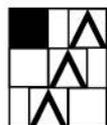


**Los CINES  
por VENIR**

**Jerónimo Atehortúa**

Prólogo de David Oubiña



**la marca  
editora**

**Los CINES**

**por VENIR**



**la marca**  
editora

# BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

## NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera—, pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de constituir en el lector una mirada activa, no inocente, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

### LIBRO-OJO (ΛΙΒΡΟ ΟΞΟ)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Estos no refieren necesariamente (al menos no en modo directo) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apuntan a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

la marca editora

**Los CINES**

**por VENIR**

Diálogos con autores  
contemporáneos

la marca  
editora

**Jerónimo Atehortúa**



**la marca**  
editora

Título	<i>Los cines por venir</i>	
Autor	Jerónimo Atehortúa Arteaga	
Colección	Biblioteca de la Mirada	
Director de colección	Guido Indij	
Composición de interior	Brenda Wainer	
Composición de tapa	Fernando Ozón	
Foto de tapa	fotografía de Costică Acsinte (1897-1984) utilizada en el documental <i>The Dead Nation</i> (2017) de Radu Jude	
Editorial	<b>la marca editora</b>	
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina	
Fax	(54-11) 4 372-8091	
Tel	(54-11) 4 372-4957	
E-mail	info@lamarcaeditora.com	
W <sup>3</sup>	www.lamarcaeditora.com	
Imprenta	Buenos Aires Print	
Taller	Pte. Sarmiento 459, Lanús, Buenos Aires	
ISBN	978-950-889-373-4	
Fecha de impresión	Abril, 2023	
Lugar de impresión	Buenos Aires, Argentina. <i>Printed in Argentina.</i>	
Depósito de ley	11.723	
©	<b>la marca editora</b>	

Atehortúa, Jerónimo

Los cines por venir : Diálogos con autores contemporáneos / Jerónimo Atehortúa. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2023.  
320 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la Mirada)

ISBN 978-950-889-373-4

1. Cine. 2. Ensayo. 3. Arte. I. Título.

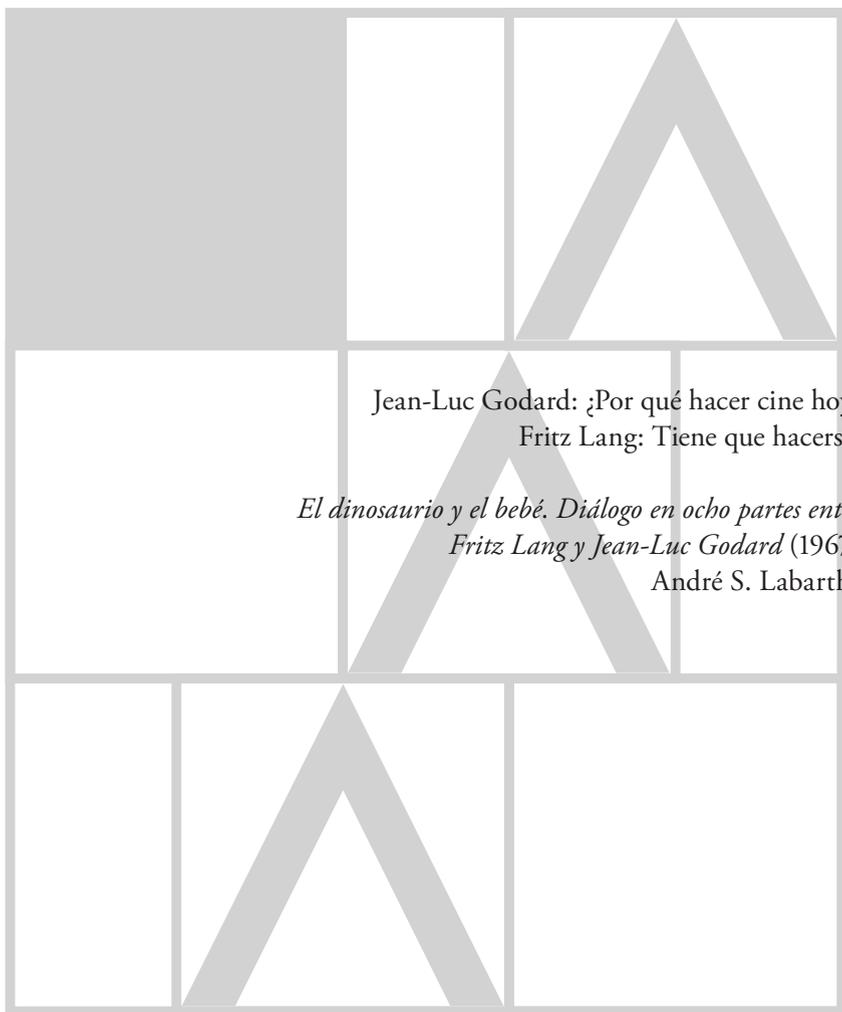
CDD 791.4301

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Un nuevo cero <i>David Oubiña</i> .....	13
Todavía no hemos terminado <i>Pedro Adrián Zuluaga</i> .....	19
El cineasta como productor <i>Jerónimo Atehortúa Arteaga</i> .....	25
No hay historias, solo tiempo <i>Béla Tarr</i> .....	33
¿Qué es el cine hoy? <i>Víctor Erice</i> .....	43
Reivindicación del cine como lujo <i>Mariano Llinás</i> .....	59
El cine como enigma, la palabra como materia <i>Rita Azevedo Gomes</i> .....	89
El habla poética y plebeya del cine <i>Victor Gaviria</i> .....	107
Por una representación sonora del mundo <i>Lucrecia Martel</i> .....	123
Crear en las imágenes <i>Alice Rohrwacher</i> .....	141
El cine, un animal imposible de domesticar <i>Apichatpong Weerasethakul</i> .....	157
Trascender la realidad <i>Carlos Reygadas</i> .....	175

Internarse en el bosque por un tiempo <i>Kelly Reichardt</i> .....	193
Una utopía material <i>Albert Serra</i> .....	209
El tiempo y el trabajo <i>Pedro Costa</i> .....	229
Por un cine de resistencia <i>Lav Diaz</i> .....	247
(Des)montaje de la historia <i>Radu Jude</i> .....	261
La posibilidad de una utopía <i>Albertina Carri</i> .....	273
El triunfo sobre la muerte <i>Luis Ospina</i> .....	291

la marca  
editora



la marca  
editora

## Un nuevo cero *David Oubiña*

Para los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma* en la década de 1950, la revalorización de la puesta en escena permitió formular una *política de los autores* y construir un catálogo de directores admirados junto a quienes, poco después, vendrían a inscribirse los films de la *Nouvelle vague*. Aun cuando todavía no habían debutado en la realización, esos críticos / cineastas planteaban una lectura estratégica de la historia que consistía en la creación de un espacio de recepción para sus propias obras: en los grandes cineastas del pasado buscaban una justificación para los films que se proponían realizar. Las largas entrevistas con directores fueron un signo distintivo de *Cahiers*: no eran simples cuestionarios para que un realizador promocionara su última película sino debates estéticos muy precisos entre interlocutores que compartían un mismo código. En ese sentido, los jóvenes cinéfilos se sentían parte de una historia que venía de lejos y que ellos debían continuar.

