

## **Una crisis no supone su superación, sobre *Otro país*: muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino, de Nicolás Prividera**

**Violeta Carrera Pereyra**

Universidad de Buenos Aires, Argentina  
violeta.carrerap@hotmail.com

Fecha de recepción: 12/12/2022  
Fecha de publicación: 31/08/2023

Ver citas audioviduales  [https://youtu.be/maTYGlvHB\\_Q](https://youtu.be/maTYGlvHB_Q)

### **Resumen**

En *Otro país*, Prividera, realiza una genealogía que evidencia cómo el Nuevo Cine Argentino (el de los 90's), lejos de ser, como se pretende, un movimiento nacido ex-nihilo, es entendible como producto histórico, resultado del devenir político y de las disputas que se dieron hacia dentro de los campos cinematográfico y cultural. Reponiendo estos trazos diacrónicos, Prividera denuncia ese falso presentismo ahistórico, propio de una forma difundida de experimentar el tiempo durante el neoliberalismo, y que esta generación parece reproducir (un hoy sin mañana ni ayer).

Esta historización le permite al autor pensar la contingencia, y, consecuentemente, encontrar una veta propositiva que roza al manifiesto: Prividera plantea no sólo qué cine y qué crítica acontecen, sino también cuáles podrían (y deberían) acontecer. El libro es, también, un llamado a transformar este cine que se pretende prescindente de su contexto socio-político, y que se vuelve, entonces, conservador. Propuesta en consonancia con el diagnóstico que hace: ante el agotamiento del NCA, y la ausencia de algo nuevo que lo reemplace, Prividera señala caminos a seguir.

**Palabras clave:** Nuevo Cine Argentino - genealogía - presentismo

**A crisis doesn't always give way to new scenarios, about *Otro país*. Muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino by Nicolás Prividera.**

### **Abstract**

In *Otro país*, Prividera makes a genealogy that shows how the Nuevo Cine Argentino (the one from the 90s), is not an ex-nihilo creation, as it pretends to be, but understandable as a historical product, the result of political historical traces and the disputes

that are given inside the cinematographic and cultural fields. Taking into account these historical traces, Prividera reports the ahistorical presentism that the Nuevo Cine Argentino portrays, and that is a common way to experience time during neoliberalism; a “today” without a “yesterday” or a “tomorrow”.

The way that Prividera understands history allows him to think about contingency and, thereby, find a bent that borders on with the manifesto: the author doesn’t only explain which type of cinema and criticism takes place today, but also, which type could -and should- take place. The book is a call to transform the current cinema that claims to be separated from its own political and social context and that, therefore, becomes conservative. His proposal is in line with his diagnosis: given the depletion of the Nuevo Cine Argentino, and the absence of something new that takes its place, Prividera points out the path to be followed.

**Key words:** Nuevo Cine Argentino - genealogy - presentism

La revitalización política de los últimos gobiernos kirchneristas y la importancia que se le dió al campo cultural durante estos gobiernos -sobre todo desde lo retórico y legal, y de manera más oscilante desde lo material<sup>1</sup>- supuso la proliferación de una línea de pensamiento que le endilgaba al campo cultural estar sobrepolitizado; en consonancia con estos debates, durante estos años, se generalizó, en ámbitos académicos y legos, la discusión sobre la construcción de una hegemonía cultural por parte del gobierno de turno<sup>2</sup>. En estos señalamientos, generalmente peyorativos, la politización del campo cultural estaba asociada a una supuesta vinculación partidaria con el kirchnerismo. Sin embargo, el análisis que Nicolás Prividera hace del estado del campo cinematográfico en *Otro país: muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino*, libro publicado en 2021 por la editorial Los Ríos, evidencia que lejos de haber continuidad entre la revitalización política post noventa y la producción cinematográfica, lo que él denomina como el “abstencionismo” (político) característico del Nuevo Cine Argentino de los 90’ (a continuación NCA), no cesó durante la primera década y media del 2000.

