

# Béla Tarr y el cine que no cesa. Una estética visual desde lo temporal

## Resumen

Examinamos los aportes de Béla Tarr a la estética visual contemporánea mediante un artículo de reflexión. Para ello, desbrozamos su filmografía, de la que se desprende una primacía del dispositivo visual en la construcción de su discurso creativo. Postulamos que, con el único recurso de su cámara, el cineasta húngaro es capaz de generar una pluralidad de temporalidades de cuyo conflicto surge el drama. Así, con sus largos planos secuencia destruye los límites escénicos, exponiéndonos a la duración de la que están fabricados los personajes y las acciones. Hallamos una organización rítmica de la imagen, jalonada por una peculiar impostación lumínica, de la que emerge su condición táctil, la cual predispone al espectador a operar sobre las imágenes de forma distraída y, a la vez, analítica. Si lo fundamental de su cine es restituir a la temporalidad su carácter transitorio, concluimos con una reflexión sobre la ética de la nimiedad, desde la que podemos sentir nuestra humanidad en el contorno efímero del instante. A partir de ahí, nace un nuevo modo de conocimiento basado en la confrontación con nuestros mitos que nos impiden atisbar la pequeñez de nuestra condición.

---

\* Proyecto: "Participación política y construcción de tejidos sociales para la paz en mujeres desplazadas víctimas del conflicto armado en el Departamento del Atlántico, mediante el desarrollo de una plataforma multimedia".

José Manuel Romero Tenorio  
Doctor en Artes por la Université  
Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
Investigador en el Centre National de  
la Recherche Scientifique (Francia)  
Profesor Asociado en la Universidad  
del Atlántico, Colombia  
Correo electrónico: joserotenorio@  
yahoo.es  
 [orcid.org/0000-0003-0088-6246](https://orcid.org/0000-0003-0088-6246)  
**Google Scholar**

Ángel Saúl Díaz Téllez  
Doctor en Ciencias de la Educación  
por la Universidad Tecnológica de  
Pereira, Colombia  
Profesor Asociado en la Universidad  
Nacional Abierta y a Distancia,  
Colombia  
Correo electrónico: angel.diaz@  
unad.edu.co  
 [orcid.org/0000-0002-5660-4685](https://orcid.org/0000-0002-5660-4685)  
**Google Scholar**

Carolina Buitrago Echeverry  
Joven Investigadora de Colciencias\*  
Universidad del Atlántico (Colombia)  
Correo electrónico: carolina.  
buitrago@ucp.edu.co  
 [orcid.org/0000-0002-5660-4685](https://orcid.org/0000-0002-5660-4685)  
**Google Scholar**

Recibido: Abril 08 de 2018

Aprobado: Mayo 22 de 2019

Palabras clave:  
Bergson, *flâneur*, formalismo,  
imagen-tiempo, mito.



## Béla Tarr and the cinema that does not stop. A visual aesthetic from the temporal

### Abstract

We examine the contributions of the Hungarian filmmaker Béla Tarr to contemporary visual aesthetics. To do this, with textual analysis, we unraveled his filmography, from which emerges a primacy of the visual device in the construction of his creative discourse. We postulate that with the only resource of his camera is able to generate a plurality of temporalities whose conflict emerges the drama. Thus, with its long sequence shots it destroys the scenic limits, exposing us to the duration of which the characters and actions are made. We find a rhythmic organization of the image, marked by a peculiar luminous imposition, from which emerges its tactile condition, which predisposes the viewer to operate on images in a distracted and, at the same time, analytical way. If the essence of his cinema is to restore temporality to its transitory nature, we conclude with a reflection on the ethics of trifling, from which we can feel our humanity from the ephemeral outline of the moment. From there, a new mode of knowledge emerges based on the confrontation with our myths that prevent us from glimpsing the smallness of our condition.

Key words:  
Bergson, flâneur, formalism,  
myth, time-image.

## Introducción

Analizamos la profundidad estética y filosófica de uno de los cineastas europeos más prestigiosos (Bouquet 1997), el húngaro Béla Tarr, a través de un artículo de reflexión. A pesar de la heterogeneidad de su propuesta fílmica, destilamos algunos rasgos que erigen su cine como una exploración profunda de las temporalidades con las que el ser humano se adentra en su destino y configura una memoria.