Jerónimo Atehortúa Arteaga se inscribe en esa tradición de *Cahiers*. En *Los cines por venir*, él también reúne una serie de diálogos con directores y directoras a quienes admira. Y son conversaciones igualmente interesadas, porque el entrevistador piensa en qué puede llevarse de allí para su propia tarea como cineasta: “He escrito este libro –dice– como director y como crítico simultáneamente”. Pero a diferencia de los *Cahiers*, Atehortúa Arteaga no procura respuestas en una tradición de grandes realizadores que permitirían legitimar una práctica; más bien intenta reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de un cine diferente, en las afueras, alejado del *mainstream*. No indaga en los films del pasado sino que elige artistas contemporáneos y lo que busca, al dialogar con ellos, es anticipar el cine del futuro. Es evidente que Atehortúa Arteaga ha elegido a sus entrevistados a partir de una admiración íntima pero, también, a partir de una pasión por hacer cine que él comparte con ellos. Entonces interroga, sugiere, cuestiona, discute, corrige y se deja corregir por ellos.

Si por un lado estos directores y directoras constituyen un modelo para el joven cineasta / entrevistador que busca aprender de ellos, al mismo tiempo el nuevo cine es una tarea colectiva que se construye mediante tanteos, por ensayo y error, de manera exploratoria. El título del libro es preciso: “los cines por venir”. Por un lado, se trata de desmentir las agoreras profecías sobre el fin de un arte, ya que en estas películas hay un futuro para las imágenes. Y, por otro lado, hay una apuesta por la utopía: es posible pensar en una comunidad de resistentes o conspiradores que se mueven en la periferia de los esquemas dominantes y que, en cualquier momento, podrían dar el gran golpe. Pero hay más. Porque ese porvenir no está enunciado en singular sino como una pluralidad siempre heterogénea. No es *un cine* el que se acerca sino que son *muchos cines* los que están por venir: estas entrevistas dan cuenta de las diversas formas que pueden adoptar esas nuevas propuestas que surgen en el horizonte, que están llegando, que ya están entre nosotros.

Los diálogos que componen este libro son muy variados y en ellos cada directora o director expone su propia poética. Pero si algo tienen en común es la misma vocación por trabajar en los márgenes del *mainstream*. Pedro Costa se refiere al “error revelador” que significó *Casa de lava*, su segundo film, porque le permitió advertir qué era lo que realmente quería hacer: en el momento en que, por fin, consigue financiación para un proyecto y logra organizar los medios para producirlo, descubre cuánto lo aleja todo eso del deseo inicial de hacer cine. Lo que advierte es que esa gran máquina de producción no es lo que hace posible materializar el proyecto original sino que, al contrario, es lo que le pone imágenes al guion pero al precio de hacer desaparecer la verdadera película. Costa comprende, entonces, que debe boicotear su propia filmación si quiere preservar el impulso de filmar. En contra del célebre axioma *time is money*, el cineasta afirma: “El tiempo no es dinero. De hecho, el tiempo es lo único que podemos tener de nuestro lado si empezamos a entender la producción de otro modo. El guion supone un aplastamiento del proceso de creación de una película. Llega un momento en el que uno tiene la realidad de frente y sin embargo quiere aferrarse a lo que tiene escrito en el guion. Por eso creo que los problemas de la creación en el cine están en la producción”.

El presupuesto de un proyecto define su modalidad, y esa modalidad determina la puesta en escena de la película y, en consecuencia, fija su contenido. Es preciso inventar sistemas de realización que puedan acomodarse a lo que cada proyecto reclama: no es el rodaje el que debe adaptarse a los tiempos de producción sino a la inversa. Cada uno de los cineastas de este

libro inventa una estrategia muy personal para confrontar con los modos dominantes de la industria. Para Rita Azevedo, las películas hechas con bajo presupuesto ofrecen mayor libertad; contra la dictadura de los productores y la matriz empresarial, Mariano Llinás piensa en sus films como artesanías; Albert Serra propone volver a los mecanismos del cine mudo, cuando el rodaje era pura experimentación sin planificar; Luis Ospina entiende que filmar es un acto de resistencia y reivindica el cine *amateur*; Kelly Reichardt intenta que sus películas se muevan a una velocidad lenta, al margen del vértigo insoportable que impone el mundo corporativo.

Las nuevas tecnologías generan forzosamente nuevos modos de producción y nuevos modos de consumo. Pero, también, nuevas modalidades estéticas. Cuando Atehortúa Arteaga pregunta por los cambios que trae aparejado el progresivo reemplazo de lo filmico por lo digital e imagina un tiempo en que eso que se llama cine ya no tendrá nada que ver con el cine que hemos conocido, Víctor Erice responde con un señalamiento sobre las diferencias entre los formatos: “Sin duda la imagen electrónica no es el equivalente de la imagen analógica. En el celuloide la imagen estaba presente, se podía ver al trasluz; la imagen estaba ahí con todas sus propiedades. En el vídeo, en cambio, la imagen es una señal electrónica; en cierto sentido ha desaparecido”. Ya no se trata de que las imágenes pueden ser manipuladas sino que es posible, incluso, prescindir del registro fotográfico: el rodaje apunta cada vez más a convertirse en una instancia básica de recolección de datos para una película que, finalmente, se compone en la posproducción.

En el apogeo del cine clásico, un director como Fritz Lang todavía confiaba en que solo se podía mostrar algo ya visto: “lo que se vea tiene que haber sido real antes; de otro modo no puede convertirse en película”. Si en ese entonces el cine podía ser definido como una ventana abierta al mundo, ahora los desarrollos tecnológicos hacen que se aleje cada vez más de lo real. Pero eso no es necesariamente un límite ni un destino. “La imagen –dice Martel– está tan domesticada que la pensamos como una dominación o una proyección nuestra sobre el mundo, lo cual hace que en realidad, sea difícil ver”. ¿Cómo puede la cámara recuperar su capacidad para ver? ¿Cómo puede acercarnos al mundo? Todos los entrevistados manifiestan una afectuosa admiración por el cine clásico. Pero, a la vez, muestran cierta decepción frente a eso en lo que este depurado lenguaje se ha convertido gracias a una industria que solo aspira a funcionar como una maquinaria satisfecha al reproducirse a sí misma.

El espectáculo del cine se ha degradado y se ha infantilizado, afirma Erice. En otro tiempo, las películas comerciales y las películas artísticas habitaban en el mismo territorio. Pero ahora las relaciones de fuerza entre los films se han modificado de una manera que no parece tener retorno: de un lado, el espectáculo omnipresente y banal de las superproducciones; del otro, el cine “pequeño y local” (como le gusta decir a Costa). El juego perverso del libre mercado, deja afuera cierto tipo de películas que ya no logran estrenarse y que, a veces, ni siquiera pueden exhibirse en los festivales. El espacio de subsistencia para ellas se ha reducido considerablemente con respecto a las posibilidades que tenían hace cincuenta años. No es que el cine vaya a desaparecer sino que sus condiciones de posibilidad han mutado de manera radical. Mientras que la vieja cinefilia podía construir una relación con el mundo a través del cine, en nuestra escena contemporánea resulta imprescindible construir un mundo para ciertos films que, de otra manera, pasarían a ser invisibles y, finalmente, dejarían de existir.

