

¿PARA QUIÉN FILMAR?

Reseña del libro *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*, Nicolás Prividera, Los Ríos Editorial, Córdoba, 2014.

Fernando Svetko

Nicolás Prividera es cineasta y crítico. Como cineasta, es autor de dos de las películas argentinas más relevantes de los últimos tiempos: *M* (2007) y *Tierra de los padres* (2011). Como crítico, ejerce con singular talento un tipo de interpelación política de la cultura, que fue la misma que practicaron los grandes maestros del ensayo nacional, y que tiene en el David Viñas de *Literatura argentina y realidad política* (1970) su ejemplo eminente y su clara referencia.

En un texto publicado hace algunos años, llamado *Carta a los padres*, Prividera decía que “la orfandad es el peor modo de encarnar la propia tradición”, por cuanto toda tradición supone legados –y disputas por los sentidos de esos legados–, de los que todo presente no amnésico debe dar cuenta sin ingenuidad, a través de un necesario diálogo generacional, aunque más no sea para rechazarlos o poner en cuestión su validez. El rechazo de un legado generacional, en cualquier caso, ya sea más o menos enfático, más o menos explícito, no es equivalente a la mera prescindencia. Y la orfandad, en un presente como el de la sociedad argentina contemporánea, en donde existen verdaderos huérfanos que son víctimas de la violencia ejercida por el Terrorismo de Estado, no debería tal vez ser simplemente reivindicada como una condición cultural “interesante”. Esta prescindencia de la historia y esta reivindicación snob de orfandad son dos de los flancos principales de la crítica que realiza *El país del cine*, el libro que reúne gran parte de los textos que Nicolás Prividera escribió en los últimos años sobre el cine argentino.

Debe ser ardua la tarea de compilar un libro de Prividera, porque la escritura de este autor es una especie de continuo que no se detiene en ningún momento, que no parece admitir cesuras, y que definitivamente no tolera conclusiones. Prividera escribe, literalmente, todo el tiempo. Y el día en que parece que el libro está terminado y listo para la prueba de galeras, aparecen nuevas páginas que vienen a complementar o corregir, o a introducir un nuevo matiz que se considera ineludible. “El concepto de ‘texto definitivo’”, ya lo dijo Borges, “no corresponde sino a la religión o al cansancio”.

Dice Oscar Cuervo que “el cine de Prividera es una continuación de su polémica por otros medios”. Y, efectivamente, su tono es el del polemista. Pero no el de ese polemista que, tal como lo definió Foucault, “se aproxima acorazado de privilegios que no acepta poner en cuestión”, sino más bien el de uno que intenta establecer un litigio, un desacuerdo acerca del sentido común y que consecuentemente fustiga la hipocresía de los que toleran sin problemas las reales violencias del pasado y del presente al tiempo que se escandalizan por lo que definen como un “clima de confrontación” o “crispación” en torno a lo político y lo cultural. Como bien lo dice Eduardo Ruso, en el prólogo de este libro: “más allá de la causticidad o la dureza posible, nunca deja de avistarse el ejercicio de cierta nobleza en plena querrela, dado que lo que está en disputa es una verdad en el horizonte y no una lucha libre de ingenios o la inoculación de virulencias verbales. Frente a tanto encomio del consenso o al inmediato deslizamiento de la confrontación hacia el desprecio o la brutalidad que abundan en los medios electrónicos en los que unos cuantos de estos textos tuvieron su primera existencia, cabe celebrar esta apuesta por una discusión



que no se reduce a la contienda de egos ni al combate con una caricatura del adversario del propio discurso” (14).

En efecto, el ejercicio polémico de Prividera no rebaja a sus adversarios. Al contrario, los dota de nobles linajes, los acompaña de grandes precursores y los hace partícipes de importantes problemas y discusiones. Realiza, al fin y al cabo, lo que toda crítica que se precie de tal debería cumplir como pauta mínima: coloca las obras de un determinado autor o movimiento estético en un contexto histórico, político y social que permite iluminar sus relaciones con otras obras, con una tradición (o varias) y con la propia historia de su tiempo (y del nuestro). Este cumplido ejercicio de la crítica tal vez constituya el más alto valor de este libro. Porque nos hace interesar por ciertas películas o ciertos autores que tal vez no elegimos cuando practicamos nuestro aleatorio consumo cultural cotidiano. Así, además de los nombres de Favio, Martel, Poliak o Campusano (que parecen constituir las anomalías salvajes preferidas por Prividera), los nombres de Del Carril y Demare (bisabuelos), Antín y Torre Nilsson (abuelos), Kuhn y Fischerman (tíos), Cozarinsky y Santiago (expatriados), Getino y Ludueña (retirados), Solanas, Cedrón y Gleyzer (padres), Aristarain y Filippelli (padrastrós), Vieyra y Olivera (integrados), Polaco y Subiela (excéntricos), Agresti y Bielinsky (primos), Bellotti, Rejtman y Perrone (hermanos mayores), aparecen bajo una nueva luz, en el marco de una genealogía maldita, en una historia leída en clave de filiación que nos atrae casi irremisiblemente a visitarlos y ponderarlos nuevamente, a mirar de nuevo aquello que quizá ya habíamos mirado sin la debida consideración. ¿Qué más se le puede pedir a una buena historia crítica del cine argentino?

