

laFuga

Nicolás Prividera

El cine argentino y la dialéctica coral

Por Laura Lattanzi

Tags | **Cine documental** | **Cine político** | **Historia** | **Memoria** | **Argentina**

Doctora en Filosofía con mención en estética y teoría de las artes, Universidad de Chile; Licenciada en Sociología, Universidad de Buenos Aires. Académica Departamento Teoría de las Artes, Universidad de Chile. Investigadora Posdoctoral en Proyecto ANID PIA-SOC180005 "Tecnologías Políticas de la Memoria"

Nicolás Prividera es director de los documentales *M* (2007) y *Tierra de los Padres* (2011), a la vez que un agudo crítico de cine argentino. En ambos casos se destaca por pensar las relaciones entre historia, memoria y tradición. En su primer film *M* el director se propone reconstruir la militancia de su madre desaparecida durante la dictadura argentina, dando cuenta de los límites más bien sociales y políticos que representacionales, de esta hazaña. En *Tierra de los Padres* el director nos ofrece un ensayo historiográfico de la nación Argentina a partir de la lectura de sucesivas citas en el tradicional cementerio de Recoleta. A su vez, como los cinéfilos de la vieja usanza, es un ensayista de cine, un crítico filoso, que siempre abre el debate, polemiza y le exige más y más reflexión, y posicionamiento al cine argentino. Recientemente Prividera publicó una compilación de sus ensayos *El País del Cine* (Los Ríos, 2014), en donde nos obliga una vez más a cuestionarnos y revisar al cine argentino contemporáneo, sus estéticas, políticas, filiaciones y genealogías. En esta entrevista conversamos con el director sobre sus películas, su visión sobre el cine argentino, el chileno, la crítica y las instituciones.

Con *M* se te posicionó como un director autobiográfico, que al igual que otros films de “hijos de la dictadura”, expones la contradicciones subjetivas en torno a la construcción de una identidad individual. Sin embargo a diferencia de otros filmes, como *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) o *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), tu manifiestas una interpelación que va más allá de los espacios de la intimidad individual. Puede considerarse que tu búsqueda en *M* pretendió también ser una búsqueda que interpelaba a un colectivo, a una comunidad. Ahora con *Tierra de los Padres* exploras la construcción de identidad de un sujeto que es nada más ni nada menos que la Nación. Entonces te pregunto ¿Cómo observas esta relación entre tus dos films: crees que es un giro de lo biográfico a lo colectivo o crees que es más bien una transición en donde la experiencia de lo colectivo, la pregunta por lo común, estuvo siempre presente?

Creo que más bien lo segundo, aunque tampoco lo veo como una “transición” ya que como bien decís la pregunta por lo colectivo estuvo desde el inicio, desde esa cita de Faulkner que abre *M*. Lo que sucede es que mi primera película se leyó en línea sucesoria con *Papá Iván* y *Los rubios*, sin ver sus diferencias. En esos casos, se trata de hijas de reconocidos militantes de Montoneros que expresan una suerte de demanda filial por el abandono del que fueron directa o indirectamente objeto. *Papá Iván* es un film construido en tensión con voces militantes que evocan al padre, aunque finalmente no puede dejar de rendirse ante ellas. *Los rubios* adolece del problema contrario, negándose a dialogar con la generación anterior, y recluyéndose en el grupo de pertenencia. *M* propone un camino intermedio, donde la escucha no implica aceptación ni la diferencia imposibilidad de diálogo: aun asumiendo que no haya ya relato totalizador ni teleología histórica, la película propone la necesidad de no abandonar la búsqueda por dotar de sentido político a la experiencia. Y ahora que el tiempo ha pasado (y el documental “subjetivo” demuestra un cierto cansancio, o simplemente se ven sus límites), una película como *M* podría ser vista más bien como un anticipo de *Tierra de los padres*, que es

eminentemente una película coral. En el sentido de que no hay una sola voz que unifique los diversos relatos, sino una apertura a distintos tonos y versiones, en una dialéctica constante, irresuelta, que pretende hacer preguntas más que contestarlas. De hecho mi próximo proyecto (sobre la puesta en escena de *Hamlet* que preparan Alejandro Tantanián y Carlos Gamerro) también a su modo será coral, solo que en este caso el escenario donde se dan cita las reverberaciones de la Historia es ya literalmente un teatro.

Tierra de los Padres es un film que no deja a nadie indiferente, un film que exige al espectador, no sólo estar sentado casi dos horas escuchando citas, sino también, y sobre todo, porque lo tensiona políticamente. Tensión que no exige que se tome posición por uno o por otro lado (civilización o barbarie, oligarquía o pueblo, peronistas o antiperonistas, etc.), sino que deja la tensión irresuelta, exponiendo su dialéctica y configurando a la política como un espacio para el disenso. Ahora bien hay al menos dos cuestiones que aún me generan preguntas en relación a esta apuesta. La primera: el film se construye a partir de la figura de la cita (figuración benjaminiana) pero más como materialidad textual que visual, lo que me hace preguntar por tu posición frente a la posibilidad de una política de la imagen.