En este libro, Prividera se propone realizar una genealogía que permita dar cuenta de este cine que nace en los 90’, y que revela aquellas herencias que el NCA ha negado: se trata de evidenciar los recortes históricos que este cine (y su crítica) han hecho para definirse, y de proponer una relectura de la historia (“a contra pelo”) que permita comprender el porqué de esas ausencias selectivas. Entonces, si Gonzalo Aguilar, interlocutor predilecto de Prividera, se proponía en *Otro Mundos*<sup>3</sup> indagar

<sup>1</sup> Zamorano, “Políticas culturales kirchnerista”

<sup>2</sup> Waiman, “Debate hegemonía cultural kirchnerista”

<sup>3</sup> Pieza crítica clave, publicada en el 2006, que le terminó de conferir coherencia NCA al reponer sistemática y

en “las huellas del presente” que atraviesan a las películas de esta generación, para Prividera se trata de buscar las huellas del pasado (eludido por la crítica y el cine) en el estado actual del campo cinematográfico. Logrando, así, en alguna medida, empezar a trazar esa historia política del NCA en particular, y del campo cinematográfico en general, que indicaba como necesaria en su libro anterior, *El país del cine: para una historia política del Nuevo Cine Argentino*<sup>4</sup>.

*Otro país* está dividido en dos partes centrales, y una parte denominada “intermedia”. Cuenta, además, con un prólogo donde Prividera subraya las herencias persistentes de la última dictadura militar (interesado, sobre todo, en las transformaciones culturales), y la vinculación de este devenir con el campo cinematográfico. El libro cierra con un epílogo que funciona a modo de conclusión.

En la primera parte, “descerrajamientos”<sup>5</sup>, Prividera expone una serie de textos que buscan dar cuenta de esa historia negada por el NCA. El autor no se limita a describir lo dado -la historia y el presente tal cual fueron y son- sino que en su propuesta siempre hay una tensión explicitada: la pregunta por el qué podría haber sido (y el porqué no fue). Como nos adelanta con la cita de Frederic Jameson que abre el capítulo, de lo que se trata es de realizar una vinculación entre el presente y el pasado, para “recuperar cierto sentido de futuro, así como las posibilidades de un cambio auténtico”<sup>6</sup>. La recuperación de lo pasado tiene un fin político claro: llamar a transformar lo dado.

En la serie de textos denominados como “intermedios”, Prividera se extiende sobre la crítica coetánea al NCA: contra la crítica impresionista, meramente cinéfila, y subjetivista, el autor reivindica a la crítica “objetiva”, que apela a argumentos teóricos reconociendo que estos son, por supuesto, siempre discutibles; justamente, sostiene que lo que no es discutible es una crítica que se basa en el gusto personal para emitir sus juicios. Inconforme con el estado actual de la crítica cinematográfica, hecha, según Prividera, por una generación que surge con los cineastas del NCA (y que asume el punto de vista de su propio objeto), el autor se propone realizar una “reflexión (más que un mero reflejo)”<sup>7</sup> sobre lo que acontece.

Por último, en la segunda parte, “deflagraciones”<sup>8</sup>, Prividera hace un análisis de películas estrenadas durante el kirchnerismo y el macrismo agrupándolas según manchas temáticas, concepto que retoma de David Viñas y que permite entender a los espacios temáticos como irradiaciones, como asociaciones móviles, no estancas<sup>9</sup>.

---

eruditamente sus rasgos característicos.

<sup>4</sup> Prividera, *El país del cine*.

<sup>5</sup> Aunque no se explice el porqué de los títulos, “descerrajamientos” parecería hacer referencia a la dimensión violenta y trágica de la historia.

<sup>6</sup> Prividera, *Otro país*, 49.

<sup>7</sup> Ibid, 13.

<sup>8</sup> De vuelta, el autor no explica el porqué de este nombre, pero se podría aventurar que refiere al ardor de un cine que, el autor sostiene, se está agotando.

<sup>9</sup> Giovannini, “Argentina 90: identidades juveniles”.

Aquí el autor encuentra, a partir del análisis de films, aquello que él identifica como señales de extenuación del NCA. Por supuesto, la ausencia de algo que se reconozca como nuevo -y distinto a lo anterior- hace que esta sea una aletargada muerte, o, tan solo, una transfiguración.

Dado que los interrogantes claves atraviesan todo el libro, se ha optado por organizar la siguiente exposición de acuerdo a dos ejes centrales: primero, el tiempo y la historia, elementos que constituyen su reflexión sobre el cine y la crítica, y, luego, la dimensión propositiva del texto. Es decir: se trata de recuperar el diagnóstico que el autor hace respecto al NCA y de reponer la dimensión del texto que roza al manifiesto. Porque Prividera plantea no sólo qué cine y qué crítica acontecen, sino también cuáles podrían (y deberían) acontecer.

