

EL LEGADO DE INMIGRANTES JUDÍOS A SUS NIETOS EN PELÍCULAS SEMIAUTOBIOGRÁFICAS DE AMÉRICA DEL NORTE Y DEL SUR

Nora Glickman

Queens College and The Graduate Center, CUNY, EE.UU.

Este ensayo cubre cinco películas –dos de ellas latinoamericanas y tres norteamericanas– de contenido judaico y de tendencia semiautobiográfica. En cada una los directores y/o guionistas revelan aspectos de su infancia y privilegian memorias que dejaron en ellos una impresión indeleble. Las películas a discutir cubren el período de la inmigración *ashkenazi* (de Europa Oriental y Central) a ambos hemisferios del Nuevo Mundo, desde finales del siglo XIX hasta el presente.

El impacto emocional que resulta de la relación entre abuelos y nietos, entre ancianos y niños, que examinamos a continuación varía según el ambiente y las circunstancias, salteando en este ensayo la generación intermedia de los padres. ¿De qué manera los directores y/o guionistas “historizan” su narrativa? ¿Cómo transmiten y documentan sus historias? ¿Cómo se manifiesta la presencia del ídich en el habla de los inmigrantes ashkenazis, cuando solo quedan restos de ese idioma, o escasas expresiones que se entremezclan con el lenguaje vernacular –el inglés en los canadienses y los estadounidenses, el español en los argentinos, el portugués en los brasileños–?

El hecho de que me concentre en esta ocasión en la relación niño-viejo estriba en la fuerte impresión que causó en mí la película semiautobiográfica de Claude Berri, *Le vieil homme et l'enfant* (1967) (“Nosotros dos”), que rememora un episodio de su infancia en el sur de Francia, cuando sus padres lo dejan al cuidado de una pareja de campesinos. Para salvarse de la persecución Nazi, el niño debía ocultarles, so pena de ser descubierto, que era judío.

(I) De América del norte, *Lies My Father Told Me* (“Las mentiras que mi padre me contó”) es un filme basado en un cuento del canadiense Ted Allan (Alan Herman, 1916-1995) que rememora su infancia en Montreal. En 1975 Allan adaptó su historia para Ján Kadar, el célebre director de *Shop on Main Street* (1965), (“La tienda en Main Street”). *Las mentiras que mi padre me contó* recrea la atmósfera de los años 20 en la comunidad multiétnica de St. Lawrence Boulevard, en Montreal, poblada por franceses católicos y por inmigrantes judíos. Los personajes son estereotipos de escasa dimensión: un sastre marxista, una prostituta noble, una madre sacrificada que comparten ideas universales que bien pudieran complacer a todo público. Desde el principio de la película, aunque suponemos que cada grupo conserva su idioma de origen y que los judíos hablan entre ellos en su lengua franca, su *mame-loshn*, el ídich, los oímos comunicarse solamente en inglés. El ídich se insinúa en ciertos nombres propios que sustituyen al inglés: El abuelo se llama Zeide (“abuelo”), y su yegua es *Ferdele* (“caballo”). Cuando oímos al abuelo, desde su carro desvencijado, anunciar a toda voz que vende *rags, clothes, and bottles* (“trapos, ropa y botellas”), como si todavía se encontrara en el *shtetl*, Kadar reproduce en *voice-over* el tono de voz que evoca la expresión ídich de *alte zachen* (“artículos viejos”) que empleaban los vendedores ambulantes en sus países de origen (y que oía yo en Tel Aviv, donde residía, durante los años 60). Zeide es el único personaje en esta película que pronuncia unas pocas oraciones en su ídich nativo. Lo habla para inculcar a su nieto las virtudes del *Talmud*. También le canta una canción litúrgica que expresa su fe en la llegada del mesías cuando haya amor y justicia en este mundo. La canción en ídich, *Ven de moshiach vet cummen* (“Cuando llegue el mesías”) refuerza el lazo espiritual entre el abuelo y su nieto.

En contraste, la hija de Zeide, producto de la primera generación canadiense, se muestra preocupada por la total integración de su hijo de ocho años al mundo angloparlante, e insiste que en su casa solo se hable inglés. David, que todavía toma cada palabra de los adultos al pie de la letra, se siente aturdido ante las constantes disputas entre la generación de sus padres y la de su abuelo. En este filme su futuro queda incierto: ¿Será David ortodoxo y tradicionalista como Zeide, o pragmático y secular como su padre? Durante su encrucijada decepcionante, David todavía no logra distinguir entre una promesa simbólica como la de su abuelo, la llegada del mesías, y una simple promesa práctica como la de su padre, el domingo salimos juntos a pescar.

