
La política y el olvido: entre el crítico y el cineasta. Sobre *Adiós a la memoria* y *Otro país*. Muerte y transfiguración del nuevo cine argentino de Nicolás Prividera.

Politics and oblivion: between the critic and the filmmaker. About Adiós a la memoria and Otro país. Muerte y transfiguración del nuevo cine argentino by Nicolás Prividera

Politique et oubli : entre le critique et le cinéaste. À propos de Adiós a la memoria et Otro país. Muerte y transfiguración del nuevo cine argentino de Nicolás Prividera

Enrique Schmukler

- 1 Una misma voz que atraviesa, inconfundible, textos críticos, poéticos, misceláneos y narración en off, es la primera evidencia de que Nicolás Prividera es un escritor-cineasta y un cineasta-escritor. Pero una voz no se puede describir como si fuera una forma abstracta no condicionada por los significados. En sus constantes migraciones, la voz de Prividera permanece idéntica a sí misma porque siempre está prendada de un enunciado cuyo sostén, tenaz, no se modifica. Ese sostén es la política o, mejor dicho, *lo político*. Como Jano, la política, en su obra, es bifronte: cuestiona el presente dirigiendo una mirada hacia el pasado. En *M*, película de iniciación filmada en una época en la que los hijos de desaparecidos comenzaban a producir obra, la política se encuentra presente en la interpelación, desde el punto de vista de un hijo que busca rearmar el rompecabezas de su vida –al que le falta una pieza: la letra M, que es la cifra del enigma y acaso de la tragedia de su vida–, de la memoria de la dictadura y de sus víctimas construida por los partidos políticos que gobernaron la Argentina a partir del año 1983.

- 2 Cinco años después, durante la segunda presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, Prividera estrenó su largometraje más experimental: *Tierra de los Padres* (2011). Allí, lo político se revela en una operación de lectura de textos –algunos canónicos y otros no–, de la literatura y de la historia argentina del siglo XIX al siglo XXI. Como si se tratara de una *lección escolar* ante un maestro que nunca se muestra en cámara, quienes recitan son, por supuesto, personas del presente. *Tierra de los Padres* es una lectura de la historia argentina cuyo propósito es poner en evidencia las contradicciones ideológicas de una nación. Para ello, el film lleva a cabo una operación arqueológica. Prividera actualiza el archivo literario e historiográfico nacional a partir de un estudiado montaje de discursos. Toda una relectura contrahegemónica de la historia argentina es lo que propone un film ambientado en el Cementerio de la Recoleta, la necrópolis donde descansan los restos de los “padres de la patria”¹.
- 3 Si en estos dos trabajos se interpela la historia política, ya sea la reciente –la de la dictadura y la de la postdictadura–, que por supuesto no deja de estar determinada por los vectores de fuerza fundacionales de la nación, ya sea la del siglo XIX (la dicotomía sarmientina entre civilización y barbarie) o la de la primera mitad del siglo pasado (peronismo versus antiperonismo), sus textos críticos, en cambio, se focalizan en la interpelación política de otra nación que Prividera denomina “El país del cine”.
- 4 Los enfoques entre el documentalista y el crítico son cercanos. Sin embargo, entre ambos existen diferencias, sutiles pero fundamentales. En tanto crítico, uno de los objetos de interpelación de Prividera es el denominado Nuevo Cine Argentino, surgido a mediados de la década del noventa: sus películas, sus realizadores, sus críticos, las instituciones que lo subvencionan y los órganos que lo difunden.
- 5 El objetivo de este artículo es, pues, explorar la complementariedad entre obra cinematográfica y textos críticos asumida sin rodeos, como veremos luego, por Prividera. Para ello, intentaremos detectar ciertas correspondencias en torno a lo político y las política entre dos ensayos de su último libro de críticas de cine, *Otro país. Muerte y transfiguración del nuevo cine argentino* (2021) –obra en la que no faltan reflexiones teóricas sobre la práctica cinematográfica y las imágenes– y su último largometraje estrenado hasta la fecha, *Adiós a la memoria* (2020).

El Nuevo Cine Argentino y la política extraviada

- 6 Prividera publicó hasta el momento dos volúmenes de crítica cinematográfica: *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino* (2016), y *Otro país. Muerte y transfiguración del nuevo cine argentino* (2021). Al final del “Prefacio” del segundo, sostiene que entre ambos existen diferencias, acaso no respecto de la ideología cinematográfica que los fundamenta sino de qué tipo de autor es el que los escribe. Prividera lo señala claramente en ese texto de presentación al escribir que “si *El país del cine* quería ser apenas el testimonio de un cineasta-crítico pensando las derivas de su tiempo, este *Otro país* es la mirada de un crítico que deja de lado el optimismo, pero no las esperanzas, y acaso la despedida de un cineasta.” (Prividera 2021: 13).
- 7 La idea de la despedida es la principal hipótesis de *Otro país*. El cine argentino, que en los años noventa había sido bautizado como Nuevo Cine Argentino (NCA) ya no existiría más o, cuando menos, no existiría más en tanto nuevo cine. “Adiós al Nuevo Cine Argentino”, uno de los ensayos de la primera parte, contiene el desarrollo de esa

constatación. A la vez, plantea una curiosidad. Prividera se asombra al descubrir que, aunque “acabado” –porque ningún movimiento artístico, observa con sentido común, dura tanto tiempo (casi treinta años desde el estreno de un filme emblemático como *Historias Breves* (1995)–, nadie quiso “darlo por muerto, habituándonos a su existencia fantasmal, como si se temiera despertar al Sr. Valdemar”, el personaje del cuento de Edgar Allan Poe (Prividera 2021: 11).