### **Diagnóstico: el tiempo, la historia y vencedores vencidos.**

Prividera parte de un diagnóstico claro: luego de un análisis de lo que la crítica ha dicho sobre el NCA -sobre todo de lo escrito por Gonzalo Aguilar y en las revistas *El Amante* y *Revista de Cine*<sup>10</sup>- sostiene que este se ha erigido discursivamente en contraposición del cine inmediatamente previo (la generación del 80'). En este mismo sentido, Aguilar<sup>11</sup> plantea que esta generación no tiene un programa propositivo, sino que es aunada por rechazos (al cine que se venía haciendo); ya no se trataría de hacer películas pedagógicas con mensajes claros y bajadas de línea, ni de hacer films alegóricos que pretenden narrar más allá de lo que su literalidad evidencia (como aquel cine del retorno democrático), se trata, en cambio, de "historias mínimas" que muchas veces omiten datos sobre el contexto político (porque parecería no ser relevante en los pequeños fragmentos de mundos que están siendo narrados), de devenires más erráticos y de personajes más ambiguos. Lo característico ya no serían películas con grandes narraciones y trabajadas actuaciones (que rozan lo teatral) como *La historia oficial*<sup>12</sup>, si no más bien films que tienen un registro estético que busca emular lo cotidiano como *Silvia Prieto*<sup>13</sup>, *Rapado*<sup>14</sup> o *Pizza, birra, faso*<sup>15</sup>.

Buscando disputar esta interpretación, Prividera hace una genealogía que evidencia cómo el Nuevo Cine Argentino lejos de ser, como se pretende, un movimiento nacido ex-nihilo, comprensible sólo en oposición al cine de la generación del 80', es entendible como un producto histórico, resultado de un devenir político y cultural de más largo aliento que el explicitado por esta generación de cineastas y críticos.

<sup>10</sup> Discute con Quintín, Filippelli, Llinás y Wolf, entre otros.

<sup>11</sup> Aguilar, *Otros Mundos*.

<sup>12</sup> Puenzo, *La historia oficial*.

<sup>13</sup> Rejman, *Silvia Prieto*.

<sup>14</sup> Rejman, *Rapado*.

<sup>15</sup> Stagnaro y Caetano, *Pizza, birra, faso*.

Se propone, entonces, “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”<sup>16</sup>, quebrando la usual empatía del historiador con el vencedor, reponiendo esa historia no contada, la de los vencidos. Para el autor, siguiendo a Benjamin, se trata de pensar ese pasado reconociendo que siempre se lo lee desde el presente y pudiendo, así, indagar en la persistencia de lo pretérito y pensar todos aquellos devenires que podrían haber sido pero que finalmente no fueron (todas las bifurcaciones posibles que se abren cuando se piensa en los vencidos).



Fotograma de la película *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman

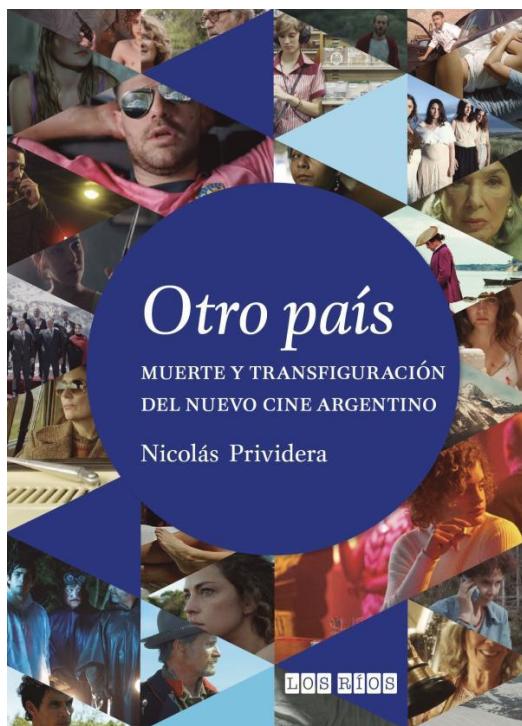
La ausencia más notoria en los relatos de los cineastas, pero también, en los estudios críticos es, para el autor, el cine underground de los 70': realizadores que no logran trascender su tiempo (y que Prividera busca recuperar). Este grupo de cineastas se caracterizaron por lograr cierto sincretismo entre vanguardia estética y política, sin por eso subsumir un polo al otro: lejos de estetizar la política (crítica que el autor luego le hará al NCA), o de limitarse a hacer películas que solamente repitieran certezas dogmáticas, consiguieron producir una forma novedosa de vincular la política y lo estético, como en *La pieza de Franz*<sup>17</sup>, película ejemplar para Prividera. Luego de estos realizadores, agrupables por compartir ciertas preferencias estéticas vanguardistas y afinidades políticas de izquierda, estos dos polos (estética y política) parecieron escindirse -por lo menos en la superficie: porque, como indica el autor, ninguna

<sup>16</sup> Benjamin, *La dialéctica en suspeso*, 43.