(II) Tal como Ted Allen en *Las mentiras que mi padre me contó*, el director estadounidense Barry Levinson rememora su infancia en *Avalon* (1990). *Avalon* forma parte de una trilogía que Levinson plasma con ironía, a través de la figura de Mr. Krishinsky, un inmigrante judeo-europeo. *Avalon* es un *bildungsfilm* porque se enfoca en los años formativos de su protagonista, Sam, quien narra retrospectivamente episodios de su pasado. Sam Krishinsky insiste en repetir el primer recuerdo de su arribo a América: *I came to America and I settled down in Baltimore* (“Vine a América en 1914 y me establecí en Baltimore”) de modo que, pese a haber llegado a América desde Rusia siendo ya adulto, su memoria es siempre selectiva; Krishinsky opta por no recordar un pasado de pogroms, hambre y persecuciones. Años más tarde, cuando Michael, uno de sus nietos le pregunta: *Why do you talk funny?* (“¿Por qué hablas así de cómico?”), refiriéndose a su acento extraño, Krishinsky le responde en su forma acostumbrada: *I came to America in 1914*, e insiste en contar a sus nietos una y otra vez detalles de su pasado en América. Pronuncia su monodílogo unidireccional en un inglés con fuerte acento y sintaxis provenientes del ídish: *I'm going to tell the kids about when I came to America*. (“Debo contar a los niños *sobre cuando* vine a América”). Lo hace pese a la súplica de su mujer que no repita la misma historia porque aburre a todo el mundo. Pero los niños, insiste Krishinsky, deben oír sus historias porque *if you stop to remember, you forget* (“Si dejas de recordarlo, te olvidas”).

Memoria selectiva y reiteración, recursos en los que se apoya el abuelo, son compartidos por su nieto Michael. Años después, cuenta Michael a sus familiares, que al término de la Segunda Guerra Mundial, al presenciar la llegada de su abuelo a América, *I was expecting to find a formidable, powerful man, but I am surprised to find a minuscule, white-bearded old man coming down the plank of the ship. The man is shorter than me... And I am only six!* (“Esperaba encontrar a un hombre formidable, poderoso, pero lo que me sorprende es encontrarme con un diminuto viejito de barba blanca que descende por la planchada del barco. El hombre es más bajo que yo... Y yo, ¡con tan solo seis años!”). El tamaño de su bisabuelo es el único detalle más saliente que Michael retiene de ese encuentro. Mientras que Krishinsky, su abuelo, se enorgullece al contar con cuánto cariño atendió a su padre desde su llegada; cómo lo hospedó en su casa por el resto de su vida y nunca le permitió trabajar un solo día. En cambio, cuando Sam Krishinsky enviuda ni Michael ni ninguno de sus hijos o nietos lo invitan a vivir con su familia. Su destino consiste en recibir visitas de su familia en un hogar de ancianos, donde acaba sus días. Para entonces su familia nuclear se ha reducido, sus hijos se han mudado a otras partes del país, las esposas trabajan, los tiempos han cambiado. Anticipando tal vez semejante futuro, Krishinsky insiste en la importancia de reunir a sus nietos y compartir con ellos, *ad nauseam*, recuerdos de su vida en América a partir de 1914.

Levinson hace hincapié en un detalle que Michael, el segundo narrador de la película, mantiene vivo en su memoria sobre el día que su abuelo lo defendió frente al director de su escuela, en relación con el uso gramatical del verbo “poder”. Cuando Michael pide permiso a su maestro para ir al baño, este le responde: *Yes, you can, but you may not*. (“Sí puedes; pero no te lo permito”). Es decir, físicamente puedes, éticamente no puedes. La opinión del director es condescendiente cuando acusa al abuelo de Michael de no comprender las sutilezas del idioma inglés. Mas para Krishinsky no se trata de un problema idiomático sino de un defecto del inglés, ya que tanto un verbo como el otro sirven para otorgar permiso. Esta coincidencia de razonamiento entre abuelo y nieto es motivo de orgullo para ambos, y formará parte de la memoria compartida que se transmite verbalmente de una generación a las siguientes.