El cine *mainstream* se ha vuelto cada vez más convencional y adocenado: la mayoría de las películas que se estrenan en los *multiplex* no hacen más que repetir lugares comunes y su máxima aspiración es ganar un Oscar para que aumenten las ventas. Pero siempre que se impone un dominio hay una resistencia: aquí y allá surgen continuamente films que se hacen a espaldas de esas pretensiones (en algunos casos, incluso, completamente al margen de cualquier sistema habitual de producción). Entonces, la vocación *alternativa* de esos cineastas debería entenderse en el sentido más etimológico del término: como capacidad para pensar la *alteridad*. Es decir, un modo de producción y un circuito de exhibición distintos, una red diferente de circulación e intercambio con otros nuevos cines. Ya no definiéndose por sumisión al *mainstream* (eso no le deja ninguna posibilidad de subsistencia) pero tampoco por oposición a él (eso ya no basta). El desafío es proponerse –literalmente– como otro cine.

Se trata de trabajar a contrapelo, apropiándose de los desarrollos tecnológicos para hacer un uso desviado (un uso artesanal, allí donde la industria solo busca la repetición) que pueda redimir a las imágenes de una condena a lo trivial. Nuevos modos de producción, nuevas poéticas, nuevos circuitos de exhibición. *Los cines por venir* organiza una *summa* de esos discursos del margen: un cine imperfecto (Azevedo), un cine inútil (Llinás), un cine salvaje e indómito (Weerasethakul), un cine utópico (Serra), un cine pirata (Carri), un cine material (Costa). Es cierto que, habitualmente, las innovaciones son utilizadas para convalidar un estado de cosas en beneficio de la

estandarización; pero nada impide que se pongan al servicio de una vocación exploratoria. Los desarrollos tecnológicos son un territorio fértil para los pioneros, los intrépidos y los aventureros. En el cine de los primeros tiempos, cuando todo estaba por hacerse, fueron la imaginación y la inventiva las que permitieron abrir caminos. Y no es casual que ese cine primitivo sea aludido con insistencia en las páginas del libro de Atehortúa Arteaga; porque en las películas de estos directores y directoras, quizás como nunca antes, las transformaciones radicales por las que atraviesa el dispositivo se parecen a un nuevo punto de partida. Un nuevo paradigma. Un nuevo cero. Los cines por venir.



la marca  
editora

## Todavía no hemos terminado

*Pedro Adrián Zuluaga*

Tres de las quince conversaciones con cineastas que conforman este libro se publicaron por primera vez en el blog *Pajarera del Medio*, entre noviembre de 2016 y enero de 2017. Fueron con el portugués Pedro Costa, el mexicano Carlos Reygadas y el tailandés Apichatpong Weerasethakul. Se trataba de entrevistas más largas de lo que indica o recomienda un supuesto saber sobre la lectura en medios digitales. Como editor del blog, decidí por entonces respetar íntegramente su extensión, pues consideré que en ello había un gesto—vamos a decirlo— político o, para robarle la palabra a otro de los directores entrevistados, desobediente. El ir y venir de las preguntas y las respuestas, con sus tanteos y progresiones, sus pliegues y recovecos, desbordaban la búsqueda del dato o de la anécdota, tan cara al periodismo, y se abrían a una voluntad de interrogar el cine, a partir tanto de convicciones como de ambigüedades y dudas. Eran, en sentido estricto, diálogos. ¿Y cómo editar un diálogo sin traicionar su dramaturgia particular?

Estas primeras entrevistas fueron realizadas por Jerónimo Atehortúa Arteaga en Sarajevo, mientras estudiaba en la film.factory, la escuela de cine dirigida por el húngaro Béla Tarr. Más adelante detallaré la marca, nada aleatoria, que impuso esta escuela sobre algunas de las preguntas que le dan su armazón al libro y en general sobre el gesto mismo de empezar a pensarlo desde esa ciudad y bajo el ala ambivalente de uno de los más grandes directores y artistas contemporáneos. Otras entrevistas se publicaron posteriormente en la revista *Visaje*, también digital y editada en Cali, o en versiones cortas en medios como la emblemática revista *Kinetoscopio*. Pero el grueso del libro, su organización, el orden en el que están dispuestas las conversaciones—que desvirtúa la temporalidad cronológica— son experiencias inéditas en las que aparece decantado un largo proceso del que tuve la fortuna de ser testigo.

En algún punto de este proceso, por ejemplo, Jerónimo Atehortúa Arteaga se cuestionó por la ausencia de la voz femenina y buscó también un balance geográfico que incluyera la suficiente presencia de cineastas del Sur global que pudieran entrar en diálogo, pero también en confrontación, con el pensamiento del Norte o eurocéntrico. Tenía razón en ambas intuiciones. Si el libro se entrega como una topografía del estado actual del cine, eso es así porque muchos de los problemas que tanto los entrevistados como el entrevistador se plantean, están vinculados a problemas como los del territorio o el lugar desde el que se habla. Esto modifica la experiencia y, por consiguiente, la voz con que esta se enuncia. Por ejemplo, tanto las mujeres como los cineastas que trabajan en los países del Sur, tienen otro acento en sus preocupaciones. Suelen ser menos categóricas/os, más atados a lo que podríamos llamar “el mundo de la vida”, su entorno inmediato.

Hablé antes de las preguntas que se instalan en las conversaciones como mojones en el camino. Estas no parecen obvias: algunas entrevistas se centran en el proceso de creación de los autores, otras exploran tópicos más conceptuales. Sin embargo, la lectura completa del libro revela la recurrencia de algunas interpelaciones: qué es el cine, para empezar. Por qué volver sobre esa pregunta que parece propia de otras épocas, las de las vanguardias históricas, cuando el nuevo medio buscaba afanosamente su autonomía y especificidad, bajo el peso evidente de tradiciones más robustas como la novela, el teatro o la pintura. Quizá no hay una respuesta más satisfactoria al porqué de esa pregunta, que la más simple: porque cada generación, cada tiempo, se debe volver a hacer las mismas preguntas fundamentales. Esto supone una idea que también es –de manera cabal– de índole política: no hay clausura de la Historia, ni esta ni el cine han llegado a su fin.

Y aquí es entonces indispensable volver a Sarajevo (y a Béla Tarr). A pesar de ser una parte excéntrica o periférica de Europa, la capital de Bosnia y Herzegovina parece encapsular la experiencia del hundimiento de Europa como idea, en el lapso de tiempo que va desde el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria (evento conocido como el atentado de Sarajevo), que precipitó la Primera Guerra Mundial, hasta la Guerra de Bosnia de comienzos de los años 90 y su ensañamiento contra esa ciudad.