<sup>17</sup> Fischerman, *La pieza de Franz*.

película puede dejar de decir algo sobre su época. Esta particular forma de vincular cine y política es obliterada por el NCA (y por la investigación académica que rara vez se aboca a ella), y que para pensar la vinculación entre cine y política tiende a remitirse, únicamente, al cine de los 80'; reconocimiento cuyo fin es la diferenciación.

El experimento inédito del cine underground fue clausurado con la última dictadura militar, que eliminó cualquier posibilidad de debatir las múltiples vinculaciones entre vanguardia estética y vanguardia política. He aquí aquello que, para Prividera, el NCA no ha querido, o no ha podido, reconocer de su propia historicidad: las huellas que la dictadura militar dejó sobre todo el cuerpo social (incluido el campo cinematográfico). Es este pasado, y sus consecuencias (los desaparecidos, pero también las transformaciones en el campo de lo pensable-possible) lo que ha quedado fuera de campo; son la Historia y la política las que no pueden ser representadas por este cine juvenilista que se regocija en su -supuesta- autonomía respecto del mercado y de la política (no haciéndose cargo, por supuesto, de las posturas políticas asumidas que, como señala el autor, cualquier estética implica).



Tapa de libro *Otro país*, de Nicolás Prividera

Es el olvido selectivo o el desprecio de eso que ha sucedido previamente, lo que le permite, entre otras cosas, a esta generación prescindir de la política como si esta fuera,

necesariamente, ajena a la ficción (quedando, entonces, relegada al documental)<sup>18</sup>; como si no hubiesen existido experiencias previas que bucearon en este complejo intersticio sin necesidad de arrasar con la reflexión estética.

También es olvidado ese Nuevo Cine Argentino que preexiste a la generación que hoy se evocada con ese término: este NCA (de los 90') no reconoce como antecedente al ya alguna vez existente Nuevo Cine Argentino (de los 60'), que tendió, también, a retratar la cotidianidad de jóvenes que buscan, tantean, en ese nuevo mundo que se empieza a abrir ante ellos. Sin embargo, a diferencia del NCA de los 90', habría en esa generación previa cierto intento de comprender -o enmarcar- las trayectorias personales desde lo social, como sucede en *Dar la Clara*<sup>19</sup>. Más aún es obliterada la segunda generación de este Nuevo Cine Argentino (60's) que, sobre finales de la década, empieza a retratar la hostilidad represiva del Onganiato. En este caso, la repetición del término no indica identificación, si no olvido.

Para el autor, el ahistoricismo propio del NCA -que reniega de la Historia y de la historia del campo cinematográfico- no es desvinculable de la coyuntura que acompaña su aparición. Hija de la época del *no future*, del fin de la historia y de la apatía de los 90', y, podríamos agregar, fiel al régimen de historicidad presentista<sup>20</sup>, el NCA nace en una época que se pretende sin pasado ni futuro. La genealogía realizada por Prividera permite echar a luz a este presente prescindente y comprender de dónde vienen esas corrientes que demonizan lo político y lo declaman como ajeno al arte; el abstencionismo como una de las herencias de la última dictadura militar.

En este mismo sentido en el 2006 Aguilar sentenciaba que este cine respondía a que el mundo -la experiencia, la cotidianidad, los vínculos, el trabajo, la identidad- había cambiado producto de la globalización y el neoliberalismo, y que este era el motivo por el cual ya no se podía esperar del cine una vinculación clara (y no ambigua) con la política (si "ya no hay pueblo" ni consignas transformadoras por las cuales valga la pena morir). Pero Prividera es taxativo: Aguilar viene a describir un mundo que cree en ciernes, pero que en verdad está siendo ya liquidado. Entonces, la crítica, que sigue tomando al texto de Aguilar como guía interpretativa, y este cine que poco ha cambiado desde ese entonces, empiezan a quedar vetustos: hace falta una renovación porque este ya es *otro país*.