(III) Sucede, a veces, que los valores que nos inculcan nuestros abuelos resultan ambiguos o suelen ser interpretados de maneras distintas dos generaciones después, dependiendo en las circunstancias. *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, película dirigida por el canadiense Ted Kotcheff en 1974, está basada en la novela semiautobiográfica de Mordecai Richler. Evoca sus años de adolescente en St. Urbain Street, un barrio pobre de Montreal donde los judíos constituían una minoría entre otros grupos étnicos. Aunque Richler difiere ideológica y emocionalmente de Duddy, su protagonista, los incidentes y personajes que delinea parten de su experiencia personal.

Duddy (interpretado por Richard Dreyfuss) conversa con su abuelo, un inmigrante ruso, mientras este planta tomates en el trasfondo de su humilde casa en Montreal, y le oye lamentarse que sus hijos hayan fracasado en América. Para el abuelo *A man without land is nobody* (“Un hombre sin tierra no es nadie”). Conmovido e incierto, Duddy le pregunta: *Zeide, if I had land, lots of land, would I be somebody?* (“Zeide, si yo tuviera tierra, mucha tierra, entonces sería alguien?”). Convencido de que su nieto ha comprendido su mensaje, el abuelo murmura en voz muy baja unas palabras en ídish y a continuación le da a Duddy un pellizco “judío” en la mejilla. La expresión típica en ídish es, *a knap in beichl*, en aprobación de la comunión tácita entre abuelo y nieto. Este es un detalle significativo, ya que durante el curso de la película vemos cómo Duddy rompe una serie de reglas éticas sin escrúpulo alguno. En su afán por adquirir tierras, tal como le aconsejara su abuelo, Duddy aspira realizar su sueño de “ser alguien”, de ser un *mentch*. Duddy combina la sensibilidad tradicional de creer que poseer tierras le da valor o estatus, con la inseguridad que es común a un canadiense de tercera generación de inmigrantes. En su impaciencia por “hacer la América”, Duddy emblemiza las ambiciones de muchos jóvenes que conocieron cuando niños la pobreza. Cuenta Richler que, después de impartir una conferencia en torno a este personaje desagradable, se le acercó una mujer judía para preguntarle por qué diablos no pensó en darle a Duddy Kravitz un nombre italiano.

(IV) Ciertos rasgos característicos, como el pellizco en la mejilla que el abuelo complacido da a Duddy cuando reconoce un paralelo entre él y su nieto, alientan el vínculo entre ambos. El protagonista de *El último traje*, película dirigida por el argentino Pablo Solarz en 2017, es Abraham Bursztein (interpretado por Miguel Ángel Solá), un judío inmigrante de ochenta años. Tal como en *Avalon*, en la cual los nietos canadienses oían con fascinación las historias que Sam Krishinsky les contaba, en *El último traje* los nietos de don Abraham (Miguel Ángel Solá), inmigrante polaco en Buenos Aires, ponen toda su atención a los cuentos de su abuelo. Como gesto de despedida, antes de verse obligado por sus hijas a internarse en un hogar de ancianos donde supuestamente será curado de su pierna gangrenosa a la que él llama *tzures* (“disgustos”), Abraham insiste en sacarse una foto de grupo. Su propósito es mostrarla “a esos imbéciles del asilo, para que crean que mis nietos me quieren”. Cuando su nieta favorita, *méydale* (“niña”) se niega a ser retratada, el diálogo entre ambos revela un rasgo caracterológico que la nieta ha heredado de su abuelo:

Abraham: Méydale, méydale, ¿tanto te cuesta darle un gusto a tu Zeide?

Méydale: No me gusta que me saquen fotos.

A: Si no te sacás la foto te vas de mi casa inmediatamente. Vamos...

M.: Ni siquiera ya es tuya esta casa.

A.: Bueno. Decime qué querés.

M.: Un i-phone Six

A.: ¿Un qué?

M.: Es un teléfono, es como éste, un poco más grande, y con huellas digitales.

A.: ¿Y cuánto duele? (*sic*)

M.: En Miami se puede conseguir por \$1,000 dólares.

A.: Pero vos estás mishíguene. Yo no te puedo dar eso, vida mía. Te doy doscientos, vamos.

M.: No me gusta que me saquen fotos.