La evolución de su obra atraviesa tres etapas: sus inicios, en los que ahorma su peculiar mirada con tres cintas: *Nido familiar* (1977), *El intruso* (1981) y *Gente prefabricada* (1982). Llegamos al corazón de su propuesta con la llamada trilogía demoniaca: *La condena* (1988), *Sátántangó* (1994), cuya irrupción en la *Berlinale* de ese mismo año conmocionó a los pocos que se atrevieron con su metraje (7h30), entre ellos Buck-Morss, y supuso su consagración; y *Las armonías de Werckmeister* (2000). Parece que sus dos últimas obras, hasta el momento, estuviesen escritas directamente con su cámara; puro lenguaje cinematográfico: *El hombre de Londres* (2007) y *El caballo de Turín* (2009), que se basa en una anécdota en la que se inspiró Friedrich Nietzsche para elaborar su concepto de voluntad.

Lo que identifica al cine de Tarr es su espesor temporal; películas que se resuelven en pocos planos para su largo metraje. Por ejemplo, *La condena* (1h55) se divide en 55 planos; y *Las armonías de Werckmeister*, cuya duración se extiende hasta las 2h20 con apenas 36 planos. Pero no sólo: también contribuye a este espesor lo que denominamos montaje en acción, que se dirige en lentos movimientos que se enroscan en re-encuadres y variaciones de la distancia del objetivo sobre la continuidad del plano secuencia.

Bajo la horma de ésta, se recorta una temporalidad que se reduce al momento de su acaecimiento. La cámara deambula lentamente, pero sin cese (Gailleurd

2013); al igual que los personajes, que salen y entran sin que el dispositivo les encuentre un lugar central en la escena, que parece que no tenga bornes. El espacio diegético pierde sus características físicas (Lozano 2018), prevaleciendo lo estrictamente temporal.

### Condensación simbólica

*Sátántangó* refleja una transición que se enquista en un umbral sin solución de continuidad, como metaforiza la primera escena, un plano secuencia que comienza en la fachada de la granja donde las reses pacen en el lodo y, a continuación, un *travelling* lateral en el mismo eje las sigue:



Figura 1. Primer plano secuencia de *Sátántangó* (duración: 7'37<sup>11</sup>)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Todos los estratos de los planos secuencia han estado elaborados por los investigadores, con el fin de ilustrar la idea de tiempo de Béla Tarr. De ahí que, aunque sean fotogramas seleccionados, precisemos la duración de cada plano completo.

Éste no se focaliza en las reses: aparecen en primer plano edificios y contenedores que impiden avizorarlas. Con ello, se rompe la centralidad de nuestro punto de vista y la posibilidad de sumergirnos en la escena (muros en primerísimos planos nos echan para atrás). Este *travelling* perfectamente lateral no nos aleja ni nos acerca a nada, mostrándonos un espacio sin vectores que lo organice; sin centro ni periferia, nos empuja a percibir ese umbral de la intrascendencia, manteniéndonos en él: ni dentro ni fuera, en el limbo. Como están los personajes de la cinta, ahogados en el presente sin marco por los interminables *travelling* y planos secuencia, que se niegan a dejar atrás el comunismo, manteniendo una granja colectiva en las postrimerías del régimen. Esas paradojas políticas, sociales y económicas concentradas en un solo lugar, por más de siete horas y media de metraje, encaminan a los personajes a la locura, la violencia, la desesperación, el suicidio.

En efecto, Béla Tarr narra también el abandono, pudiéndose comparar la granja de *Sátántangó* con la cabeza de cerdo rodeada de moscas de la novela de William Golding. Lo putrefacto que está vivo atrae a los insectos, en un ciclo mitológico macabro inverso; a esta “situación de desintegración” (Maury & Rollet 2016, p. 7) se antepone la perseverancia de la vida, su “obstinación contra la progresión inexorable de la podredumbre” (Rollet 2013, p. 2).