Por supuesto, el devenir ahistoricista de esta generación impregna las producciones de estos cineastas: las películas evitan la referencialidad política directa, excepto cierto señalamiento del malestar social, ineludible en la época en la que este cine aparece, pero que no redunda en denuncia o en una búsqueda de causas. He aquí una de las ambigüedades que Prividera señala respecto al NCA: la tensión entre un cine

<sup>18</sup> Prividera identifica cómo, concomitante a la emergencia y consolidación del NCA, se dió una división de tareas entre la ficción y el documental, quedando el tratamiento de temas abiertamente políticos vinculado solamente a este último.

<sup>19</sup> Martínez Suárez, *Dar la Cara*.

<sup>20</sup> Hartog, *Regímenes de historicidad*.

que busca retratar un mundo verosímil<sup>21</sup> sin encuadrar, ni sugerir, lo que acontece en la esfera política.

La conferencia dada por Sergio Wolf, cineasta y crítico argentino, y transcrita en *Pensar el cine 2*, resulta ilustrativa. En la charla, que busca “pensar la cuestión del tiempo en el cine argentino”<sup>22</sup> se sostiene que el NCA produce un cine que no es “de causas y consecuencias”, donde el pasado ya no sirve para explicar el presente. Gerardo Yoel, compilador del libro donde aparece esta conferencia, sostiene que le parece “positiva” esta ausencia de referencialidad al pasado, esta abstención histórica del NCA, porque “hubo un cine argentino que miró para atrás y lo hizo mal”<sup>23</sup> (haciendo referencia al cine de los 80) y porque aquello que queda atrás es difícil de representar; justificando, entonces, cierta pretendida escisión entre cine y política, entre cine e Historia.

Prividera señala que en los últimos años el NCA ha empezado a mostrar ciertos atisbos de historicidad<sup>24</sup>; transfiguración que, por oposición, permite evidenciar la evasión del NCA previo respecto a lo histórico. Cabe ver *El Clan*<sup>25</sup>, *Rojo*<sup>26</sup>, *El Ángel*<sup>27</sup> o, por qué no, *Argentina, 1985*<sup>28</sup>, película que todavía no se había estrenado cuando *Otro país* llega a las librerías. Este tímido interés por la historia y la política para Prividera es una muestra del agotamiento del NCA.

<sup>21</sup> Aguilar en *Otro mundos* habla de una búsqueda de cierto “registro documental”.

<sup>22</sup> Wolf, “Problema del tiempo”, 171.

<sup>23</sup> Ibid., 180

<sup>24</sup> Paradójicamente, esta vuelta a la historia no se da durante los años kirchneristas (acusados de politizar el campo cultural). Es más, según Prividera, el kirchnerismo le permitió al campo cinematográfico prescindir aún más de la referencialidad política porque ya no era necesario mostrar, siquiera, la degradación social (ese malestar que sí deben representar, porque era ineludible, durante el menemismo).

<sup>25</sup> Trapero, *El Clan*.

<sup>26</sup> Naishat, *Rojo*.

<sup>27</sup> Ortega y Olguín, *El Ángel*.

<sup>28</sup> Mitre y Llinás, *Argentina, 1985*.



Fotograma de la película *Rojo*, de Benjamín Naishtat

Sin embargo, a pesar de que Prividera diagnostica su aletargada muerte, nada nuevo aparece bajo el sol; diagnóstico en sintonía con una de las formas de experimentar el tiempo en la contemporaneidad: la sensación, contradictoria, de que lo inesperado puede advenir en cualquier momento y la impresión de que nada nuevo sucede<sup>29</sup>. Como lúcidamente indica Menke<sup>30</sup>: una crisis no supone su superación, y el mayor desafío en el día de la crisis es pensar el mañana posterior a la revolución.

De todas formas, esta transfiguración del NCA, esta vuelta al pasado histórico del país, no supuso un acercamiento al presente, al que se sigue eludiendo, ni un señalamiento de corrientes pasadas que siguen vigentes, y, entonces, no permite encontrar respuestas para el qué hacer futuro. Porque si a Prividera le interesa revisar el pasado no es por mera nostalgia o voluntad denuncialista, sino que nos convoca a volver sobre nuestros pasos para pensar caminos a seguir. He ahí la que parecería ser la preocupación más grande de este autor: pensar el pasado, y el presente con voluntad crítica para poder proponer, en un mundo donde reina la sensación de inevitabilidad<sup>31</sup>, otro futuro posible.

