donde, junto a su tío, intentan encontrar el bosque conmemorativo donde Joel plantó un árbol en recuerdo de los judíos de Stok que fueron aniquilados. Esas plantaciones fueron una iniciativa del Fondo Nacional Judío (*Keren Kayemet Leisrael*) que acompañó el proceso de forestación de Israel tras su creación en 1948. En 2023, cuando Julieta regresa a buscar el bosque dedicado a Stok, los caminos aparecen mal señalizados, lo que dificulta su encuentro al mismo tiempo que evidencia la marginalidad de estas prácticas conmemorativas en el actual contexto israelí.

No obstante, el paseo por el bosque, así como la búsqueda de registros e historias del mismo, le permitirá hacer un nuevo descubrimiento que, a la vez que fractura el film y su propia subjetividad identitaria, dará inicio a la trama final del documental. La visita a otro bosque, con un guía que solicita que su rostro no sea filmado, revela cómo la memoria del Holocausto invisibiliza otras memorias. Las imágenes de la forestación dejan entrever el muro que separa Israel de Gaza y Cisjordania donde, y aún pese a la división, viven 85 000 colonos judíos, advierte el guía. Según este, las aldeas donde vivían los palestinos antes de la creación del Estado de Israel fueron demolidas para plantar árboles que conformaban ahora un bosque conmemorativo: “Hoy la mayor parte de esas aldeas son parques naturales bajo supervisión del Fondo Nacional Judío (KKL)” (Lande, 2024, 50 min 44 s- 53 min 07 s).

El descubrimiento del bosque que cubre viejas aldeas palestinas introduce las tensiones memoriales que acompañan a la propia memoria del Holocausto. Como lo advierte Jean-Claude Chaumont (1997) para el caso francés, “*la concurrence des victimes*” [la competencia entre las víctimas] opera legitimando ciertas experiencias de pasado que, a su vez, invisibilizan otras vivencias sensibles. En este caso, sin embargo, y como lo afirma Idit Zertal (2010), la nacionalización de las narrativas en torno al Holocausto ha consolidado, en Israel, una representación excluyente de la experiencia de los palestinos. Como señala Julieta Lande en relación con el acto de su abuelo cuando plantaba un árbol en recordación de las víctimas de Stok: “Lo que para Ioel y Jana había sido un acto de memoria, al mismo tiempo borraba la historia del otro pueblo” (2024, 54 min 43 s-55 min 36 s). Para la realizadora, y a diferencia de la tesis de Chaumont, en el caso de Israel y el sionismo el Holocausto sirvió para legitimar la colonización del territorio palestino. El recurso de nuevas imágenes del archivo personal, en este caso, el de un acto escolar recordatorio del exterminio de los judíos, es acompañado por la voz en *off* de Lande señalando que en todos los pedidos de memoria y paz faltaba algo: “Había otros que pedían memoria a causa nuestra” (2024, 58 min 35 s-1 h 00 min 39 s).

En ese reconocimiento de la historia de los palestinos, de la tragedia de la Nakba silenciada por el Estado de Israel, Lande construye un puente de diálogo en el proceso mismo de reconstrucción de su propia identidad. En la secuencia final, sostiene que “nuestra historia no empieza ni termina con nosotros. La mía empezó como descendiente de sobrevivientes de la *Shoá* y continúa como descendiente del Nakba. Dos palabras que significan lo mismo: catástrofe. Una en hebreo, otra en árabe” (2024, 1 h 00 min 40 s-1 h 02 min 30 s). En el arco narrativo de *Hemshej*, el recuerdo del Holocausto opera como el disparador para reconstruir la historia familiar de Lande, pero también como un punto de llegada para resignificar esa historia desde su subjetividad. La realizadora enuncia el Holocausto del que sobrevivieron sus abuelos como un elemento central en su vinculación con el judaísmo, pero también como un espejo para observar a la Nakba y establecer una crítica a las políticas de memoria y de ocupación del Estado de Israel. En este sentido, Lande intenta recuperar una historia (familiar) del judaísmo que se encuentra en los márgenes de la hegemonía identitaria

desarrollada por el sionismo, lo cual implica no solo una resignificación del idish como parte de la identidad judía borrada por el nazismo, sino también por el Estado de Israel, aunque por medios sumamente diferentes.