En 1993, Jean-Luc Godard realizó *Je vous salue, Sarajevo*, un videoensayo de dos minutos de duración sobre una única imagen de guerra. En 2004, en *Notre musique* otra película ensayística de Godard, Sarajevo es la protagonista de su capítulo central: Purgatorio. Hay en la ciudad uno de los encuentros europeos del libro y los convidados allí se preguntan por

la necesidad o la pertinencia de la poesía, como en un eco deformado de la interrogación adorniana sobre la poesía después de Auschwitz. Años después también Jerónimo Atehortúa Arteaga filma la ciudad y se detiene sobre las huellas de las guerras en un corto que tiene como título *Las ruinas*. Estos ecos y espejos no constituyen solamente una acumulación de referencias. El cine de Godard tanto como el de Béla Tarr sobrevuelan este libro con sus ideas sobre el cine y su forma particular de encarar la(s) historia(s); el cine como forma que piensa.

Quien piensa la Historia piensa, inevitablemente, en principios y finales. Desde Sarajevo, investido de un aura profética, también Tarr hablaba del fin del cine, de la oclusión de sus posibilidades expresivas. ¿Podían el estudiante Atehortúa Arteaga, las mujeres, los cineastas latinoamericanos, filipinos o tailandeses, permitirse encajar dentro de su propio pensamiento esa idea eurocéntrica del final? ¿Es posible pensar el fin de los tiempos desde territorios y cuerpos que aún son pura potencia, cuyo rango de posibilidades no se ha cumplido todavía?

La tensión entre cierre y apertura –de la Historia y las historias, del cine restringido y el audiovisual ampliado– es la espina dorsal del libro. Si algunos cineastas europeos como Víctor Erice o Béla Tarr, incluso desde la periferia de esa vieja Europa, pero como atendiendo el llamado crepuscular de imperios ya desuetos (el español, el austrohúngaro), pueden admitir el pensamiento sobre las últimas cosas, desde otras periferias, desde el extrarradio de la humanidad, otros cineastas siguen filmando historias y afirmando el relato, como si cualquier cosa, desentendidos, desobedeciendo la orden de cierre.

Viene entonces aquí otra cuestión que atraviesa las conversaciones: ¿debe el cine superar el argumento como eje de sus transacciones con el público y con el aparato industrial-estatal que sostiene el flujo de capitales que lo hace posible? No hay sobre esto una respuesta unívoca. “La gran torpeza de la actualidad audiovisual es confundir el argumento con la película. [...] Si el mar es el mundo narrativo, el argumento es solo la espuma, una cosa superficial que define sus bordes nada más. Una película está muerta cuando se insiste en que lo que la debe estructurar es el argumento”, afirma la argentina Lucrecia Martel. “Más que interesarme el argumento de las historias, me interesa el universo donde ellas suceden, porque es ahí donde se ve la tensión que existe entre los personajes y el espacio”, dice el colombiano Víctor Gaviria.

Si bien hay consenso en no reducir el cine a lo que puede ser contenido o contado en un argumento, también existe en muchos cineastas de los entrevistados una pulsión viva por el relato. Hay un “goce en el relato [...] una

pulsión clásica, cierta inocencia y creencia en el relato”, escribe Atehortúa Arteaga sobre *La flor*, de Mariano Llinás. Más adelante, queda rondando otra pregunta: si, como suele decirse, el gesto máximo de modernidad está en la deflación del relato, en su adelgazamiento o debilitamiento, qué tipo de modernidad representan cineastas que, como el argentino Llinás, el rumano Jude o el tailandés Weerasethakul, al contrario expanden el relato, bucean en sus posibilidades imprevistas, en sus derivas y digresiones, en su raíz popular (“el fértil vínculo entre los relatos y la vida”, dice Jerónimo sobre Apichatpong / Joe).

En Radu Jude, por ejemplo, el relato –que no necesariamente repercute en una forma clásica de contar historias sino que puede ser también el desmonte de ese clasicismo o el análisis crítico de las distintas piezas con las que se ensamblan los relatos– sería una forma de oponerse a la clausura de la Historia. En Weerasethakul tanto como en la italiana Alice Rorhacher, estaríamos ante modernidades en sentido estricto periféricas, pero no por eso menos imbricadas en lo que se considera como cine moderno, donde lo sagrado o la imagen que religa o reúne serían la búsqueda y la respuesta. Weerasethakul o Rorhacher expresarían otra forma de ser modernos, ya no desde la sospecha de las imágenes que supuestamente define a la modernidad cinematográfica, sino desde la fe en el poder revelador de las imágenes; una revelación no exenta de un sentido religioso, esa en la que creían el primer cineasta moderno, Roberto Rossellini, y uno de sus primeros teóricos: André Bazin. En suma, una sería la modernidad europea, convencida del fin y fascinada con la especulación apocalíptica y escatológica; y otra, muy distinta, la modernidad paradójica y barroca del Sur global, resistente frente a la obturación de la historia y las historias.

Otro *leitmotiv* del libro es, a no dudarlo, una utopía y, como tal, un indicio de que algo se cuece vivo en las discusiones sobre el cine. Es la imperiosa necesidad, para la gran mayoría de cineastas entrevistados, de controlar los medios de producción, y la manera categórica como insisten en que la invención de formas nuevas de lenguaje depende en buena medida de una cierta forma de producción. Llamo a esto utopía porque va en dirección contraria a como se piensa en el corazón de la industria, en su *mainstream*. Y entonces es inevitable darse cuenta de que esta cartografía del cine que contiene el libro es ante todo una exploración en sus orillas. Es un intento por arrojar luz sobre territorios liminales o especulativos, que aún no han sido o que están en tránsito.

El cine aparece como una experiencia posible, pero hay que ir en su búsqueda. El libro es como un peregrinaje hacia ese lugar de fe. Donde el cine está vivo es a la vez potente y residual. Tiene la fuerza de la excepción. Porque la norma sería, por el contrario, y como lo manifestó el crítico Serge Daney al final de *Perseverancia*, las “grandes ceremonias audiovisuales masivas y [los] teletones gigantes sobre la pantalla grande”. También Daney, francés y al borde de su propia muerte a causa de la “epidemia”, se pregunta: “¿Terminamos aquí?”. Veinticinco años después, desde Sudamérica, a donde ha regresado a escribir y dirigir, Jerónimo Atehortúa Arteaga, con la asistencia de los cineastas que entrevista, parece contestarle: “Todavía no”.

la marca  
editora

## El cineasta como productor *Jerónimo Atehortúa Arteaga*

*¡Estimados invitados! Admito haber batido un récord mundial, pero si me preguntaran cómo lo conseguí, no podría ofrecerles una respuesta satisfactoria. De hecho, para serles sincero, no sé nadar. Siempre quise aprender, pero no se presentó la oportunidad. ¿Cómo pudo ser entonces que mi patria me enviara a los Juegos Olímpicos? Esa es precisamente la cuestión que me ocupa. En primer lugar debo constatar que esta no es mi patria y que a pesar de todos los esfuerzos no entiendo ni una palabra de cuanto aquí se dice.*

*El gran nadador, Franz Kafka*

Quizá el reto más importante de dedicarme al cine ha estado en hacer de él una forma de vida; este libro es parte de ese esfuerzo.