### Ese mañana: la dimensión prescriptiva de *Otro país*

Como ya se indicó, Prividera no se contenta con hacer un diagnóstico de la situación, con reponer genealogías y sentenciar agotamientos; el autor propone, también,

<sup>29</sup> Hartog, *Regímenes de historicidad*.

<sup>30</sup> Menke, *Día de la crisis*, 45.

<sup>31</sup> Rosa, “Aceleración social”.

a lo largo del texto, diversas claves para pensar aquello que debería advenir. Contra el rechazo a definir qué se debe hacer -aversión a la demanda política- que Aguilar le adjudica al NCA, Prividera reclama la necesidad de un cine que produzca “imágenes inquietantes”<sup>32</sup>, que no se contente con ser un mero reflejo de su época, volviéndose, así, conservador. Se trata, entonces, de hacer un cine que no sea solamente productor de un entretenimiento evasor, sino que resulta preciso reivindicar su carácter dislocador y productivo; lo que no es equivalente a abogar por un cine militante y repleto de certezas: no se trata de hacer cine que piense lo político meramente desde el contenido, si no de films que “filmen políticamente”<sup>33</sup>, que piensen lo político desde la forma.

Es en este sentido es que el texto no es solamente un análisis minucioso del estado y devenir del NCA, sino también un manifiesto (lo que implica que la tensión descripción-prescripción atraviese de manera particularmente intensa al escrito<sup>34</sup>).

El camino más claro que Prividera señala es el ya expresado: la necesidad de volver hacia atrás para comprender el presente, de pensar las huellas del pasado en el ahora para entenderlo mejor y poder, así, transformarlo. Es así que Prividera nos invita a pensar esos otros países que podrían haber sido, pero que nuestra historia trágica nos negó. Como dice el autor en *Otro país*, una película en la que busca investigar y reconstruir la vida de su madre antes de ser desaparecida, “era otra vida posible, como fue también *otro país* posible (...) Nosotros tal vez somos más conscientes porque nos ha tocado en modo personal, pero hay toda una generación desaparecida. Y, seguramente, eso ha cambiado la fisionomía de la Argentina. Eso hace que este sea *otro país*”<sup>35</sup>.

El autor nos da, en esta frase, un indicio para pensar el por qué es él quien puede señalar estas ausencias. Lo mismo sucede cuando, en *Otro país*, señala que las excepciones al abstencionismo político “suelen estar vinculadas con cineastas hijos de militantes (Lerman, Ávila) o militantes ellos mismos”<sup>36</sup>. Es así que su propia trayectoria personal, entendida como producto de ciertos devenires estructurales, e incluyendo, también, su paso por la carrera de Ciencias de la Comunicación, permite comprender por qué, quizás, puede realizar una crítica tan particular.

Es así que el autor sostiene que es necesario que el NCA se vuelva autorreflexivo, que sea un lugar donde la imagen pueda pensar su propio fuera de campo. En este sentido, hace falta que el NCA de los 90’ emule la reflexividad y autoconciencia del Nuevo Cine Argentino de los 60’, grupo al cual nunca han rescatado colectivamente (puesto que reconocer como generación las continuidades -y rupturas- de esa herencia supondría ir en contra del mito fundador del NCA de los 90’: su nacimiento *ex-nihilo*).

<sup>32</sup> Prividera, *Otro país*, 245.

<sup>33</sup> Prividera, *El país del cine*, 183

<sup>34</sup> Mangone y Warley, *El manifiesto*.

<sup>35</sup> Prividera, M, min. 6:44.

<sup>36</sup> Prividera, *Otro país*, 163.

Falta, entonces, rebelarse contra aquel rechazo inicial a la demanda identitaria<sup>37</sup>, a esa aversión a definir quién se es, como si el no decir fuera liberador.

Además de un cine más reflexivo es necesario que emerja una crítica que no sea meramente subjetiva, que explice las teorías sobre las que se recuesta para argumentar. Una crítica académica, que Prividera cree que le falta al sector cinematográfico, que pueda no solo pensar sobre campos estancos, sino, también, reponer genealogías que den cuenta de las luchas que supone el establecimiento de lo dado, la construcción de tradiciones. Quizás, así, haciendo este trabajo que permite no reducir lo posible a lo existente, puede la crítica colaborar al surgimiento de un nuevo cine (así como hizo, en su momento, con el NCA).