8 ¿De dónde surge esta paradoja? Prividera dirige la atención a la crítica cinematográfica que se ocupó de dar la buena nueva del NCA. Esos críticos –menciona a Sergio Wolff y a Gonzalo Aguilar–, aparecían también como representantes de una nueva crítica que se mostraba ideológicamente afín al cine que ponderaban. La “alianza generacional” y, en consecuencia, ideológica, entre críticos y cineastas, hizo que ninguno de los primeros condescendiera a firmar el certificado de defunción, pues ello hubiera implicado que se confrontaran con la caducidad de una manera –la propia– de pensar el cine.

9 ¿Y de qué modo pensaban ese nuevo cine los nuevos críticos? ¿Cuál era la confluencia ideológica entre críticos y realizadores? Prividera se detiene en el libro que Gonzalo Aguilar publicó en el año 2006, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, al que considera, a la vez, “canonizado y canonizante” porque plantea la hipótesis “dominante” según la cual el cine argentino de la década del noventa, anclado en un “puro presente”, sustentaba su independencia en “dos grandes rechazos [...] dibujados con tinta invisible: la demanda política y la identitaria” (Aguilar 2006; citado en Prividera 2021: 158). Prividera recoge una cita del libro:

Dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación. Al negarse a estas demandas, guionistas y realizadores construyen sus narraciones sin la necesidad de desarrollar los argumentos paralelos de lo político o de lo identitario como lo habían hecho, de diferentes formas, los directores más representativos de la década anterior. (Aguilar 2006; *Ibid.*)

10 A la hipótesis de Aguilar, Prividera opone una lectura que re-historiza y, con ello, re-politiza el cine de los noventa (la ausencia de política en ese cine sería directamente proporcional a su presencia en el de la década del sesenta y del setenta). Así, señala que aquella “visión sincrónica” y “rupturista” que oponía el cine de los noventa con el cine de los ochenta, al que el primero “demonizaba” culpándolo de no haber podido resolver “la herencia contradictoria de los años setenta, desgarrados por el viejo conflicto histórico entre vanguardia estética y política, que la dictadura vino a clausurar a sangre y fuego”, omitía en realidad que “tanto ese cine de los 80 como el que vino después surgen de la debacle general tras el golpe del 76, reproducida en los años 90” (Prividera 2021:159). Porque

[...] por entonces –pleno “fin de la Historia” había una interdicción del pasado, por lo que no deja de ser cómodo pensarse como “una generación de huérfanos” (tal como la llamó Sergio Wolff invocando la metáfora y no la literalidad). Era más fácil ver una generación espontánea que una genealogía trunca entre los hijos de los años 60 y los de los 90, con el agujero negro de la dictadura como común punto ciego. (159)

11 Pero el ensayo de Prividera tiene un segundo propósito, que es el principal del texto: marcar el “adiós” del cine de los noventa. Prividera sitúa el agotamiento del NCA en el momento en que el carácter independiente de ese viejo nuevo cine comenzó a ocupar el centro de la escena, es decir, se volvió *mainstream*. Pero no solo la independencia se volvió industrial. A comienzos de la segunda década del siglo XXI, el cine argentino,

sostiene, comenzó a ocuparse de la política. Sin embargo, lo hizo sin representarla desde su hondura histórica sino a partir de un enfoque costumbrista que señalaba aquello en lo que esta habría devenido en el presente, a saber: ya sea en tanto práctica degradada en “pura rosca” en *El estudiante* (2011) de Santiago Mitre, ya como incorrección política en *Relatos Salvajes* (2014) de Damián Szifron o como figuración irónica en *El ciudadano ilustre* (2016) de Cohn y Duprat. Se trataría, en suma, de un giro conservador en el cual el cine argentino, bajo el aspecto de “cierta modernidad formal”, “no dejó de retomar muchas veces el subrayado alegórico, el costumbrismo y los vicios declamatorios que la crítica había impugnado en el ‘viejo cine argentino’.” (2021: 161).

- 12 El posicionamiento político de este último nuevo cine argentino es caracterizado por Prividera a partir de un sintagma que toma prestado de Emilio Bernini: la poética de la abstención (Bernini 2007). Al final del ensayo, refiriéndose a este problema, menciona una película del año 1985 oriunda de “otro país” cinematográfico: *Como me da la gana*, del chileno Ignacio Agüero. El documental, basado en una serie de entrevistas a cineastas chilenos en pleno rodaje durante la dictadura pinochetista, se organiza en torno a la pregunta ¿qué es el cine? Ese cuestionamiento esencial ponía en evidencia aquello que los cineastas interpelados no podían responder –por una razón obvia: la dictadura–, a saber: qué era lo que “no estaban filmando” (2021: 164; el subrayado es mío). La misma situación ocurriría en los años 2000, ya finalizada la concertación, en el filme *Como me da la gana II*. La conclusión a la que llega Prividera es que responder qué es aquello que, en cada época, no se está filmando, es la primera condición de cualquier ruptura. Y si, en el caso argentino, de lo que se trata es de decir “adiós” al Nuevo Cine Argentino, su canto de cisne solo podría surgir luego de formulada la pregunta (que el cine argentino todavía no se habría hecho) y sus infinitas modulaciones.
- 13 Ahora bien, Prividera sí parece tener una respuesta: la política, la política que ha sido “extraviada” (Prividera 2021: 256-263), es lo que el cine argentino no estaría filmando. Pero no solo eso. Como en la totalidad de su obra, la política que le interesa es la que está vinculada con la memoria y con su contracara intrínseca: el olvido.