Hacer del cine un modo de vida lo entiendo de dos maneras. En el sentido material de lograr que el cine, como actividad, provea los medios de subsistencia; el cine como trabajo. Pero también en el sentido más profundo de habitar el cine, hacer de él, más que un medio, un fin en sí mismo. El cine toma esta última forma fundamentalmente cuando somos espectadores activos, cuando nos dejamos afectar por las películas y, sobre todo, cuando nos apropiamos y pensamos a través de ellas. Para mí en esto último consiste la crítica, y por ello, aunque soy director, el mejor camino que he encontrado para hacer del cine verdaderamente una forma de vida es a través de la crítica.

Como dice César Aira “creo que todo escritor creativo, novelista, poeta, es casi inevitablemente un crítico y un teórico, porque al escribir es inevitable reflexionar sobre lo que se está haciendo y estas ideas quedan con una forma un poco difusa”. Esta frase aplica por completo al cine. Y deseo hacer énfasis en la última parte, eso es lo que caracteriza a la crítica como forma vital: la dispersión, el flujo de ideas y la ausencia de sistematicidad. Antes que ser el juicio

razonado del gusto, la labor de la crítica es reflexionar a través de los sentidos sobre algo que es vital. La crítica es también lucha de poder, acto de creación y de generosidad. Ella está para compartir una forma de vivir las películas, para contagiar nuestro amor por ciertas películas sobre otras y para insuflarles nueva vida cuando ya ha pasado la histeria de su novedad. Parafraseando a Simon Reynolds, la misión primaria de un crítico es identificar las buenas películas y hacer proselitismo en su nombre, mientras simultáneamente se dirigen rayos láser negativos para desacreditar los caminos errados que otros toman y liberar espacio para el verdadero cine de nuestro tiempo.

Al comienzo estaba seguro de que empezaría este libro diciendo que lo había escrito como director, no como crítico. Pensaba aclarar enseguida que esta afirmación no la hacía como un modo de desprecio hacia la crítica (de hecho he sido crítico durante varios años), sino porque antes que nada, mi posicionamiento a la hora de dialogar con cada uno de los autores y autoras era el de un director en ciernes que se esfuerza por desentrañar los secretos de un oficio que está cubierto de misterio. Escribiendo los últimos capítulos del libro entendí lo inútil de la disociación, porque la verdad es que este libro lo he escrito como director y como crítico simultáneamente.

Quizá mi deseo momentáneo de alejarme de la crítica estaba influenciado por cierto tono antiintelectual que comparten no pocos directores, incluso varios de los que participan en el libro (a pesar de mostrar gran solvencia intelectual). Incluso dentro de una parte de la crítica, programadores y curadores, la intelectualidad se ha convertido en una mala palabra. Se la ve con sospecha y en ocasiones se sostiene que es un obstáculo para la labor del cineasta, que más que pensar debe sentir y hacer su obra. El pensamiento es visto como un exceso que limita la autenticidad. Acogen una ficción que a todas luces es una impostura, según la cual las emociones son la fuente de la pureza, mientras que el intelecto desvía el camino hacia ella; como si los sentimientos, tal y como lo entendemos, no fueran también una invención, o como si ellos no permitieran mediación o manipulación. En algún punto impactó en mi concepción del libro algo de ese axioma que busca separar las aguas entre el pensamiento sobre la obra y la obra misma. Sigo pensando que primero debe ser la obra y luego la teoría sobre ella, pero también es inocente pensar que las ideas, teorías, tradiciones e incluso hipótesis sobre el mundo no tienen influencia en la obra.

En este libro se reúnen mis encuentros con quince autores contemporáneos. Mientras preparaba las primeras entrevistas pensaba que mi interés eran los procesos creativos de cada director o directora, pero en el camino me di cuenta de que mis preocupaciones iban mucho más allá de entender el oficio. Me descubrí

trazando relaciones de entrevista a entrevista, armando una constelación personal entre autores, detectando sus tradiciones, influencias, haciendo interpretaciones, creando puentes y diálogos. También descubrí que, aunque todos los diálogos fueron sostenidos con un buen grado de espontaneidad, sin seguir un formato idéntico, en ellos se repetían ciertas preguntas.

Una de las cosas que aprendí al escribir este libro fue a leer con cautela aquello que dicen los autores sobre sus obras. Sus discursos son paratextos que buscan guiar la recepción de sus películas en uno de los múltiples sentidos que pueden tener, incluso si manifiestan no querer decir nada para no determinar al espectador. En esto estoy de acuerdo con Ricardo Piglia, no creo que existan autores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada.

El antiintelectualismo suele tener como consecuencia una separación artificial y tajante entre el pensamiento y las emociones; entre el cerebro y el cuerpo. Como si los pensamientos no tuvieran un alto componente sensorial y no se experimentaran con el cuerpo, o como si, al contrario, las emociones, los sentidos y nuestro cuerpo no tomaran parte del pensamiento, o no produjeran constantemente ideas, o estuvieran divorciados de los procesos inteligibles. La imposibilidad de esta disociación es desarrollada desde perspectivas muy diferentes por cineastas como Lucrecia Martel y Albert Serra.

Escribir este libro también requería emplear procedimientos propios del cine y la narración: el montaje, el ritmo, la administración de la información, etc. Cada capítulo es también un relato y un retrato de un o una cineasta. Todos cuentan una historia y, al tiempo, crean un personaje y una voz. Hay un momento muy significativo en la conversación con Mariano Llinás en el que se corre el velo del diálogo, cuando él afirma que mientras habla conmigo lo guía una pulsión narrativa, pues todo lo que dice allí está determinado por su necesidad de entretener a su oyente y a sus eventuales lectores. Este comentario sugiere que este autor cuando habla es movido por un relato y que cada diálogo es una construcción conjunta que echa mano de herramientas narrativas cuyos fines pueden ser entretener o crear una imagen del autor que le haga justicia. Al fin y al cabo la verdad también es una cuestión de relato.

\* \* \*

Este libro no es una compilación de entrevistas. Si bien las primeras que hice fueron espontáneas y no llevaban la agenda de pertenecer a un libro,

rápido vi que ellas estaban unidas por un manto que las arropaba. Desde muy temprano este proyecto se transformó en un modo de reflexionar sobre asuntos fundamentales para el cine contemporáneo, confrontándolos con varios de los autores y autoras que considero esenciales. Por ello he preferido la palabra diálogos, pues trae un componente dialéctico, a la de entrevista, que está mucho más ligada a las ideas de verificación y juicio (aunque use las dos palabras indistintamente por momentos).

No considero la coherencia un valor. En este libro están plasmadas las contradicciones de quienes intervienen en él y, sobre todo, las mías. Es producto de un proceso de aprendizaje que siempre implica cambio. No hay en él ninguna intención de delimitar un canon o de dar un panorama exhaustivo y unívoco del cine contemporáneo. Aquí presento una constelación personal de autores.