A lo largo del documental, encontramos metáforas y conexiones que estructuran la poética del film: de Stok a Stoczek; de los bosques polacos donde la vida judía fue borrada por el nazismo a los bosques israelíes donde la vida palestina quedó enterrada; del idish al polaco; del idish de los *sabonim* al hebreo de los *sabra* en Israel; del Holocausto a la Nakba; de Joel a Julieta. Las asociaciones y preguntas que intenta responder Lande se representan como un ejercicio de introspección. A diferencia de las otras películas analizadas, no aparecen voces de autoridad para definir sus posicionamientos. Sin embargo, también debe considerarse que Lande establece un diálogo y una disputa concreta con otras metanarrativas como las del sionismo, en el proceso de construcción de su identidad.

Consideraciones finales

Las películas seleccionadas, en tanto documentales en primera persona, comparten una serie de características y estrategias narrativas identificadas por Piedras (2014). En primer lugar, considerando al conflicto palestino-israelí o lo judío como el objeto de discurso de los films y al narrador/protagonista como el sujeto de enunciación, el modo de representación que desarrollan responde a un proceso de subjetivación de lo público y lo político. Esto implica una estrecha relación dialógica entre el sujeto y el objeto, a través de la cual los realizadores construyen una identidad personal, familiar y cultural permeada de manera significativa por lo colectivo.

El ejercicio autobiográfico en el que los realizadores explicitan su ejercicio de introspección, indagación de vínculos familiares y reconstrucción de su propia identidad incluye, al mismo tiempo, a otros sujetos y posiciones con los que dialogan, comparan y denuncian, siempre desde la experiencia personal. En estos casos, la primera persona está lejos de ser una excusa estética para construir una narrativa totalizadora, pero sí se inscriben, en mayor o menor medida dependiendo del caso, en posturas políticas colectivas y programáticas. Con distintos

tonos y posturas, las tres películas ponen en tensión determinados discursos con respecto al sionismo, Israel, Palestina, el Holocausto y la Nakba buscando romper con ciertos paradigmas considerados oficiales o hegemónicos, al mismo tiempo que redefinen su identidad.


Entre las estrategias propias del documental en primera persona que comparten estas películas destacamos el uso de la voz en *off* del autor para centrar la mirada subjetiva y narrar las experiencias personales. Esta voz funciona como eje organizador del relato, desde el que se plantean los interrogantes que dan dinamismo a la narración, la sucesión cronológica del relato y la presentación de los otros sujetos filmados. Así mismo, en los films del *corpus* existe una figuración visual del cuerpo de los realizadores frente a la cámara. La decisión de mostrar su yo autoral se relaciona con el objetivo de explicitar el proceso activo de construcción de la identidad a la par del acto de narrar.

Otra estrategia clave en el proceso de subjetivación de la narración reside en el uso de archivos personales y familiares, fotografías y videos domésticos, muchas veces en diálogo con otro tipo de archivos públicos, fuentes y voces. En relación con estos materiales, resulta fundamental la intervención autoral sobre el montaje y la puesta en escena que dan cuenta de esa subjetividad y construcción explícita del relato, remarcando el pacto comunicativo de verdad basado en la experiencia del autor.

En este sentido, la subjetivación del documental funciona como una herramienta de los autores “para procesar asuntos referidos a su historia familiar, sentimental, cultural y política, pero también para sentar posición desde el presente sobre los conflictos, los traumas y las vivencias del pasado” (Piedras, 2014, p. 115). En estos films hay una intención por modificar su entorno, generar un impacto social. Sumado al proceso de construcción identitaria, existe un objetivo político que propone disputar sentidos en torno al conflicto palestino-israelí. El abordaje de la memoria familiar e individual se relaciona con una situación de conflicto, de disputa de sentidos frente a otros discursos, concepciones ideológicas y sistemas de valores. En efecto, las referencias familiares de los autores seleccionados operan como uno de los ejes para reflexionar en torno al judaísmo y la postura frente a Israel. Con grandes diferencias en sus formas y objetivos, Avruj se pregunta

cuánto quedó de la experiencia de los *kibutzim* y el laborismo en Israel; Abraham rompe abiertamente con el sistema ideológico y aparato militar sionista del que formaba parte, e incluso, con el judaísmo; y Lande reivindica el pasado y la cultura idishista del judaísmo en oposición a la cultura hegemónica israelí.