Politizar el olvido (la cámara y el Mal de Alzheimer como alegorías)

- 14 La complementariedad entre lo que el crítico escribe y el cineasta filma, entonces. Los documentales de Prividera parecen ensayos que intentan demostrar las hipótesis volcadas en sus textos de crítica cinematográfica. Pero, en realidad, unos y otros se retroalimentan, mantienen una relación sincrónica y complementaria. Al final del prefacio de *Otro país*, Prividera menciona la simultaneidad entre los textos incluidos en el libro y *Adiós a la memoria*, como decíamos su último largometraje estrenado hasta la fecha². A decir verdad, no solo la sincrónica relación entre película y crítica es lo que destaca, sino aquello que ambos proyectos proponen:

Mientras este libro se iba escribiendo, fui desarrollando también mi película *Adiós a la memoria*. [...] Libro y película están unidos por algo más que su coexistencia durante los años macristas. [...] Se trata de textos complementarios, que dan cuenta de lo que adolece el cine que les fue contemporáneo: una reflexión (más que un mero reflejo) sobre su propio tiempo. Porque esos “ismos” [kirchnerismo, macrismo] no constituyeron un fenómeno acotado a una época precisa, ni los factores que los

originaron terminaron con ellos (así como el menemismo no terminó con los 90). Es preciso, entonces, interrogarse sobre qué hizo –y qué no pudo hacer– el cine argentino durante esta etapa de su historia, y trazar así no solo una línea que explique su conflictiva relación con el pasado, sino también lo que podemos esperar del cine que vendrá. (2021: 13)

- 15 Si la “conflictiva relación con el pasado” es un síntoma del cine argentino actual, la propuesta de Prividera consiste entonces –y como mencionábamos antes–, en volver a politizarlo, lo que supone, a su vez, una operación de re-historización. El crítico, que en *Otro país* ofrece una suerte de muestrario de claves interpretativas de su propia obra, en tanto cineasta lo intenta de nuevo (como en sus dos películas previas) en un film que, escribe, clausuraría su trilogía involuntaria sobre la dictadura.
- 16 Pero si en los dos documentales previos la re-politización y la re-historización consistía en enfrentarse al olvido deliberadamente pergeñado, primero por el consenso democrático en la década del ochenta, y luego por la decidida impunidad de la década del noventa –ese “común olvido” buscado para pasar lo más lejos posible de la incómoda pregunta sobre qué había ocurrido con los desaparecidos y, por otro, para bajar la vista ante la evidencia de la continuidad existente entre la historia reciente y la historia política argentina–, en este último film se trata de otra pregunta, de otra re-politización y de otra re-historización.
- 17 En *Adiós a la memoria*, título en el que también resuena otra despedida, la pregunta es por el olvido íntimo, encarnado en una persona concreta: el padre. Se trata de un olvido voluntario e involuntario a la vez. Voluntario porque olvidar fue lo que quiso el padre, Héctor Prividera, luego de la desaparición de su esposa (y madre del cineasta), pero involuntario porque luego devino una sombra inevitable en su vida –una ironía del destino, afirma Prividera, en la tercera parte de la película– a causa del Mal de Alzheimer.
- 18 En efecto, el punto de partida de la película es el reconocimiento de la incipiente demencia del padre. No se dice por qué, con el paulatino desfallecimiento de su memoria, el hijo se decide a filmarlo. Aunque la explicación parece bastante evidente: el documental intenta romper el círculo de olvidos que tanto el padre –respecto de su historia– como el hijo –como respuesta e inevitable consecuencia de la decisión del primero– habían terminado de consolidar, probablemente a pesar de ambos.
- 19 En la presencia de citas y de referencias literarias insertas en el hilo narrativo, es posible observar una conexión entre este film y *Tierra de los padres*. Una de esas referencias es la de Jorge Luis Borges, que funciona como un Virgilio al que recurre el realizador para orientarse en su descenso a la desmemoria. En ese infierno dantesco, el círculo es la forma que simboliza el trauma al que se enfrenta el narrador autodiegético del film. El íncipit que elige Prividera para ello es el poema en prosa “Un sueño”, del libro *La cifra* (1981), publicado por Borges pocos años antes de morir, cuando en Argentina la dictadura cívico-militar iniciaba su ocaso:

En un desierto [...] hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben.

- 20 La cita de Borges puede comprenderse mejor si se presta atención a la segunda parte del film titulada “Signos”. Sobre todo, se podrá percibir la articulación entre prisión, ilegibilidad (ajenidad) y repetición (circularidad) presente en ella. “Signos” comienza con una reflexión sobre el Mal de Alzheimer que comenta la última secuencia de la primera parte, “Cámaras”. En ella, se muestra al padre impotente, resignado a no poder armar su vieja cámara Bolex Paillard. La voz desgarrada por la vejez y la enfermedad se lamenta:

¿Cómo va esto? ¿Va acá? ¡Ah no! ¡Una Bolex Paillard! ¡Qué pesada que es! Pesadísima. No me acuerdo, no me acuerdo nada. Bolex Paillard. Made in Switzerland. No me acuerdo nada, no. No me acuerdo. No me acuerdo. ¿Qué es lo que se pone? No me acuerdo. (Prividera 2022: 14’18”)

- 21 El padre busca infructuosamente recordar la manera en que se coloca la película dentro del dispositivo. El hijo asiste a la escena sin intervenir. Solo enfoca, en primerísimo primer plano, los dedos llenos de arrugas y manchas producto de la senectud que hacen del olvido producido por la enfermedad un abismo aún más doloroso.