Todas las conversaciones tuvieron lugar entre septiembre de 2016 y diciembre de 2019; los diálogos no siguen un orden cronológico. La secuencia está determinada por la necesidad de mantener un pulso narrativo en el libro, por la contigüidad de ideas entre autores y la necesidad de generar choques entre sus posturas. Si bien estos diálogos pueden leerse de manera independiente, fueron escritos y ordenados para que cada uno tenga la memoria de los anteriores.

El criterio con el que he seleccionado las voces que intervienen es puramente arbitrario. En todos los casos lo que medió fue la admiración por la obra y el pensamiento de quienes hablan. En algunos casos intervino la amistad o la cercanía. Siempre fue determinante la disposición y el deseo de hablar sin restricciones sobre sus obras y el cine.

En todos los diálogos persiste mi preocupación por preguntar ¿qué es el cine? El legendario libro de André Bazin lleva esta pregunta por título, pero en él no hay ningún intento real por contestarla directamente. Ello tiene una razón de ser, la respuesta a esta pregunta la provee cada película en la inmanencia de sus imágenes. El cine no aparece nunca como una esencia, siempre es un efecto. Es por eso que la pregunta por la ontología cinematográfica en todos los diálogos tomaba otras formas. En ocasiones la cuestión era ¿por qué hacer cine hoy? En otras, ¿qué es lo que el cine provee que no pueden dar otras disciplinas? Pero en todos los casos ella estaba referida a la propia obra de quien hablaba.

La imposibilidad de definir una especificidad cinematográfica sugiere la necesidad de un desplazamiento en la cuestión. Como señaló recientemente el crítico Dennis Lim, quizá la cuestión hoy no es tanto ¿qué es el cine?, sino, ¿dónde está el cine? Lim permuta la pregunta para poder buscar el cine en otros espacios a los que el cine ha migrado como las galerías, el teatro y la realidad virtual. Sin embargo, a mí me interesa más el aspecto geopolítico

que se puede desprender de la pregunta. El cine está en sus autores quienes hoy, en su mayoría, están en la periferia, tanto geográfica como política. En otras palabras, las autoras y autores que me acompañan en este libro son una posible respuesta a esa pregunta.

Podría surgir la duda en relación al título que he elegido: ¿si se habla de los cines por venir, acaso no sería mejor centrarse exclusivamente en directores jóvenes y nuevos, en aquellos cuya obra está en ciernes? Y, por otro lado, ¿por qué incluir en la ecuación autores que, incluso podría argüirse, son ya canónicos?

Parto de la idea de que el futuro, el porvenir, es una proyección y por lo tanto una ficción, una conjetura, que aun así determina el presente. El futuro es por definición inasible y ni siquiera en los autores más jóvenes podríamos hablar estrictamente de futuro, ellos también son presente. Hay cierta impostura en querer identificar la juventud con el porvenir, pues inevitablemente sugiere que lo antiguo, por vigente que sea, es pasado; no es contemporáneo. Prefiero prescindir de esa equivalencia reductora. En cambio, asumo una lógica dialógica del cine que sigue a Bajtin, para quien todo discurso está dirigido a una respuesta y no se puede evitar la influencia determinante en este de la respuesta anticipable. *Mutatis mutandis*, entendiendo la historia del cine como un gran diálogo, podría decir que el cine futuro es la negatividad impresa en el presente; es decir, aunque el cine por venir (evidentemente) no ha acontecido, pese a ello, puede rastrearse su influencia determinante en el cine ya existente.

\* \* \*

El futuro del cine no está asegurado. La muerte del cine se ha declarado más de una vez y no han sido pocos los que han atentado contra su vida. El cine es quizá el arte más acostumbrado a fantasear con su propio fin; en este arraigado sentido apocalíptico es plenamente un arte de nuestro tiempo. Desde otra perspectiva, Godard ha dicho que el cine es una cuestión del siglo XIX que se resolvió en el XX, entonces ¿qué nos queda a quienes queremos hacer cine en el siglo XXI si como dice Godard el cine ya está consumado? Este libro está atravesado por la preocupación sobre las condiciones de existencia del cine en el presente y sus posibilidades de acontecer en el futuro.

Preguntarse por las condiciones de existencia del cine es preguntarse por sus condiciones de producción. Por ello gran parte de las reflexiones se dirigen a pensar los aspectos materiales necesarios para hacer cine y cómo ellos

afectan el resultado final. Aunque en algunos diálogos intervengan cuestiones estéticas, me interesa esencialmente el punto de vista de la poética, o de la *poiesis* (producción, en griego).

En el cine se ha separado artificialmente la producción material de la simbólica. Hay una división de trabajos en la que el productor gestiona lo material y el director y el equipo artístico articulan esos elementos para dotar a la obra de un valor simbólico y estético. Esta división ha llevado a no pocas dificultades, una de ellas es identificar la autoría en el cine. En todo caso he decidido mantener la noción de autor como posicionamiento político, pues me interesa reivindicar el valor de una visión individual frente a la homogenización de la identidad corporativa propia de Netflix, Marvel, Warner Bros. Por ello me he concentrado en directoras y directores que, de distintos modos, derriban esta división entre lo material y lo simbólico. En síntesis, me interesa pensar en los y las cineastas/autores como productores.

La noción de autor como productor proviene de Walter Benjamin y es utilizada para aclarar que la política autoral es sobre todo un asunto vinculado a la producción. La política en el arte no se resuelve en la tendencia ideológica que contiene la obra, sino en cómo ella actúa en su campo. Los directores y directoras que intervienen en este libro son políticos en términos de la política del cine y no de los “temas” que tratan. El cine es sin duda alguna un campo de batalla y me interesa reflexionar sobre él con quienes han luchado por realizar una expansión de lo sensible. La cuestión de la política en el arte está en la participación que hace el artista en el sistema de producción modificándolo, y esto solo podría lograrse en la constante intención de crear un nuevo cine, en la búsqueda de innovaciones de lenguaje y poéticas. El cine entendido así es una proyección hacia el futuro.

Pensemos cómo amplía las capacidades perceptivas en el cine la obra de Weerasethakul y Martel, o cómo la obra de Díaz y Jude dan nuevo sentido a viejos procedimientos como el montaje dialéctico y la profundidad de campo, o cómo la relación con la palabra en la obra de Llinás, Azevedo y Gaviria hacen que esta devenga en una materia cinematográfica más; crear nuevos sistemas perceptivos y renovar la técnica del cine es modificar la producción, la *poiesis*. Pero también lo es perturbar la relación que el cine establece entre la ficción, la realidad y la memoria como lo hacen Rohrwacher, Carri, Erice y Ospina. Más aún lo es reconvenir la forma como se hacen las películas y cómo se entiende su proceso de rodaje, como lo han hecho Costa y Serra. Esta es la verdadera política del cine, lo demás, dice Benjamin, es “encontrar en la situación política nuevos motivos de entretenimiento”. No importa cuáles

sean los temas de las películas, o las preocupaciones políticas y sociales que un autor pueda tener, lo importante es cómo esas preocupaciones modifican el modo en que el autor se relaciona con el cine, el tipo de relaciones que ello suscita. Porque los actos de un cineasta son sus obras.