Consideramos que la representación del Holocausto constituye un eje transversal a estas problemáticas, ya que condensa los significantes que adquiere la identidad judía, la competencia de distintas memorias de ese pasado traumático, y los posicionamientos en relación con la Nakba y el rol del Estado de Israel frente a los palestinos. Distintos investigadores han planteado que el Holocausto ocupa un lugar fundamental en la memoria nacional, en especial desde la década de 1960, en tanto *religión civil* y a partir de la concepción del Estado de Israel como redentor de la tragedia que atravesaron los judíos bajo el nazismo, y como demostración de la necesidad de defensa de Israel frente al peligro del antisemitismo y la hostilidad de sus vecinos palestinos y árabes (Evron, 1981; Sznajder, 2013; Traverso, 2014; Zertal 2010).

Las películas aquí analizadas se alejan de esta memoria colectiva israelí, y proponen un trabajo de memoria (Jelin, 2002) alternativo, o incluso contrahegemónico. Hay una modificación sustancial en el significante o la enseñanza de esa tragedia, que marcó de manera contundente la identidad comunitaria en la que crecieron los directores, para dar lugar al reconocimiento de la catástrofe palestina, la Nakba de 1948 perpetrada por el movimiento sionista. Estas formas de recordar también implican posicionamientos políticos y éticos en relación a la situación presente del conflicto en Israel/Palestina, y la denuncia, por ejemplo, de las prácticas de ocupación israelíes sobre los territorios palestinos 

Referencias

- Abraham, E. (Director). (2022). *Bajar, subir, bajar*. [Ensayo audiovisual]. El Descurso y Cinespuma.
- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. FCE.

- Aichenbaum, I. (Director). (2012). *La parte automática*. [Documental]. VZA Vozna Estudio.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. FCE.
- Aviv, C., & Schneer, D. (2005). *New Jews. The End of the Jewish Diaspora*. New York University Press.
- Avruj, N. (Director). (2015). *Nosotros, ellos y yo*. [Documental]. Campo Cine.
- Bourdon, J. (2012). Representing the Israeli-Palestinian conflict. A short history and some research questions. *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, (23), 1-15. <https://n9.cl/8emzi6>.
- Breshteeth, H. (2013). Reviving the Palestine Narrative on Film: Negotiating the Future through the Past and Present in Route 181. En K. Laachir & S. Talajooy (Eds.), *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures. Literature, Cinema and Music* (pp. 138-152). Routledge.
- Chaumont, J.-C. (1997). *La concurrence des victimes. Génocides, identité, reconnaissance*. La Découverte.
- Chinski, M. (2018). *Memorias olvidadas: los judíos y la recordación de la Shoá en Buenos Aires*. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de General Sarmiento]. <https://n9.cl/sadwk>.
- Cohen, E. (2014). Global Jewish Youth Studies—Towards a Theory. En E. Ben-Rafael, J. Bokser Liwerant & J. Gorny (Eds.), *Reconsidering Israel-Diaspora Relations* (pp. 234-249). Brill.
- Cruz Díaz, J. (2016). Elie Wiesel: voz y conciencia del Holocausto judío. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, (11), 115-134. <https://doi.org/10.46661/revintpensampolit.3545>.
- Dabashi, H. (Ed.) (2006). *Dreams of a Nation. On Palestinian Cinema*. Verso.
- Evron, B. (1981). The Holocaust: Learning the Wrong Lessons. *Journal of Palestine Studies*, 10(3), 16-26. <https://doi.org/10.2307/2536457>.
- Fizserman, E. (2012). *Ese nacionalismo incómodo. La izquierda internacionalista argentina y el Estado de Israel, 1946-1956*. [Tesis de Maestría, Universidad Torcuato Di Tella]. <https://n9.cl/f4i89d>.
- Gertz, N., & Khleifi, G. (Eds.) (2008). *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh University Press.