Incluso la mirada impiadosa sobre la obra de los hijos menores de esta genealogía (Alonso, Llinás, Fadel, Piñeiro, Mitre, Moguillansky) nos atrae también fuertemente a revisitarla o a conocerla –y nos atrae con una intensidad que es directamente proporcional al tono encendido y no escaso de argumentos con el que se señalan sus numerosos aspectos discutibles–. Pero, ¿cuáles son estos aspectos discutibles?, ¿qué se propone Nicolás Prividera al escribir una historia *política* del Nuevo Cine Argentino? En primer lugar, como ya lo decíamos, litigar con el sentido común de su propio presente, como crítico y cineasta. Esto es, discutir aspectos no discutidos del Nuevo Cine Argentino y, en el mismo movimiento, discutir los propios presupuestos y compromisos de la nueva crítica que acompaña y celebra a este nuevo cine. Estos aspectos tienen que ver con esa prescindencia y esa pretendida orfandad de la que hablábamos al comienzo: Prividera considera que un movimiento de cineastas que prescinde de la historia (de la propia tradición cinematográfica nacional, y de la propia historia nacional en su conjunto), corre el albur de convertirse en esa “política de los autores” que, según el viejo Godard, se fue olvidando de la política para quedarse sólo con los autores. En segundo lugar, y subsidiariamente, Prividera indaga –como autor– sobre los límites y las posibilidades de producir un cine a la vez moderno, popular y contemporáneo. ¿Cómo hacer un cine moderno y contemporáneo?, y ¿cómo hacer un cine a la vez popular y moderno? Estas son, se podría decir, las dos preguntas que se abren –y sólo se abren– como *pars construens* de esta obra crítica.

Lo moderno aparece aquí como opuesto a lo clásico y a lo postmoderno. Moderna es la puesta en cuestión de ciertos parámetros tradicionales (que en el cine suele estar asociada con nombres de autores o de movimientos), pero también es la voluntad de proponer, en un sentido fuerte, una nueva representación de un mundo que se considera exterior al dispositivo representacional y, por lo tanto, problemático (algo que estaría ausente de un postmodernismo en el que el dispositivo se vuelve más importante que lo real). Lo popular aparece como opuesto a lo elitista y como diferente de lo masivo. Un cine popular es un cine hecho por el pueblo (por un “hijo del pueblo” como Favio, por ejemplo) o bien un cine que pretende inquietar los propios esquemas –de concepción, producción, filmación, distribución y exhibición– de la institución cinematográfica, para avanzar –como quería García Espinosa– hacia un tipo de arte no hecho *para* las masas (este es el cine masivo) sino hecho *por* las masas –que dejarían, entre otras cosas, gracias a esto, de ser precisamente *masas*–. Un cine popular es un cine que no toma al pueblo como consumidor estandarizado de bienes culturales estandarizados sino como actor posible de transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales.

Este sentido político que comparten lo moderno (como litigio con una tradición, por la representación de lo real) y lo popular (como litigio con lo masivo, tanto como con lo selecto) es lo que le interesa pensar a Privera como tarea para el cine. En sus propias palabras: “no se trata de que ‘falta el pueblo’ (según la lectura a contrapelo que hace Aguilar de Deleuze), sino simplemente cineastas que se animen a representarlo sin caer en los abismos simétricamente complacientes del populismo y el nihilismo” (267).

La síntesis de lo moderno y lo popular es una de las grandes preocupaciones que atraviesa las obras de los más grandes pensadores argentinos y latinoamericanos de los siglos XIX y XX. Poder pensar esta síntesis por fuera de la trágica antinomia de “civilización o barbarie” fue –desde sus jóvenes flirteos con Rosas hasta su condena madura de la guerra fratricida del Paraguay– una de las generosas apuestas de alguien como Juan Bautista Alberdi, cuya voz ocupa un lugar preponderante en el coro que nos ofrece Privera en su última película: una apuesta, la de Alberdi, que remarcaba la necesidad imperiosa, en orden a constituir una *nación*, de poder contar con un pensamiento y una cultura no ingenuos respecto de la tradición y no producidos ni sustentados de espaldas al pueblo.

Pero, ¿qué es el pueblo? En su célebre manifiesto *Eztétyka del sueño* (1971), Glauber Rocha decía que “el Pueblo es el mito de la burguesía”. Estaba confrontando con el Solanas de *La Hora de los Hornos* (1968), y estaba también retomando en una nueva clave las ácidas pullas que había lanzado Borges contra los intelectuales peronistas en *El escritor argentino y la tradición* (1951). Reponiendo esa escena –como le hubiera gustado a Borges– el año pasado tuvo lugar, en el 10º Festival de Cine Independiente de La Plata, una discusión entre Nicolás Privera y Mariano Llinás anunciada con el título *El cineasta argentino y la tradición*. En esa larga discusión, que dura más de dos horas, Llinás interpela todo el tiempo a Privera para que ofrezca una definición clara y distinta de “lo popular”. Privera ofrece más problemas que soluciones: indicios difíciles, ejemplos paradójales, y tensiones productivas aunque exigentes. La charla, sintomáticamente, termina con un ya ofuscado Llinás, que le dice: “¿vos te das cuenta de que uno quiere cerrar y vos abris?”.

Esta apertura, que puede resultar desesperante, constituye, como decíamos más arriba, la verdadera parte constructiva de *El país del cine*. La pregunta por el sentido del cine (“¿para qué filmar?”) es convertida por Privera en la pregunta por lo políticamente ineludible de toda producción cultural (“¿para quién filmar?”). La pregunta permanece como tal. Y no está mal que así sea. Porque si tuviéramos una única definición, cerrada y concluyente, acerca de lo que es un pueblo y acerca de lo que es un arte popular, no necesitaríamos escribir tantos libros ni filmar tantas películas. No necesitaríamos, sin duda, de un libro tan necesario como éste.

Fernando Svetko

Es Profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Coordina el Seminario “Cine, Política y Derechos Humanos” del Programa de Derechos Humanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de esa universidad.

Contacto: fernandosvetko@hotmail.com