Probablemente este enfoque sobre la *poiesis* tenga mucho que ver con el lugar en el que surgió este proyecto. Las primeras entrevistas las hice mientras era alumno de la film.factory, escuela de cine dirigida por Béla Tarr en Sarajevo; un experimento radical de formación libre, que, con pena, se extinguió al poco tiempo, aunque sus efectos, estoy seguro, serán duraderos. Tarr siempre parecía muy orgulloso del nombre de su programa, cuando le pregunté por qué lo había elegido, contestó que para él aquello no era una universidad, sino una fábrica cooperativa de producción de películas. Para él, nosotros, no deberíamos ser cineastas, ni artistas, sino trabajadores emancipados que hacen películas y al final son dueños de la obra producida. Todo un gesto utópico.

En el diálogo inicial *No hay historias, solo tiempo* se discute la figura de Tarr como supuesta encarnación de un impulso de clausura. Un gesto como el que acabo de describir muestra que Tarr más que haberse retirado por sentir el cine agotado, lo hizo como forma de dar clausura definitiva a un tiempo ya consumido, pero simultáneamente, su actividad como productor, en el sentido que le doy acá, ha continuado como forma de asegurar el porvenir. Porque si la pregunta real es dónde está el cine, Béla Tarr parece haber entendido perfectamente dónde está la respuesta. El cine ya no está en la Europa que ha desechado el proyecto de la modernidad o en los EE. UU. postindustriales del cine de Hollywood y las plataformas de *streaming*. El verdadero cine ha ido a otros lugares (geográficos y simbólicos) y es hora de cerrar un capítulo de la historia para dar lugar a uno nuevo.

Mi intención es que algo de ese sentido utópico de Tarr se transmita al lector. Un autor es realmente político cuando su actividad resulta modélica, como ha resultado la actividad de quienes hablan en este libro para mí. Porque creo que la actividad autoral “será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción”, para usar las palabras de Benjamin. Pues bien, se trata entonces de convertir a las y los lectores en colaboradores del cine. Esa es la verdadera política de este libro.

editora

# No hay historias, solo tiempo

Béla Tarr

*Métete en tu cabeza dura que los chistes son como la vida...  
Los que comienzan mal, terminan mal. En el medio las cosas  
están bien, es del final de lo que debes preocuparte.*

Sátántangó, Laszlo Krasznahorkai

El único capítulo del libro que no lleva la forma de un diálogo es este. Es paradójico porque el libro nació con Béla Tarr, mientras yo era su estudiante. Fue justamente a la luz de su cine y de la sensación de fin que su obra genera, que inicié estos diálogos. Muchas veces intenté entrevistarle pero nunca fue posible hacerlo en los términos que el proyecto requería. Aun así consideré importante que estuviera presente de algún modo, el libro no estaría completo sin él. Tiene sentido que sea así; que él esté “fuera de campo”, ejerciendo influencia desde los bordes, como una ausencia que se niega a serlo del todo. Ese ha sido el rol que ha cumplido Tarr en los últimos años, porque su retiro de la dirección no ha sido del campo del arte; aún produce instalaciones y teatro, y su influencia es más vigente que nunca. Tarr es entonces una presencia muda que recorre el libro. Al fin y al cabo, el final también es un mutismo.

El texto a continuación recoge y reconstruye su presencia desde tres fuentes. La primera son mis propias apreciaciones sobre su obra, su sentido en el presente y cómo ella determina las reflexiones de este libro. La segunda es la clase magistral dictada por él el 10 de junio de 2016 ante los estudiantes de la film.factory en Sarajevo, a propósito de su película *Damnation* (1988), obra clave de su filmografía. Es a partir de esta película que en sus imágenes se hace palpable el tiempo y que el plano secuencia se vuelve uno de sus procedimientos característicos. Es allí donde toma forma por primera vez la imagen que domina su universo; un paisaje incoloro, fangoso, lleno de construcciones en decadencia erosionadas por la lluvia: la imagen más perfecta

del final de los tiempos. Pero esta imagen nunca va sola, pues siempre se desdobra en otra: la de un hombre solitario que observa ese paisaje (la nada) desde su ventana, esperando que algo acontezca en el horizonte, pero ello nunca ocurre. Lo único que hay es una espera hueca, tal como aparece en el plano magistral que da inicio a la película. La tercera fuente es un pequeño texto que cito íntegramente, titulado *¿Por qué hago cine?* leído por Tarr, en su versión original en inglés, antes de la proyección de la película que antecedió a la clase magistral. Este texto, muy poco difundido, es previo al rodaje de *Damnation* y tiene el carácter de un manifiesto personal, pues lleva la intensidad y la vehemencia de uno. Es también una declaración de principios y la descripción de lo que será el programa estético de Tarr de ahí en adelante. Al final algo de su voz, o sus palabras, está presente.

\* \* \*

Este libro comienza por el fin, por Béla Tarr, el director del final por excelencia. Y pretende terminar con la sensación de un nuevo comienzo incierto, es decir, de porvenir.

“Siendo el cine un arte del presente, sus remordimientos carecen totalmente de interés”, nos dice Serge Daney. Quizá por ello es que sea posible escribir de cine ignorando su historia o pasando por alto todos sus fracasos a la hora de dar cuenta de lo que nos trajo hasta acá. Inadmisible es hablar de cine de espaldas al presente. Hoy nos resulta evidente que no estamos en el umbral de ningún “final de los tiempos” como encarnación de la utopía liberal que clausura la Historia. El final de los tiempos al que nos enfrentamos parece más literal, y hace actual como nunca, la pregunta por los futuros posibles.

A la época en que vivimos la han llamado Antropoceno; tiempo en el que, por vías paradójicas, el tiempo de la cultura y el tiempo geológico han terminado por coincidir. La acción del hombre (y creo que acá es importante mantener el componente de género) antes insignificante en la escala geológica, hoy se hace determinante, pues su actividad destructiva ha hecho que en el horizonte se cierna la amenaza de la extinción absoluta de la especie humana, haciendo que todo parezca insustancial.

Es justamente por esto que Béla Tarr resulta ser plenamente un autor contemporáneo. Tarr hizo del final una poética y posteriormente, con su retiro de la dirección de cine, una ética y una práctica. Creó un universo que dio forma a la imagen del final, en tanto que clausura de la Historia (o

al menos así lo pretende) y abre la forma cinematográfica a la experiencia del tiempo. Lo paradójico es que sus películas sí tienen una historia, y es la del acontecer de este tránsito. Lo suyo no es solo una experiencia no-narrativa, sus películas tienen bastante que decir sobre el presente. *The Turin Horse* (2011) es una escatología narrada como la inversión del mito de la creación. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, en su libro sobre los discursos del fin contemporáneos, han señalado como “la acción en *The Turin Horse* se desarrolla exactamente en el decurso de siete días, escenificando una verdadera descreación del mundo: un Génesis narrado de adelante hacia atrás, la desoladora inversión de un comienzo espectacular”.