- Ginsberg, T. (2016). *Visualizing the Palestinian Struggle. Towards a Critical Analytic of Palestine Solidarity Film*. Palgrave Macmillan.
- Hurtado, A. M. (Directora). (2011). *Palestina al sur*. [Cortometraje documental]. Antipoder.
- Jablonska, I. (2012). *Historia de los abuelos que no tuve* (A. Blanco, Trad.). Anagrama.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Jewison, N. (Director). (1971). *El violinista en el tejado* [Fiddler on the Roof]. [Película]. Mirisch Company.
- Kahan, E. (2023). *Parte del aire. El conflicto árabe-israelí en la cultura y la política argentina, 1967-1982*. Prometeo.
- Kahan, E. (Comp.) (2016). *Israel-Palestina: una pasión argentina. Estudios sobre la recepción del conflicto árabe-israelí en la Argentina*. Prometeo.
- Kantor, D. G. (2025). *Un judaísmo propio. Sujetos, afectos y cartografías de lo judío en el cine argentino contemporáneo*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Kerner, A. (2019). *A Fragile Inheritance: The Fate of Yiddish in Argentina (1930-1970)*. [Tesis de Doctorado, Brown University]. <https://doi.org/10.26300/bptf-7t29>.
- Khoury, N. (2018). Holocaust/Nakba and the Counterpublic of Memory. En B. Bashir & A. Goldberg (Eds.), *Holocaust and the Nakba. A New Grammar of Trauma and History* (pp. 114-131). Columbia University Press.
- Kimmerling, B. (2001). *The Invention and Decline of Israeliness. State, Society, and the Military*. University of California Press.
- Lande, J. (Directora). (2024). *Hemshej*. [Documental]. Flamen Films.
- Littin, M. (Director). (2001). *Crónicas palestinas*. [Cortometraje documental]. Dauno Totoro e Ítalo Retamal.
- Martín Muñoz, G. (2003). Sociedades y cine en Medio Oriente. *Archivos de la Filmoteca*, (44), 13-27. <https://n9.cl/3aa0c>.

- Morag, R. (2013). 'Roadblock' Films, 'Children's Resistance' Films and 'Blood Relations' Films: Israeli and Palestinian Documentary Post-Intifada II. En B. Winston (Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 237-246). Palgrave Macmillan.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (J. Cerdán y E. Iriarte, Trads.). Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental* (2.^a ed., M. Bustos García, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Piedras, P. (2013). Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino. *Cine Documental*, (7), 30-45. <https://n9.cl/85w8p>.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Renov, M. (1993). Toward a Poetics of Documentary. En M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary* (pp. 12-36). Routledge.
- Renov, M. (2008). First-person films. Some theses on self-inscription. En T. Austin & W. de Jong (Eds.), *Rethinking Documentaries. New Perspectives, New Practices* (pp. 39-50). Open University Press.
- Reznik, F. (Directora). (2018). *Pervomaisk*. [Documental]. Flora Reznik.
- Saborido, M. (2016). Un viraje inducido: el Partido Comunista de la Argentina y el conflicto en Medio Oriente (1948-1973). En E. Kahan (Comp.), *Israel-Palestina: una pasión argentina. Estudios sobre la recepción del conflicto árabe-israelí en la Argentina* (pp. 55-83). Prometeo.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo de una discusión*. Siglo XXI.
- Shafik, V. (2003). El cine palestino entre dos Intifadas. *Archivos de la Filmoteca*, (44), 79-97. <https://n9.cl/3aa0c>.
- Shohat, E. (2010). *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*. I. B. Tauris.
- Stites Mor, J. (2022). *South-South Solidarity and the Latin American Left*. University of Wisconsin Press.
- Sznajder, M. (2013). Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 49(200), 25-48. <https://n9.cl/thp1p8>.

- Tal, T. (2003). Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad. *Archivos de la Filmoteca*, (44), 69-71. <https://n9.cl/3aa0c>.
- Traverso, E. (2014). *El final de la modernidad judía. Historia de un giro conservador* (G. Muñoz, Trad.). FCE.
- Zertal, I. (2010). *La nación y la muerte. La Shoá en el discurso y la política de Israel* (M. Pino Moreno, Trad.). Del Nuevo Extremo.
- Zerubavel, Y. (2002). The 'Mythological Sabra' and the Jewish Past: Memory, and Contested Identities. *Israel Studies*, 7(2), 115-144. <https://doi.org/10.1353/is.2002.0018>.