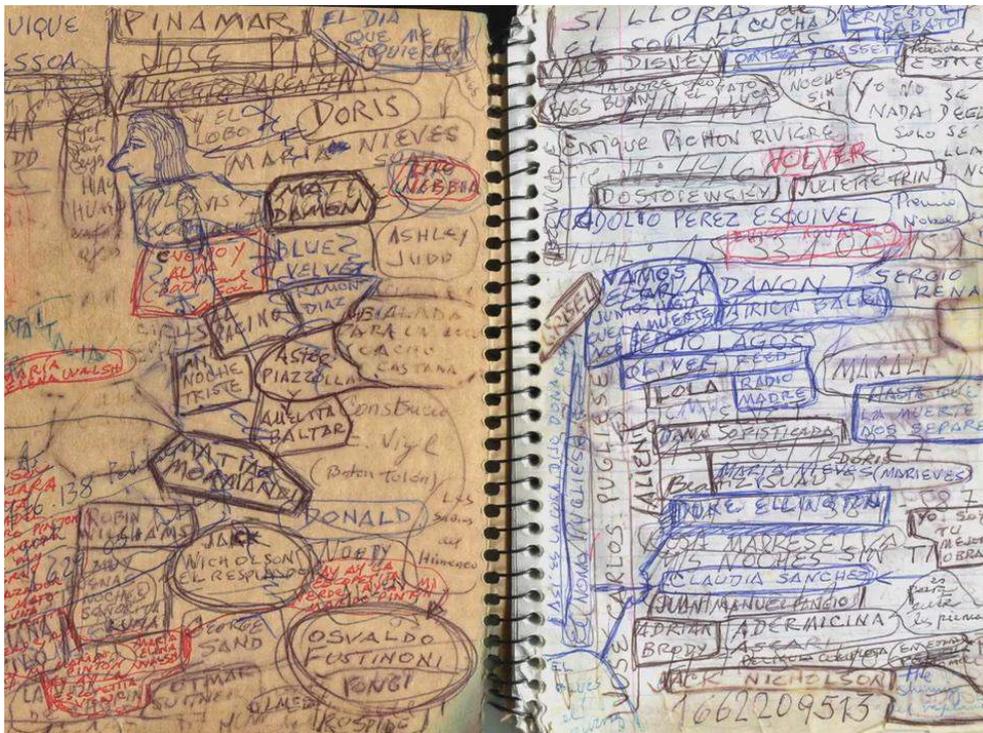


- 22 La escena es toda una alegoría: muestra en efecto la desmemoria del padre, pero, a la vez, el olvido del funcionamiento de un dispositivo mecánico cuya novedad, cuando se inventó su antepasado más directo –la fotografía–, estribaba en su capacidad de conservar la existencia pretérita de las cosas del mundo: su memoria visual³.
- 23 De manera que la imposibilidad de armar el dispositivo alude a la incapacidad de rememorar que sufre el padre y que el hijo, ya sea mediante sus propias imágenes filmadas o apelando a las viejas imágenes registradas por el padre, intentará a su manera, parcialmente, remediar. Pero para ello el olvido debe ser pasible de representación. Algo que resulta sumamente difícil, porque el olvido ¿qué es a ciencia cierta? Prividera sostiene:

El hijo acumula libros sobre la memoria. Desde la viejas mnemotecnias, devenidas libros de autoayuda, hasta tratados psicológicos, filosóficos, históricos. Pero no hay libros ni técnicas sobre el olvido. Acaso porque el olvido no se opone a la memoria, sino que es parte de su mecanismo. A su vez, hay una diferencia entre recuerdo y rememoración. El primero es involuntario, lo segundo buscado. Por eso el padre busca rememorar cuando lo asalta un recuerdo. O apenas un nombre, una imagen, una palabra. En estos casos, es

usual que el paciente intente aferrarse a sus recuerdos tomando notas compulsivamente. Pero para entonces ya no se trata de un diario, o memoria personal, sino de una libreta llena de nombres propios, reunidos al azar. Las primeras páginas, aun abigarradas, con recuadros remarcados y dolientes, las últimas más espaciadas, como quien finalmente ha aceptado su destino. (Prividera 2022: 18' 42").

- 24 Las imágenes en primer plano de un cuaderno de hojas rayadas rebosadas de nombres propios, de referencias a películas y canciones, de nombres de actores argentinos y músicos de jazz afroamericanos, de nombres de su vida íntima de mucha significación (Marta Sierra, por ejemplo, la esposa desaparecida), terminan configurando un farragoso palimpsesto de tinta que enmaraña, en su empecinada minuciosidad por recordarlo todo, lo que en un primer momento pretendía conservar en la memoria. Por ello, el Mal de Alzheimer, en el film, en su complejo patetismo, es otra alegoría: antes que de la desmemoria, de los disfraces a los que apela el olvido.



Para una crítica de las películas familiares

- 25 Borges vuelve a ser mencionado después de la sucesión de imágenes de las páginas del cuaderno. Mientras la cámara registra a media luz al padre durmiendo en su habitación, acurrucado bajo la frazada sobre la que reposa un gato indiferente que le da la espalda, Prividera evoca el cuento "Funes, el memorioso".



- 26 El montaje se explica por la escena central del texto, que es la visita del personaje Borges a Irineo Funes, en su casa de Fray Bentos. Allí, se lo describe a Funes postrado en otra cama luego de una caída de caballo que lo había dejado tullido. La voz de Prividera reúne unos cuantos fragmentos del cuento con los que construye un nuevo texto, propio:
- En su cuento “Funes, el memorioso”, Borges imaginó un hombre incapaz de olvidar, un eterno prisionero de sus innumerables recuerdos, que vive recluso, de cara a la pared, con los ojos cerrados. A Funes le era muy difícil dormir: de espaldas en el catre, en la sombra, se figuraba cada grieta de las casas precisas que lo rodeaban. Era el solitario, lúcido espectador, de un mundo multiforme, instantáneo, intolerablemente preciso. “Más recuerdos tengo yo, que el que habrán tenido los hombres desde que el mundo es mundo”, decía: “Mi memoria es como un vaciadero de basuras”. Nos atraen los bazares, los cambalaches, los almacenes de antigüedades, porque reencontramos en ellos el azar de la poesía. El encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de escribir en la mesa de disección... Mala metáfora: porque la memoria no es un depósito, sino un magma en continuo movimiento, *un campo de batalla*. (Prividera 2022: 20’ 39”. El subrayado es mío).
- 27 La cita es una filigrana a través de la cual intenta realizar una radiografía del padre. ¿Pero de qué padre? Porque en la película hay, por lo menos, dos. El enfermo que no puede recordar, y que por esa razón anota –del mismo modo que Funes recuerda– todo. Y el padre que, en cambio, gozando de plena salud, antes de sus cuarenta años, decidió que el olvido era una forma de vida posible; una coraza frente a un mundo que se le había revelado tremendamente hostil.
- 28 Al comienzo de *Adiós a la memoria*, cuando anuncia que su padre está enfermo, Prividera describe el plan de la película. Su objetivo es rever “en busca de algún sentido posible” (Prividera 2022: 5’39”) todas las películas que el padre había filmado durante su juventud porque ahora que su memoria agonizaba esas “imágenes mudas, que hay que hacer hablar” (5’ 46”) eran la única memoria del padre que quedaba.
- 29 En cierta forma, su propósito es remediar la memoria desfalleciente del archivo paterno para poder encontrar en él claves que permitan, al hijo, entre otras cosas, seguir reconstruyendo su propia historia. Claro que el sentido de esas imágenes habitaría en sus intersticios, en sus pliegues, como ocurre, para Freud, con las “escenas