Con *The Turin Horse*, Tarr anunció que había llegado al final de su carrera como director. En la película de Jean-Marc Lamoure *Tarr Béla: I Used to Be a Filmmaker* puede verse cómo el rodaje de la película se realizó con la plena conciencia de ser la última obra de su director y directora; se suele pasar por alto el hecho de que esta película fue codirigida por Ágnes Hranitzky, quien además de también codirigir con él *Werckmeister Harmonies* (2000) y *The Man from London* (2009) fue la montajista de ocho de los nueve largos que Tarr dirigió.

Este detrás de cámaras es ejemplar en cuanto logra mostrar, a través del registro de las acciones cotidianas de un rodaje que podría ser parecido a otro, cómo la filmación se ve imbuida del mismo sentimiento que la obra que está siendo creada. Hay en él una extraña melancolía pues el equipo de filmación parecía estar viviendo efectivamente el final de algo más grande que el de un trabajo en conjunto.

Tarr se retiró del cine porque, según él, ya había dicho todo lo que tenía que decir. Quizá, también, sentía que las capacidades expresivas de cierto cine estaban agotadas, o tal vez, porque pensó que el tiempo de su cine ya había pasado. Cuando tras su retiro de la dirección de cine, en 2013, The Film Society of Lincoln Center en Nueva York dedicó una retrospectiva a su obra, la llamaron *El último modernista* diciendo que “las películas del maestro húngaro Béla Tarr parecen el último aliento triunfal de cierta escuela del modernismo cinematográfico europeo, un sentimiento que se intensificó con el anuncio de Tarr de que su película, la aclamada *The Turin Horse*, sería la última”.

Tarr se ha despedido del cine con una película que retrata el fin de la Historia con una imagen que parece muy real. Hay una total eliminación del componente espectacular del imaginario apocalíptico que nos ha dominado. En ella el mundo no acaba con una explosión, o de un solo golpe; el mundo, decrépito, muere con un lamento, que en medio de un erial inerte,

nadie puede oír. Esta radical supresión del espectáculo, extraña a las representaciones del final del mundo en el cine, podría interpretarse como una iluminación especulativa, la muerte del mundo ya ha acontecido, es solo cuestión de tiempo que se vea del todo consumada. No queda, entonces, sino preguntarse si acaso esto es también un juicio sobre el cine. ¿Acaso el cine también ha muerto, solo que su muerte aún no se ha consumado?

Tras todo esto pareciera que el panorama es oscuro, y puede que lo sea, pero no absolutamente, lo que reina en realidad es la incertidumbre. Porque así como en *Histoires(s) du Cinema* de Godard, la historia es múltiple, en Tarr el final no es absoluto, solo lo es de un modo de entender el cine y la(s) historia(s). Tarr en realidad, es el director “tiempo después” (del final), como quedó fijado en el título original del libro que el filósofo francés Jacques Rancière le dedicó, *Le temps d'après*.

\* \* \*

Pero vamos un poco más atrás, no al comienzo, pero sí a un punto de giro en la carrera de Béla Tarr, para contar la historia de cómo llegó a hacer su película *Damnation*, una obra clave en la creación de su universo poético.

*Damnation* fue el producto de la rabia y la frustración. Con 32 años, Tarr ya era un reconocido cineasta en su país. Había dirigido hasta entonces cuatro largometrajes, tres de ellos instalados en el realismo (¿socialista?), con cierta influencia de John Cassavettes en su tono intimista y neurótico. Una crisis personal y un viaje al Japón llevaron a Tarr a decidir que su próxima película debía ser una ruptura absoluta con el cine que se hacía en su país.

A los 28 años Tarr, junto a otros artistas, fundó un estudio de producción en Hungría. Se trataba de un colectivo al que llamaron Egyesület. Eran cerca de ocho realizadores, según Tarr los mejores del país. Contaban con algo de apoyo estatal y tuvieron la oportunidad de hacer cuatro películas. En palabras de Tarr “aquella productora era como una isla en medio de la industria cinematográfica de la Hungría comunista”. Con esta productora Tarr hizo su cuarta película *Almanac of Fall* (1984), suerte de adaptación libre de *A puerta cerrada* de Sartre en la que es notoria la influencia de Fassbinder y una distancia del estilo más directo de sus películas previas. En ese momento Tarr se sentía cómodo, era joven y las cosas parecían ir bien.

En 1985 conoció al escritor László Krasznahorkai, quien aún no había publicado su primera novela. Según cuenta Tarr su primer contacto con él

fue frío, pero pronto se hicieron muy amigos, tanto que Krasznahorkai se convertiría en el guionista de todos sus siguientes proyectos. Krasznahorkai dejó a Tarr leer el manuscrito, sin publicar aún, de su novela *Sátántangó*. Tarr se enamoró de inmediato de ella y decidió que ese sería su siguiente proyecto.

Ese mismo año empezaron a escribir el guion juntos, “si es que así se puede llamar a los apuntes que hicimos”, dice Tarr. “No suelo trabajar con un guion cinematográfico tal y como lo conocemos pero en esa época toda película debía ser aprobada por un censor y para ello era indispensable escribir algo que pareciera un guion”.

El proyecto de adaptar *Sátántangó* coincidió con la decisión del gobierno de su país de cerrar el estudio del que era fundador, porque para el oficialismo las películas realizadas por ellos “eran muy radicales, vanguardistas y sobre todo políticamente incorrectas”. Así que el proyecto tuvo que ser suspendido.

Esta experiencia fue fundamental para Tarr porque fue tras ese duro golpe que pudo entender cuál debía ser su posicionamiento como autor. Por supuesto que el gobierno no cerró aquel estudio sin más, como una medida arbitraria. Tenían que hacerlo dando la apariencia de una decisión democrática. Así que convocaron una reunión que congregaba a los cinco estudios que conformaban la industria cinematográfica húngara, entre ellos el suyo, en una de las sedes del Partido Comunista. El funcionario de turno, quien dirigía la reunión, comenzó por explicar que en ese momento la industria húngara estaba pasando por una gran crisis económica y que la manera de solventarla, para poder seguir haciendo películas, era cerrar el quinto estudio (el de Tarr), para poder financiar al resto de la industria. La idea fue sometida a votación y con el aval de toda la industria de su país liquidaron finalmente el estudio. “Esa era la manera como el gobierno solía tomar las decisiones”, y así Tarr vio cómo todos los directores reconocidos de su país, incluido Iztban Szabó (que un par de años atrás había ganado un Oscar por *Mephisto*), votaban por extirpar las posibilidades de las generaciones jóvenes. Su empresa había dejado de existir.

Tarr después de leer *Sátántangó* supo que ahí estaba el material necesario para una película que marcará una total distancia respecto de los modelos de representación dominantes. Pero sin un estudio de producción y con una mala situación económica se hacía imposible financiar una película de cerca de siete horas. Entonces Tarr se reunió con Krasznahorkai y le expuso la idea de hacer una película independiente. Un proyecto mucho más pequeño y modesto que *Sátántangó*. Era una historia sencilla, una especie de *film noir*

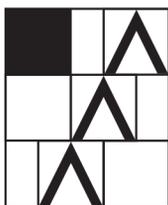
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?  
Podés adquirirlo en [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) y en cientos de  
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto  
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



**la marca**  
editora