Algunos hacen una distinción entre cineastas de la palabra y cineastas de la imagen, pero yo creo que el cine es palabra e imagen, incluso cuando juega a dejar de lado su textualidad más evidente: símbolo hay siempre. De hecho eso es el cine, en toda su pura materialidad fantasmática. Y no estoy diciendo nada novedoso, sino trepándome del “material *ghost*” de Perez, o del abusado Bazin. Incluso podríamos parafrasear a Shakespeare, y decir que el cine está hecho con la materia de los sueños. La pregunta, claro, es como representar esa contradicción, o esa dialéctica. En ese sentido, está claro que hasta la trajinada discusión sobre lo irrepresentable asume la necesidad de representar, aunque más no sea esa imposibilidad (así como es imposible no simbolizar, pese a todo el trabajo de borramiento que practica mucho cine posmoderno). En mis películas siempre hay un juego con esos límites, sea en la imagen que comparto con mi madre en *M* o en la indagación como los cuerpos son atravesados por los discursos. Algo que vuelve en mi nuevo proyecto, esta vez para pensar cómo se puede leer y actuar la tragedia de Shakespeare desde el presente. En este literal ensayo sobre *Hamlet*, lo que se juega es precisamente encontrar los modos en que se articula lo “argentino” en ese clásico, tal como expresé en la presentación del libro¹.

La otra cuestión que me interesa destacar es que el film advierte sobre la violencia como una condición inherente a la construcción de la Nación y el Estado. De esta forma repones la dimensión de lo trágico en lo político: la violencia como sacrificio fundacional, elemento soterrado en la conformación de la Nación y perpetuación del Estado, donde un grupo debe eliminar-borrar-invisibilizar a otro. El peligro de ello puede ser el caer en una mitologización de la violencia, como si el motor de la historia es la violencia en cuanto rito original y eterno retorno en el despliegue historia.

Siempre está el peligro de la mitologización (idealista), pero espero que el materialismo (histórico) lo espante. O sea: se puede leer a Borges vía Marx, y dialectizarlo. Por eso incluí las palabras del genocida Massera, para generar un distanciamiento con esa idea borgeana de que “todos los muertos son de todos”. Se trata entonces de mostrar una cesura inconmensurable (como la que sigue dividiendo la ciudad, en el plano secuencia final), pero a la vez de proponer una lectura política de la tragedia. Ese es el núcleo de *Tierra de los padres*: reponer lo político en lo trágico, más bien. Pienso en el libro de Eduardo Rinesi (*Política y tragedia. Hamlet entre Maquiavelo y Hobbes*), que leí después y marca de algún modo la continuidad entre esa película y mi nuevo proyecto. Que es también un modo de dialogar con el NCA, en este caso con el Shakespeare pasteurizado por Piñeiro².

En tu libro *El País del Cine* mencionas que uno de los problemas del Nuevo Cine Argentino es la ausencia de historicidad. Creo que tenés razón en relación a que el Nuevo cine Argentino (NCA) no se hace cargo de una tradición estética, política, ética. Sin embargo también se podría pensar que la Historia en algunos films del NCA surge más bien a través de la figura de la anacronía, como por ejemplo en los últimos films de Lucrecia Martel (*La Mujer sin Cabeza*, 2007) o Lisandro Alonso (*Jauja*, 2014) donde no hay vocación de sentido histórico que remitirían a un evento pasado, pero sí podríamos considerar que nos encontramos con un montaje de imágenes que remiten a temporalidades densas. ¿Qué te parece esa posibilidad?

El tema es que no es lo mismo Martel que Alonso. De hecho estoy seguro de que podremos leer *Zama* como una “respuesta” a *Jauja*. En Alonso, como en Piñeiro (por poner otro nombre internacionalizado del NCA), la lectura es puramente esteticista: uno puede ser más académico que el otro (que cada uno elija cual), pero finalmente son dos formas del mismo manierismo. Es decir: los signos se vacían de sentido. En cambio, en Martel no hay vaciamiento sino por el contrario, una acumulación de signos que estallan, dando lugar a una interrogación política que atraviesa diversas e irreductibles capas de sentido. O sea: nada de gratuidad ni deshistorización, sino todo lo contrario. Sus películas son de una precisión y lucidez apabullante, y por eso mismo dejan en *off-side* a los que practican un modernismo abstraído y reaccionario. Toda su trilogía salteña es una muestra de cómo se puede hacer un cine profundamente contemporáneo sin tener que ser posmodernito.

¿Qué otro director, aparte de Martel, consideras que actualmente tienen una propuesta interesante y por qué?