A.: A ver si lo entendés. Esto es para engañar a esos cretinos del geriátrico para que crean que mis nietos me quieren mucho. Te doy \$400 y no se habla más.

M.: No me gusta que me saquen fotos.

A.: \$600. Ni un peso más.

M.: No te sirve para nada esa foto si no estoy yo.

A.: Te quedaste sin los \$600. Lo siento mucho por vos porque sos una tarada. Jodete. Te doy 800, pero me estás robando. Ni un peso más. El resto lo pone tu mamá.

M.: Está bien.

A.: Me decepcionás. Aflojaste demasiado rápido. Y yo tenía los 1,000 para darte.

M.: (*Pausa*) Te mentí. No cuesta \$1,000. Cuesta \$600. Y todavía me sobran \$200 con lo que me das.

A.: (*Se le acerca y le aprieta las mejillas*) Vos... ¿sabés lo que sos? Vos...sos...¡la preferida! ¡La preferida!

Méydale, tercera generación argentina, porteña, no hereda de su abuelo el acento “castídish”, el castellano idishizado que estudian Evelyn Dean Olmstead y Susana Skura. Tampoco emplea en su léxico palabras en idish, pero hereda en cambio la picardía y el don de la transacción. Esta práctica, que sirvió a Abraham para escapar de Varsovia durante la ocupación Nazi, le servirá como arma de sobrevivencia durante el resto de sus días cuando emprende su viaje de regreso desde Buenos Aires, luego de 40 años, a su Polonia natal. Lo hace, ostensiblemente, para devolver un traje que le prestó un amigo no judío, que le permitió huir de Polonia sin ser reconocido. Pero en realidad, esta última aventura será su modo de huir de la humillación de verse confinado y enfermo en un hogar de ancianos.

(V) Cuando no se trata de rasgos hereditarios entre abuelo y nieto, los lazos que resultan de la relación entre las dos generaciones (salteando la intermedia de los padres) pueden ser sentimentales o emocionales, como en la película francesa de Claude Berry, aludida al inicio de este ensayo, *Le vieil homme et l'enfant*. En *O ano em que meus pais saíram de férias* (“El año que mis padres salieron de vacaciones”), del director brasileño Cao Hamburger, el protagonista Mauro Stein quedará marcado para siempre luego de su experiencia en Bom Retiro, São Paulo. Por un lado, la muerte súbita de su abuelo de un ataque cardíaco; por otro, el abandono repentino de sus padres, lo exponen a un trauma que resultará edificante puesto que marca el principio de su aprendizaje (*bildung*) acelerado de la vida judía dentro de una comunidad multiétnica.

Mauro podrá sospechar que le ocultan algo; podrá preguntarse por qué sus padres no lo acompañan hasta el apartamento de su abuelo y lo abandonan, apremiados, en la puerta del edificio; por qué no se enteran del fallecimiento ni asisten al funeral del abuelo. Pero Mauro no es impaciente y curioso como el canadiense David de *las mentiras que mi padre me contó*, ni tampoco es detestable como el adolescente Duddy Kravitz. Mauro es un preadolescente de 12 años que no pide explicaciones sino que espera pacientemente y se resigna. Acepta las meriendas que los vecinos de la comunidad le ofrecen, acude a un Bar Mitzva y juega con otros niños sin alterarse. Su estadía temporaria en Bom Retiro lo expone a costumbres y tradiciones nuevas, sumergiéndolo en una burbuja judía que tendrá impacto sobre su vida futura, tal como la tuvo en la de su director, Cao Hamburger, quien la plasmó en este filme.

Asimismo, la presencia de Mauro en Bom Retiro va a alterar la vida de Shlomo, un miembro de la comunidad judeo-ortodoxa, quien se verá convertido en sustituto del abuelo de Mauro. Shlomo se resiste a hacerse cargo de un extraño, aun cuando ese extraño es el nieto de su vecino. El roce entre el viejo y el niño comienza a partir del primer encuentro, cuando Shlomo descubre a Mauro jugando al fútbol en el pasillo de su apartamento, mientras espera la llegada de su abuelo. Shlomo lo reprende en idish, idioma que Mauro ignora: *dos is nisht kayn platz zu shpilen, farshteist? ... zay shtil do!* (“Este no es lugar para jugar, ¿entiendes? ¡Silencio!”). Y más adelante, cuando Mauro usa el *tallit* de su abuelo como arco para su juego de fútbol, lo vuelve a retar, en idish.