de infancia”, que se presentan siempre en tercera persona, “como filmadas por una cámara” (6’48”).

- 30 Los recuerdos de infancia supondrían, entonces, según la lectura freudiana del realizador, “su puesta en escena, su distorsión por parte de quien las trae a la memoria”, es decir, su carácter de “recuerdos encubridores” de “recuerdos pantalla”, en los que la “verdad asoma solo que enmascarada” (6’48”).
- 31 En efecto, la importancia de las viejas películas familiares como las registradas por el padre residiría en que estas son, probablemente, “la representación más literal de esa intuición”, es decir, la demostración más cabal de que las imágenes de la infancia encubren más de lo que muestran. Y esto es así porque volver a verlas supone una epifanía particular en la medida en que “siempre es otro el que nos mira desde el pasado” (7’00”). Esa alteridad hace que la memoria no sea un “vaciadero de basuras”, como pensaba Borges, sino un campo de batalla en donde se debe librar una lucha por el sentido. Y si la memoria es un campo de batalla, las imágenes de infancia, que son su representación más elocuente, también lo son.
- 32 Es muy lúcida la observación de Prividera respecto de lo que pueden mostrar, pese a todo, las películas familiares. El cineasta construye una secuencia muy potente con la imagen de un bebé siendo alimentado por su abuela (de la que solo se ve el brazo), otra de un bebé (probablemente el hermano menor del cineasta) sobre las faldas de una adulta (la tía, hermana de la madre desaparecida) en un parque (ambas imágenes extraídas del archivo fílmico del padre) y un fragmento de la primera película familiar de la historia, *Le repas de bébé*, filmada por Louis Lumière en 1895.





33 Sobre estas imágenes, Privera reflexiona:

Todas las películas familiares se parecen, solo las infelices lo son cada una a su manera. Desde ya, todas las películas pueden ser vistas como infelices en tanto nos devuelven una imagen muerta del pasado. Después de todo, lo que más impresiona de la primera película familiar de la historia, *El almuerzo del bebé*, filmado por Louis Lumière, no es que ya esté en ella el germen de todas las películas familiares futuras, sino saber que la pequeña Andrée no sobrevivirá a sus padres, y morirá con apenas veinticuatro años. Las

imágenes siempre portan una sombra, que se revela con el tiempo. Hasta las más banales se convierten con los años en documento y algunas hasta en monumento. (Prividera 2022: 9'07")

- 34 Lo que se propone Prividera en el film es interpelar el olvido buscado del padre a través de una crítica de las películas familiares que le permitan descifrar su verdadero significado histórico, es decir, que le permitan colmar, al hijo, aunque más no sea precariamente, “los vacíos de su propia memoria” (Prividera 8' 33"). Porque, sostiene, “si ahora vuelve a estos viejos fragmentos, lo hace sin la esperanza de reponer una totalidad imposible, pero buscando una pista oculta a través de estos rostros sonrientes” (9' 00").

Todo olvido es político

- 35 Las primeras imágenes que la película muestra de esa investigación de archivo describen al padre como a un cineasta de escenas familiares, caseras, costumbristas. En un segundo momento, revelan el descubrimiento del espacio público, en el que intervienen otros actores, por ejemplo, algunos amigos de su juventud y su también joven novia, Marta Sierra. También ese “exterior” funciona como decorado para escenificar pasos de comedias (uno, muy simpático, es aquel en el que imita a Jerry Lewis). Ahora bien, poco tiempo después, ese mismo mundo es el que comienza a mostrar algunas fisuras. A través de ellas, se filtran escenas que hablan de las contradicciones de “lo real” frente a las cuales un observador de clase media, estudiante de medicina, como el padre, no parece querer mostrarse indiferente.
- 36 Esas imágenes muestran *in nuce* al cineasta que el padre nunca llegará a ser. Porque esa trayectoria, que tal vez hubiera alcanzado las alturas más radicales del “cine político” – tan en boga en las décadas en las que esas imágenes fueron tomadas–, se interrumpe con el golpe militar y, sobre todo, con la desaparición de Marta Sierra. En ese instante, sostiene el hijo, el padre deja de filmar. O, mejor dicho: no del todo. En el cineasta amateur se produce una regresión que se hace ostensible en el retorno de las imágenes familiares. Solo que la familia que ahora se desea registrar ha sido desmembrada por la violencia del terrorismo de Estado y lo documental se vuelve otra forma del olvido: una “suerte de falsa película familiar”, dirá Prividera al comienzo de “Espectros”, la tercera parte, en la que “la madre desaparecida ha sido sustituida por la tía” (28'35").



- 37 Este racconto sirve para analizar el desenlace de “Signos”. En su búsqueda de archivo, Prividera da con los que él supone son “los únicos apuntes abiertamente políticos en las películas del padre” (22’28”), filmados algunos años antes del golpe. A un pánico de izquierda a derecha que muestra a un oficial de policía apoyado sobre una pared en la que se lee “Más educación, menos represión”, le sigue otra secuencia, también de un muro, en la que se alcanza a distinguir los reveladores grafitis “Vietnam” y “Vanguardia” y, sobre ellas, el dibujo de la hoz y el martillo. Y una última pintada política: “Contra la intervención de la universidad”.