Creo que la mayor novedad de los últimos años está en la emergencia del cine de José Campusano. No solo porque trata de retratar una zona hasta ahora olvidada (el conurbano bonaerense, que de las míticas orillas borgeanas se ha convertido en tierra desolada apta para el “poswestern”), sino por la potencia clásica y la épica implícita en el intento. No deja de ser curioso que la mayor ruptura de los últimos tiempos la represente un cineasta aparentemente clásico, pero Campusano es inconfundible con cualquier academicismo (tan habitual en las neovanguardias sin tradición política), así como tampoco hay que confundir su aspereza con mero neorrealismo. Hay algo inasimilable en el cine de Campusano, por más que ahora lo programen y premien en el BAFICI. Mejores o peores, en sus películas hay una búsqueda expansiva, aunque paradójicamente solitaria. Y aun con sus contradicciones o pasos en falso (como *Placer y martirio*), ahí es donde hay que buscar lo realmente novedoso, y no en los experimentos desangelados de la FUC (cuya última expresión es el citado cine adolescente y endogámico del festejado Matías Piñeiro).

Otra de las grandes críticas que haces contra los “legitimadores del NCA” tiene que ver con las relaciones entre cine y crítica. A partir de ello quería preguntarte ¿Cómo es posible ejercer una crítica hoy cuando el campo cinematográfico más bien exige mecanismos de consagración y visibilización, antes que un debate crítico sobre tradiciones estéticas y políticas?

Justamente, denunciando esa decadencia de la crítica y la conversión del sistema de fondos-festivales en un mecanismo de consagración basado en la legitimación mutua. El problema de cada periferia es resistirse a ese sistema globalizado. Lo que no significa encerrarse en una visión meramente nacional o local, sino mostrando su interdependencia con los centros de poder y mostrando sus consecuencias en el cine de cada país o región. Por ejemplo, en cuanto a la producción de un cine latinoamericano *for export*, es decir: la vieja pornomiseria aggiornada a la (in)sensibilidad contemporánea, en consonancia con cierto “estilo internacional” fomentado por los festivales europeos. Por poner un ejemplo chileno reciente donde se percibe perfectamente esa mezcla de forma distanciada y contenido sórdido: *Matar a un hombre*, de Alejandro Fernández Almendras. Una película que por lo que vi ha sido postulada por su propio país como lo mejor del año... Mostrar esa contradicción es lo que intento hacer cuando critico al canonizado NCA por sus deficiencias, que no casualmente son muy valoradas dentro de ese sistema. En ese sentido, el triunfo internacional de una película nada inocente como *La libertad* es la muestra cabal de ese “equivoco”, que tuvo y tiene consecuencias funestas.

No sé si estás viendo muchas películas chilenas recientes (documentales o ficciones), pero me gustaría preguntarte en términos generales que opinión te merece el cine chileno contemporáneo y si es que reconoces algunos elementos interesantes en los films chilenos actuales que revisan la historia política y las coyunturas políticas del país.

No veo tanto como quisiera, pero me interesa el camino que parece haber hecho el “nuevo” cine chileno, que en general me parece más sólido como movimiento que el NCA. Al menos en cuanto a que asume su condición de clase con mucha más autoconciencia. Basta comparar una película como *La nana* con *Cama adentro*...

Viendo las actuales políticas oficiales en el campo audiovisual -INCAA, televisión pública, canal encuentro- y las producciones audiovisuales contemporáneas-promocionadas o no por el Estado (Huellas de un Siglo, Guerra Guasú, Infancia Clandestina, Néstor Kirchner, Tierra de los Padres, Francia)-,

parece nos encontramos con nuevas relaciones entre lo audiovisual, las luchas simbólicas por la historia y el Estado. ¿Qué elementos emergentes podrías reconocer en relación a una tradición entre cine, historia y Estado en Argentina?

Es una pregunta muy amplia, porque esa relación atraviesa la historia de cualquier cinematografía. Pero digamos que en Argentina siempre hay una tensión con el relato estatal, incluso en el primer peronismo. De hecho de esa tensión nace el primer NCA, a fines de los años 50, para morir asfixiado por las sucesivas dictaduras que tuvimos desde entonces, hasta 1983. Pero incluso luego costó llegar a un reverdecer del NCA, surgido paradójicamente en los neoliberales años 90 (así como la paradoja del anterior fue nacer en la dictadura posterior al peronismo). Es como si, a diferencia de lo que pasó por ejemplo en la cultura brasileña, el modernismo hubiera sido producto de un movimiento elitista más que popular. Y de ahí vienen todos los problemas y malentendidos. De todo esto hablo largamente en mi libro *El país del cine*.

Notas

1

Veáse presentación del libro en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/45146> y en el link a [Youtube](#)

2

Sobre la crítica a Piñeiro, véase: <http://ojosabiertos.otroscines.com/viola-debe-morir/>

Como citar: Lattanzi, L. (2016). Nicolás Prividera, *laFuga*, 18. [Fecha de consulta: 2021-05-09] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/nicolas-prividera/786>