Es aquí cuando Prividera disiente (y discute) con la postura crítica que sigue la máxima explicitada por Susan Sontag en *Contra la interpretación*: “en lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”<sup>38</sup>. Para el autor del *Otro país*, justamente, de lo que se trata es de buscar y construir sistemas argumentales y teóricos que permitan pensar al campo cinematográfico actual, y que no sostengan una postura meramente hedonista, que atentaría contra la posibilidad de pensar la responsabilidad del cine<sup>39</sup>. De todas formas, cabe aclarar, que, aunque el autor reniega contra la crítica subjetivista, que enuncia basándose en juicios de valor personales: “me gusta, no me gusta”, tampoco sostiene que una crítica objetiva es una crítica inobjetable (postura que sería sostenible desde un positivismo naïve que comprende lo objetivo como representación directa, clara y absoluta de algo que existe por fuera del enunciador asequible sin intermediación). Por crítica objetiva entiende, entonces, a una crítica que busca hablar razonadamente desde armazones teóricos y que indaga en las estructuras sociales que son condición de posibilidad para la producción artística.

Este abogar por poner en relación la obra, los cineastas, y sus condiciones de producción, en términos de Bourdieu: no entender a los artistas como “singularidades irreductibles”<sup>40</sup>, permite discutir la posición que sostiene que el cine puede quedar por fuera de exigencias o preguntas que se le hacen a otros espacios sociales (interrogantes y tomas de posición éticas relativas a lo político). Contra la supuesta irresponsabilidad de un cine que explica su existencia solamente desde la experiencia estética, Prividera

<sup>37</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 23

<sup>38</sup> Sontag, “Contra la interpretación”, 27

<sup>39</sup> Prividera señala como posmoderna a estas posturas que reivindican (y disocian) la erótica y la hermenéutica. Más allá de si se acuerda con una u otra postura, cabe señalar una particularidad del libro: cuando se trata de hacer una genealogía del campo cinematográfico (y su vinculación con el resto del espacio social) Prividera puede sostener una lectura compleja de las temporalidades, analizando continuidades y rupturas, sosteniendo tensiones y ambivalencias, pero cuando se trata de pensar la diáada modernidad-posmodernidad no logra mantener esta mirada matizante, pareciera ver allí dos momentos claramente distintos e irreconciliables. Pero además, y en consonancia con esta postura polarizadora, lo “posmoderno” aparece casi únicamente para adjetivar peyorativamente. Esta postura, por momentos más determinista, creo que puede ser comprendida por la dimensión prescriptiva y propositiva del texto.

<sup>40</sup> Bourdieu, *Curso de sociología general*, 492

indica la necesidad de pensar todo eso otro que, aún si no es señalado, no cesa de existir: la ineludible posición política -no siempre consciente- que construye la mirada.

### Reflexiones finales

El último libro de Nicolás Prividera propone una relectura de la historia que permite comprender no sólo las huellas del presente en el Nuevo Cine Argentino, sino también, y sobre todo, las huellas del pasado. Entender al presente como heredero de una historia trágica, marcada por ausencias, permite comprender aquello que tiende a quedar fuera de campo en las películas de estos cineastas: la ausencia de referencialidad política directa, y de la Historia; entonces, estas faltas son comprendidas ya no solo como una elección estética que busca diferenciarse del -desprestigiado- cine de los 80', sino como producto de un devenir histórico particular que no ha sabido hacer algo con aquello que la dictadura (y el neoliberalismo) le han legado.

Una lectura de la historia a contrapelo le permite, además, recuperar tradiciones olvidadas, como el cine underground de los 70', que evidencia que la supuesta dicotomía vanguardia estética - vanguardia política no es tal. Es así que Prividera termina proponiendo no solo una re-interpretación del NCA, sino que también produce una nueva lectura sobre la historia del cine argentino.

La reconstrucción realizada permite, entonces, comprender mejor el presente (en continuidad y ruptura con su pasado), pero también pensar propuestas para el futuro. Lo que resulta interesante de este planteo no es solo la invitación a pensar un hacia dónde sino, también, el llamado a tomar las riendas del devenir. En un mundo donde el acaecer parecería sucederse por fuera de cualquier hacer humano, un texto como el de Prividera, que insiste sobre la acción humana como productora de lo dado, resulta necesario. Sus efectos, sus preguntas y sus máximas, son una invitación a pensar el campo cinematográfico y su futuro, pero también el espacio social en su generalidad.