El esfuerzo del rabino de la congregación de Bom Retiro, quien a fin de persuadir a Shlomo que debería interpretar la llegada de Mauro como un acto de Dios, y compara su situación con la de la hija del Faraón que salvó a Moisés al verlo flotar en su cesta en el Nilo, tiene poco efecto. La situación empeora algo después, cuando Shlomo se demora en el baño afeitándose, y Mauro, sin poder contenerse orina en una planta. Al salir del baño Shlomo se queda pasmado al ver el pene de Mauro y comprobar que no ha sido circuncidado: *Oy vey, er is nisht keyn yid!.. a goy iz er!* (“¡Ay de mí! ¡No es judío! ¡Es un Goy!”). La escena siguiente, en la que Shlomo corre a quejarse al rabino como si hubiera recibido una mercancía dañada, es graciosa porque prepara al espectador para más choques entre los dos personajes.

La intención de Hamburger de situar a Mauro en el contexto de su país y de su tiempo es fundamental, dado que tanto la política como el deporte son componentes esenciales para comprender la relación entre el niño y el viejo en este filme brasileño. Entre los años 1964 y 1985, bajo la dictadura militar, el país se encontraba envuelto en el “milagro brasileño”, un período de excepcional éxito económico. Al mismo tiempo, el régimen no dejaba de perseguir, torturar, exiliar y asesinar a disidentes. La euforia popular por ganar la Copa Mundial del fútbol en 1970 fue el “arma de escape” que el gobierno aprovechó para distraer al público de la grave opresión que ejercía sobre la población.

Santiago Kovadloff, en su lúcido ensayo sobre los efectos de la dictadura en la Argentina (1976-1983) analiza las estrategias que muchos padres se veían forzados a emplear con el propósito de evitar que sus hijos se enteraran de lo que estaba aconteciendo en el país. La acción de *El año que mis padres...* ocurre cuando el Brasil atraviesa una dictadura militar de más de dos décadas. Los padres de Mauro eligen no compartir sus temores con su hijo para no incriminarlo y para que él, a su vez, accidentalmente, no los incrimine. Las miradas ansiosas que intercambian los padres de Mauro durante su viaje de Belo Horizonte a São Paulo cuando su Volkswagen pasa a un camión de soldados armados dejan claro que las “vacaciones” que prometen a Mauro son una excusa para escapar del arresto y de la muerte.

Cao Hamburger declaró en una entrevista, que la experiencia de Mauro refleja en parte la suya, cuando era niño y sus padres, académicos, lo dejaron por varios meses al cuidado de familiares para poder escapar del régimen militar. Revivir sus experiencias de esa época a través de este filme, fue su modo de reconciliarse con su problemático pasado. En su filmación Cao Hamburger añade un aspecto pedagógico-sicológico que le interesa compartir con sus espectadores: “Lo que Mauro aprende es que, para hacerse adulto, es imposible estar en control todo el tiempo”. Cuando se halla solo en el apartamento de su abuelo y juega fútbol de mesa, el consuelo de Mauro es que puede controlar su situación. En *voice-over* su voz narrativa reflexiona que cuando sea grande quisiera ser arquero, porque los arqueros tienen control sobre el resultado del partido. Sin embargo, en una escena posterior, Hamburger pone a prueba la teoría del niño: al participar en un juego de fútbol en la calle, en el equipo de chicos judeo-brasileños contra el de chicos brasileños descendientes de griegos e italianos, Mauro espera demostrar su aptitud como arquero en control de su vida. Pero en el momento crítico del juego Mauro ve pasar por la calle un Volkswagen azul igual al de sus padres. Entonces se olvida de la pelota que ya viene en su dirección y corre tras el VW, lo cual causa que su equipo pierda el juego. Indirectamente, Mauro aprende que su pasión por el fútbol debe ceder control ante causas de mayor trascendencia, tales como el reencuentro con sus padres.