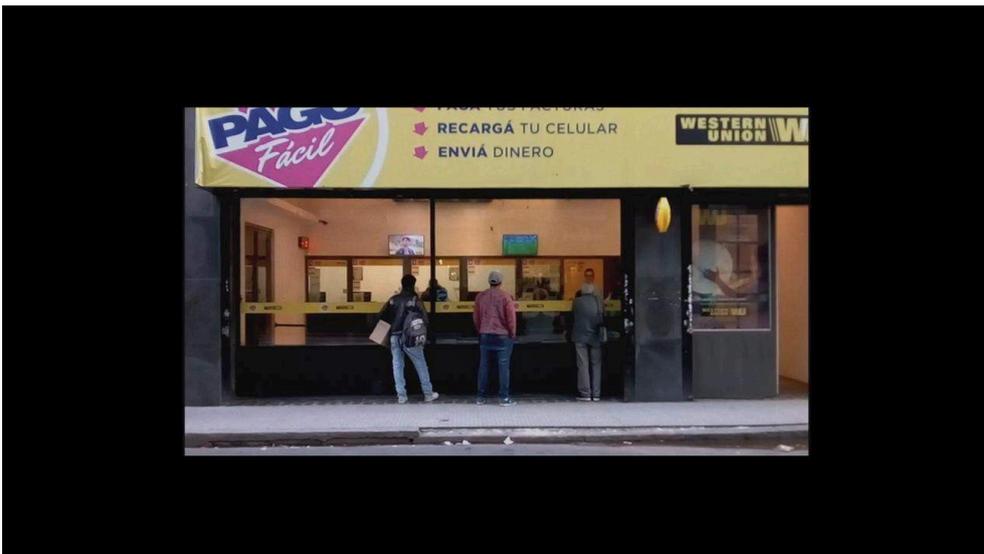
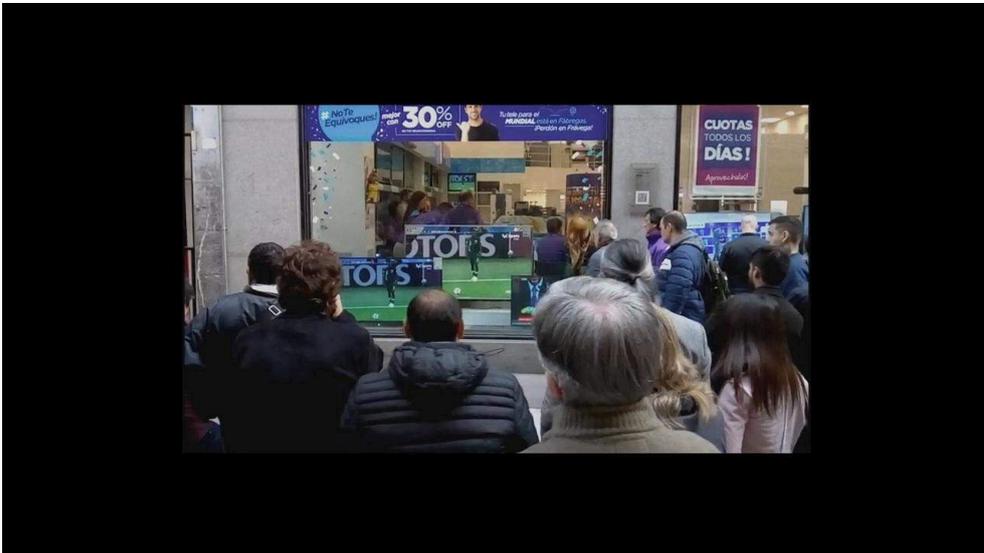


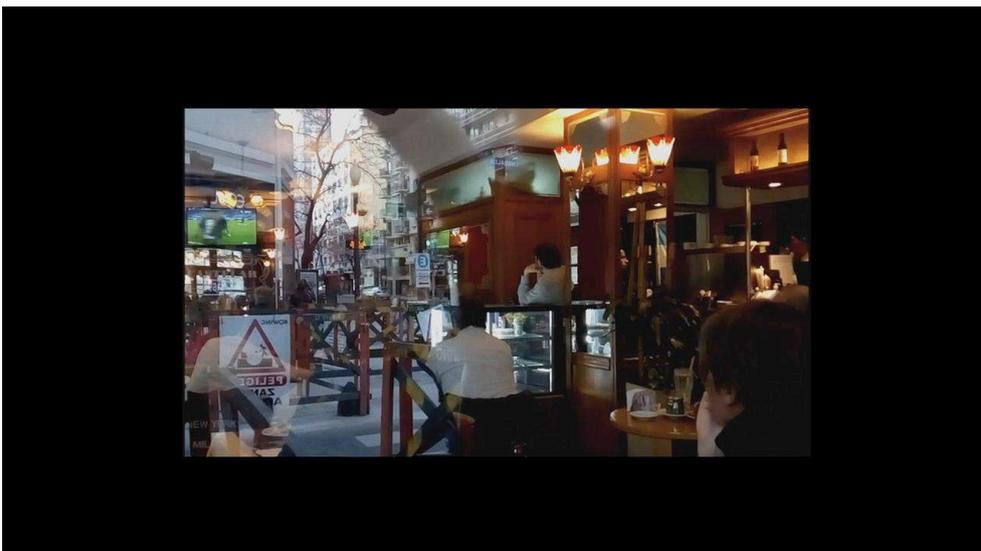
- 38 Esta serie de imágenes se interrumpe con la reaparición de una filmación casera que muestra a una familia reunida en torno a una gran mesa y un televisor en una esquina de la habitación. De fondo se escucha el jingle del dentífrico Kolynos, con la inconfundible voz del locutor argentino Cacho Fontana.