Pero además, la crítica realizada por Prividera resulta esencial en un momento donde, producto de las políticas neoliberales, la autonomía relativa del campo cultural se ha vuelto más endeble<sup>41</sup> y, por tanto, resulta particularmente urgente la reflexividad por la que Prividera aboga: es preciso alejarse de esa pretendida neutralidad que se escuda en el carácter "independiente" del NCA para comprender cómo lógicas sociales y mercantiles (vinculables al financiamiento, pero también, por ejemplo, a la configuración de la oferta en los festivales) condicionan la producción cinematográfica, y cómo esta las reproduce o las transforma.

<sup>41</sup> Rubinich, "Productores privilegiados visiones mundo".

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo. Otros mundos. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Benjamin, Walter. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Traducido por Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.
- Bernades, Horacio. “Nicolás Prividera: “El documental no pretende domesticar lo real, sino preguntarse por su naturaleza”” Página 12, Noviembre 1, 2022. <https://www.pagina12.com.ar/493883-nicolas-prividera-el-documental-no-pretende-domesticar-lo-re>
- Bourdieu, Pierre. Curso de sociología general 1. Traducido por Ezequiel Martínez Kolodens. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2019.
- Giovannini, Silvina. “La argentina de los 90: representaciones de identidades juveniles en la narrativa contemporánea”. Recial, no. 3, (Primavera 2012): 134-146. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v3.n3.7935>.
- Hartog, François. Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo. Traducido por Norma Durán y Pablo Áviles. México, D.F: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Mangone, Carlos, y Jorge Warley. El manifiesto: un género entre el arte y la política. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1992.
- Menke, Christoph. En el día de la crisis. Buenos Aires: Ubu ediciones, 2020.
- Prividera, Nicolás. El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino. Villa Allende: Editorial Los Ríos, 2014.
- Prividera, Nicolás. *Otro país*: muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino. Villa Allende: Editorial Los Ríos, 2021.
- Rosa, Hartmut. “Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada”. Persona y sociedad 25, No. 1 (Verano, 2011): 9-49.
- Rubinich, Lucas. “Productores privilegiados de visiones del mundo. Nociones de libertad en disputa”. En Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010, editado por Lucas Rubinich y Paula Miguel, 9-44. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2011.
- Sontag, Susan. Contra la interpretación y otros ensayos. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Waiman, Javier. “El debate sobre la hegemonía cultural kirchnerista”. Conflicto Social 3, No. 14 (Primavera, 2015): 118-148.
- Wolf, Sergio. “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino”. En Pensar el cine 2, editado por Gerardo Yoel, 171-185. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2004.
- Zamorano, Mariano Martín. “La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad”. Apostila: revista de ciencias sociales, no. 70, (Verano, 2016): 53-83. <https://dialnet.unirioja.es/>

[servlet/articulo?codigo=5567364](http://servlet/articulo?codigo=5567364)

## Filmografía

Fischerman, Alberto. La pieza de Franz, dirigida por Alberto Fischerman. Argentina: s. p., 1973.

Martínez Suárez, José y Viñas, David. Dar la cara, dirigida por José A. Martínez Suárez. Argentina: Productora América Nuestra, 1962.

Mitre, Santiago y Llinás, Mariano. Argentina, 1985, dirigida por Santiago Mitre. Argentina: La Unión de los Ríos, Kenya Films, Infinity Hill, 2022.

Naishtat, Benjamín. Rojo, dirigida por Benjamín Naishtat. Argentina: Pucará Cine, Desvía, Ecce Films, Suthor Kolonko, Viking Film, Bord Cadre Films, 2018.

Ortega, Luis y Olguín, Sergio. El Ángel, dirigida por Luis Ortega. Argentina: K&S Films, Underground Contenidos, El Deseo, Telefén, Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales, 2018.

Prividera, Nicolás. M. Argentina: Trivial Media, 2007.

Puenzo, Luis y Aída, Bortnik. La historia oficial, dirigida por Luis Puenzo. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemanía, Progress Communications, 1985.

Rejman, Martín. Rapado, dirigida por Martín Rejman. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina, 1996.

Rejman, Martín. Silvia Prieto, dirigida por Martín Rejman. Argentina: Les filmss du Paradoxe, Buena Vista Internacional, 1999.

Stagnaro, Bruno y Caetano, Adrián. Pizza, birra, faso, dirigida por Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. Argentina: Hubert Bals Fund, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Palo y a la Bolsa Cine, 1998.

Trapero, Pablo. El Clan, dirigida por Pablo Trapero. Argentina: Kramer & Sigman FILMS, Matanza Cine, El Deseo, Telefén, Fox International Productions, 2015.