En su persuasivo artículo sobre este filme, Alejandro Meter comenta cómo el fútbol iguala a distintos grupos étnicos cuando la cámara se enfoca sobre la gente que sigue el partido. Hamburger comparte la experiencia televisiva de los aficionados en bares y casas privadas, incluso las de judíos ortodoxos, e interpone fragmentos de documentales que cubren el momento en que Brasil gana la Copa Mundial de fútbol. El único que no comparte la histeria popular, la de un régimen militar que sabe cómo explotar al público distrayéndolo con el éxito del fútbol, es Shlomo. El viejo inmigrante no se une a las celebraciones y opta en cambio por concentrarse en su libro. Esta vez, sin embargo, es el niño quien le exige tomar partido y comprometerse. Lejos de ignorar la gravedad de la situación que atraviesa el país, cuando Shlomo descubre que Mauro ha escondido en su apartamento a un subversivo perseguido por la policía, no duda en brindarle primeros auxilios y ayudarlo a escapar de la policía.

El retorno de la madre de Mauro cierra el círculo del viaje de “vacaciones” con el viaje de regreso de madre e hijo a Belo Horizonte, esta vez, trágicamente, ya que la ausencia del padre, deja entender que él ya no ha de volver. Las vivencias entre Mauro y Shlomo, que concluyen en una despedida triste y silenciosa, habrán aportado una dimensión edificante a sus vidas de una etapa que irremediablemente repercutirá en la vida de ambos.

(VI) Las películas semiautobiográficas aquí seleccionadas revelan la inclinación de directores y guionistas judíos por representar aspectos de su vida al reconstruir episodios de infancia que forjaron un surco profundo en su memoria. El efecto emocional entre un niño y un anciano, entre un inmigrante

judío y su nieto norte o suramericano, puede resultar ambiguo y conflictivo, pero al mismo tiempo es enriquecedor.

Hemos visto, además, que el contraste en la situación política de cada hemisferio irremediamente repercute sobre la vida privada de sus ciudadanos. A diferencia de los Estados Unidos y Canadá, países de larga tradición democrática, el trasfondo de inestabilidad política bajo una dictadura, visible en el Brasil en este caso, pero presente en otros países latinoamericanos, se refleja en la producción de un cine latinoamericano “comprometido” que agrega elementos de inestabilidad y angustia a la vida cotidiana de sus personajes.

Las situaciones expuestas, limitadas a cinco películas en las que se relacionan abuelos y nietos judíos, bien podrían aplicarse a otros grupos étnicos en cuanto a intercambios lingüísticos, psicológicos y sociológicos que resultan de la progresiva asimilación e integración a la vida norte y suramericana de los personajes. Las implicaciones de dichos encuentros son universales ya que para cada niño, sus abuelos son extraños a su propia cultura, a sus valores y a su lengua, pero al mismo tiempo algunas características esenciales persisten, inadvertidamente.

Bibliografía

Obras citadas

“Interview with Director Cao Hamburger” (2008): en *Mongrel Media*, pp. 16-18.

KOVADLOFF, Santiago (1983): *Argentina-oscuró país*. Buenos Aires: Torres Agüero.

METER, Alejandro (2017): “The Year My Parents Went on Vacation”, en *Evolving Images: Jewish Latin American Cinema*. Eds. Nora Glickman and Ariana Huberman. Austin, TX: U of Texas P.

The Return of Mordecai Richler. The Fifth Estate. Canadian Broadcasting Corporation, 1980. Video.

RICHLER, Mordecai (1959): *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*. London: Andre Deutsch Limited.

DEAN-OLMSTED, Evelyn y SKURA Susana (2016): “Jewish Latin American Spanish”, en *The Handbook of Jewish Languages*, edited by Kahn, Lily and Rubin, Aaron, pp. 389-402. Leiden, Boston: Brill.

Películas citadas

The Apprenticeship of Duddy Kravitz (“El aprendizaje de Duddy Kravitz”). Ted Kotcheff (Dir.). Production Telefilm Canada. Distribution. Paramount Pictures, 1974.

Avalon. Barry Levinson (Dir.). Production: Mark Johnson and Barry Levinson. Distribution: Tristar. (U.S.), 1990.

El último traje. Pablo Solarz (Dir.). 2017.

Lies My Father Told Me (“Las mentiras que mi padre me contó”). Ján Kadár (Dir.). Columbia Pictures. 1975

Le Vieil Homme et L'enfant (“Nosotros dos”). Claude Berri (Dir.). Cinémathèque Française. Unifrance Films, 1967.

O ano em que meus pais saíram de férias (“El año que mis padres salieron de vacaciones”). Cao Hamburger (Dir.). New York: City Lights Home Entertainment, 2007.