- 39 Segundos antes de esta secuencia, el narrador se preguntaba: “¿Por qué no hay política en las películas caseras?”. ¿Por qué la política ingresa en estas “por descuido o por asalto, cuando tiembla el cómodo rol de espectadores”? (22’ 41”). Prividera responde: Para Umberto Eco, la memoria colectiva resiste, y cuando olvida es porque es bloqueada y no logra encarnar en las nuevas generaciones. Esa es la función de los medios. Relegar la memoria histórica; contribuir a la desaparición de su sentido a través del exceso de información; sostener un flujo continuo de imágenes prefabricadas para quebrar toda resistencia. Solo rompiendo ese eterno presente, podemos conectar con la fuerza utópica enterrada en el pasado. O, como dice Eco, recordar lo que nunca hemos sabido. (23’17”)
- 40 Las imágenes familiares de la década del sesenta dan paso a otra en la que la idea de familia se ha reducido a la soledad de un hombre en sus horas finales, como adormecido mirando un partido de fútbol de la selección Argentina durante el mundial de Rusia de 2018: el padre. No solo el televisor de la casa familiar es el que registra Prividera. También ocupan la secuencia otros: los que miran algunos transeúntes ante la vidriera de un comercio de electrodomésticos, los que otros ciudadanos observan a través del ventanal de una casa de préstamos personales y los de un café de la ciudad de Buenos Aires. Todos transmiten el mismo partido el padre observa apático desde su sillón.





- 41 Los medios, y sobre todo la transmisión de un campeonato mundial de fútbol, se presentan como casos que comprueban la tesis de Umberto Eco. Los aparatos parecen tener a merced conjuntos de ciudadanos encandilados por la magia catódica del espectáculo. Se trata de una especie de hipnosis colectiva muy similar a la que produjo en la sociedad argentina la Copa del Mundo de 1978, durante la dictadura, cuyo partido final, no está de más recordarlo, se jugó en un estadio exultante de hinchas argentinos ubicado a exactos mil quinientos metros de distancia del centro clandestino de detención, tortura y desaparición de personas que funcionaba en la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada.
- 42 El montaje sonoro, con la voz de fondo de José María Muñoz –el relator oficial del régimen– superpuesto a las imágenes del partido de 2018, buscan significar una siniestra equivalencia a cuarenta años de distancia: la de la amnesia colectiva que se produce cada vez que el poder busca aplanar la historia para convertirla en un presente escindido de cualquier tipo de conflictividad social.

Contra una intimidación inofensiva

- 43 El cineasta, devenido crítico social, ¿no halla en esta invectiva contra el “puro presente”, que se conecta con la que lanza contra las películas familiares, una respuesta a la pregunta que animaba su ensayo “Adiós al Nuevo Cine Argentino”? ¿Y no es, acaso, en esa misma crítica, donde se encuentra el nudo del cuestionamiento dirigido al padre, por haberse resignado a ocupar el rol de figurante en la película falsamente familiar de su vida?
- 44 Aquí, es importante tener en cuenta la reflexión de Prividera en otro de los ensayos de *Otro país*: “La memoria subjetivada: los límites políticos de la mirada intimista”, donde cuestiona la relación entre cine político, el cine de hijos de desaparecidos y el “giro subjetivo” de ciertos films de hijos posteriores a *Los Rubios* (2004) de Albertina Carri y *M*, del propio Prividera.
- 45 Es central detenerse en este texto porque *Adiós a la memoria* forma parte de la filmografía de hijos que se centran en la figura del padre, solo que su trabajo parece proponerse sortear las dificultades que observa en las películas que configuran su

corpus de análisis: los documentales *El padre* (2016) de Mariana Arruti y *El (im)posible olvido* (2017) de Andrés Habbeger y la película de ficción *La idea de un lago* (2017) de Milagros Mumenthaler.

46 Para Prividera esas dificultades tienen que ver con la imposibilidad de captar la diferencia que existe entre recordar y hacer memoria. Se trata de una distinción compleja que Alain Resnais, citado por Octavio Gettino, ya ha resuelto y Prividera convoca nuevamente: “El recuerdo [...] es apenas un ‘estado’, mientras que la memoria implica una toma de conciencia crítica, difícil de desarrollar sin entrar en colisión con buena parte de una sociedad inclinada hacia el olvido”, escribe (Prividera 2021: 177).

47 La evocación del padre en *Adiós a la memoria* implica un riguroso posicionamiento crítico, que no cae en el lugar común de los reclamos infantiles, ni en la evocación hagiográfica. Prividera elige otro camino: distanciarse críticamente para, a través de un cuestionamiento político, situar al padre en épocas y situaciones concretas de la sociedad argentina. Con ello, evita imperativamente aquello que señala en la última parte de este segundo ensayo y que es uno de los vicios en los que incurren las películas antes mencionadas: el “encapsulamiento en la propia subjetividad”.

El encapsulamiento en la propia subjetividad, apenas contrapuestas a la de la mirada familiar sin abrirse a otras subjetividades que no sean las dolientes (con su constante puesta en escena de un duelo circunscrito a lo psicológico y no al otro sentido combativo de esa palabra), nos deja presos de “una intimidad inofensiva” (por usar el título que le dio Tamara Kamenszain a su estudio sobre la Nueva Narrativa Argentina). Y el problema no es solo esa contradicción interna en un espacio clave –la actitud memorialista en un cine que debería desafiarla–, sino la imposibilidad de poder confrontar en el terreno más amplio del campo cultural y político, donde las memorias están continuamente en disputa y lejos de cualquier normalización o victoria definitiva. (Prividera 2021: 178).

48 Es en este punto que debemos volver a pensar el carácter de cineasta-escritor o de escritor-cineasta de Prividera. Nos referimos, en efecto, al doble rol de cineasta y crítico cinematográfico que ocupa con idéntica persistencia. Lograr un abordaje de la intimidad que no sea inofensiva supone desplazar el vínculo paternofilial al campo de batalla de las imágenes cinematográficas. Esta posibilidad está estrechamente relacionada, se diría que depende, de una inquebrantable exigencia crítica: la que postula que siempre es necesaria una lectura política del cine.

Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

---, *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Barthes, Roland, *La chambre claire*, París, Gallimard, 1989.

Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”. *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 73-91. Traducción de Jesús Aguirre.

Emilio Bernini, “Noventa-sesenta. Dos generaciones en el cine argentino”, *Punto de vista*, 87, abril 2007, Buenos Aires, p. 30-33.

Gettino, Octavio, *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2005.

Prividera, Nicolás, *Restos de Restos*, City Bell, Libros de la talita dorada, 2012.

---, *El País del Cine. Por una historia política del Nuevo Cine Argentino*, Córdoba, Los Ríos, 2016.

---, *Otro país. Muerte y transfiguración del nuevo cine argentino*. Córdoba, Los ríos, 2021.
Schmukler, Enrique, “¿Cómo leer a los padres? Cuerpos, monumentos e historia en *M*, *Restos de restos* y *Tierra de los padres* de Nicolás Prividera”, *Revista Hispánica Moderna*, n° 2, Nueva York, University of Pennsylvania Press, 2023, p. 121-136

Filmografía

Agüero, Ignacio, *Como me da la gana*, 1985.

---, *Como me da la gana II*, 2016.

Lumière, Louis, *Le repas de bébé*, 1895.

Prividera, Nicolás, *M*, 2007.

---, *Tierra de los padres*, 2011.

---, *Adiós a la memoria*, 2022.

NOTES

1. Para una lectura de *Tierras de los padres* que hace hincapié en la cuestión arqueológica, véase Schmukler (2023: 121-136).
2. Subrayamos que se trata del último largometraje y no del último film, porque en 2024 Prividera estrenó el muy emotivo homenaje a la ciudad de París, *Carta a una señorita en París*, en donde retoma algunos de los temas de sus films anteriores.
3. Véase, entre otros textos, el demasiado citado *La chambre claire* de Roland Barthes, pero sobre todo el tempranamente lúcido de Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”.

ABSTRACTS

This article concerning the work of Nicolás Prividera, both in terms of criticism and filmmaking, is based on the premise that the critic and the filmmaker operate in a complementary and simultaneous manner. This was evident in his first two documentaries, *M* (2007) and *Tierra de los Padres* (2011), which found their critical counterpart in the texts that the director published in specialized magazines and blogs, later compiled into his first book of critiques, *El país del cine. Por una historia política del Nuevo Cine Argentino* (2016). The same dynamic occurs with his latest feature film, *Adiós a la memoria* (2020), as well as *Otro país. Muerte y transfiguración del nuevo cine argentino* (2021). Thus, our objective is not so much to explore the roles of the critic and the filmmaker but rather to examine the dialogue established between criticism and documentary. In what ways do the questions posed by the critic find tentative responses within the work of the documentarian? As we embark on this journey to reflect on these interconnected aspects, the relationship between documentary, intimacy, and politics occupies a central position within our conclusions.

El presente artículo sobre la obra de Nicolás Prividera, tanto crítica como cinematográfica, parte del presupuesto de que el crítico y el cineasta funcionan de manera complementaria y simultánea. Esto ocurrió ya en sus dos primeros documentales, *M* (2007) y *Tierra de los Padres* (2011), que hallaban su complemento crítico en los textos que el realizador publicaba en revistas especializadas y blogs y que luego compilaría en su primer libro de críticas, *El país del cine. Por una historia política del Nuevo Cine Argentino* (2016). Y también ocurre ahora con su último largometraje, *Adiós a la memoria* (2022) y *Otro país. Muerte y transfiguración del nuevo cine argentino* (2021). De manera que nuestro objetivo no es tanto pensar los lugares del crítico y el cineasta, sino el diálogo que se entabla entre crítica y documental. ¿De qué manera las preguntas formuladas por el crítico encuentran en el documentalistas esbozos de respuesta? En el camino que iniciaremos para plantear reflexiones sobre estos vasos comunicantes, la relación entre documental, intimidad y política ocupa un lugar central dentro de las conclusiones.

Le présent article sur l'œuvre de Nicolás Prividera, tant critique que cinématographique, part du postulat que le critique et le cinéaste œuvrent de manière complémentaire et simultanée. Cela s'est déjà produit dans ses deux premiers documentaires, *M* (2007) et *Tierra de los Padres* (2011), qui trouvaient leur complément critique dans les textes publiés par le réalisateur dans des revues spécialisées et des blogs, et ensuite compilés dans son premier livre de critiques, *El país del cine. Por una historia política del Nuevo Cine Argentino* (2016). Cela se produit également maintenant avec son dernier long métrage, *Adiós a la memoria* (2020) et *Otro país. Muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino* (2021). Ainsi, notre objectif n'est pas tant de penser les rôles du critique et du cinéaste, mais le dialogue qui s'établit entre critique et documentaire. De quelle manière les questions posées par le critique trouvent-elles dans le documentaire des esquisses de réponse ? Dans le chemin que nous allons emprunter pour formuler des réflexions sur ces vases communicants, la relation entre documentaire, intimité et politique occupe une place centrale dans les conclusions.

INDEX

Palabras claves: crítica, memoria, dictadura, olvido, cine

Keywords: criticism, memory, dictatorship, oblivion, cinema

Mots-clés: critique, mémoire, dictature, oubli, cinéma

AUTHOR

ENRIQUE SCHMUKLER

Universidad Católica Argentina/Universidad Nacional de La Plata
enrique.schmukler@gmail.com