Si *Sátántangó* demarra con un rebaño de vacas, animales carentes de carga simbólica, sumergiéndonos en el puro nihilismo, llegamos al capítulo cuatro del viacrucis de doce, intitulado “Esto se deshace”, escoltados por dos capítulos, el tres y el cinco, con un título similar: “El trabajo de las arañas”. A diferencia de los rumiantes, la araña contiene un potente significado metafórico, que determina la propia estructura de la película.

El arácnido construye su tela circularmente, como son los movimientos de cámara en el bar que sirve de escenario a dicho capítulo. El dueño se siente

estafado porque le compró el negocio al anterior propietario que le ocultó una plaga de arañas. Los que frecuentan el bar son los que dejaron la granja colectiva que naufragó: allí traman sus intrigas a la hora de repartirse el dinero de la venta. Esto es lo que provoca la batería de desastres, suicidios, mentiras. Irimiás, que quiere estafar a la comunidad, propone adquirir otra granja comunitaria. Para ello, tiene que deshacer el trabajo de las arañas, toda esa tela decadente. Para urdir su plan, se ceba con una niña, Estike, y su hermano, salidos de una familia marginada por la prostitución. Irimiás la saca de esa tela de araña de lo decadente por medio del juego, como hizo Roberto Rossellini en *Alemania, año cero* (Italia, 1948):



Figura 2. Edmund juega antes de suicidarse. Fotogramas de *Alemania, Año Cero*.

Edmund, el niño de doce años protagonista de la obra neorrealista, se cuelga por los huecos del queso *gruyère* de los edificios tras la catástrofe de la segunda guerra mundial: alguno le sirve de tobogán, los esquiva en una rayuela, hasta

que se suicida, antes de haber recobrado brevemente su infancia. *Sátántangó* es mucho más cruel: el juego es un engaño que conduce al abismo y no una evasión. El hermano de Estike le convence de que, si entierra su dinero en el bosque, el que le queda para subsistir, crecerá un árbol de monedas de oro. Cuando ella regresa al lugar, todos sus ahorros desaparecieron. Después sigue el *macguffin*<sup>2</sup> de la “Teoría de los ganadores”, que lleva a Estike a envenenar a su gato con raticida, desencadenando la tragedia. Se pone bonita, arreglándose el cabello, cubriéndose con una cortina a modo de chal, creyendo que, tras el largo *travelling* que conduce al suicidio, unos ángeles la alzarán al cielo.

### La cámara que escribe

Analicemos, desde un punto de vista estético y técnico, este *travelling*, quizás una de las escenas más significativas del largometraje.

En *Sátántangó*, prevalecen los movimientos circulares y los *travelling* laterales; pocas veces se penetra el espacio. Más adelante veremos que lo que capta Tarr son situaciones, es decir, temporalidades. Lo que cabe destacar es que el artista húngaro, con el único recurso del artilugio cinematográfico, se abisma en lo más profundo de la condición humana, sin necesidad de escenificar un guion o llevar hacia adelante una trama. Su cámara habla sola.

Por contigüidad, se contraponen dos largas escenas. Una enfoca un vals en el bar, en la que el artista húngaro construye el plano por medio de dos direcciones contrapuestas: la de la cámara circular y la del tango de satán, marcado por seis pasos hacia adelante y seis hacia atrás, ilustrando el nietzscheano eterno retorno a lo mismo.

<sup>2</sup> El *macguffin* es un recurso cinematográfico que consiste en un objeto o un elemento que se configura como excusa argumental para hacer avanzar la trama. Alfred Hitchcock acuñó este término y lo utilizó como elemento de suspense. Así, en *Psicosis*, un maletín con dinero robado sirve únicamente para llevar a Marion al Motel Bates. Un ejemplo palmario es la “pata de conejo” en *Misión Imposible III*, un tótem que nunca conoció el espectador, pero que empuja todo el metraje.



Figura 3. Los propietarios de la granja bailan y se emborrachan. Plano secuencia de *Sátántangó* (duración: 10'32'').

48

Merece que destaquemos que el conflicto en esta escena proviene del movimiento de cámara, que va por un lado y, los personajes, por otro. Apostillar que el título de *Sátántangó* responde a este ciclo de doce pasos, que son, al fin al cabo, los doce capítulos del film.

La segunda escena, que es contemporánea a la del vals, sigue a Estike, la cual, con su gato muerto bajo un brazo y el raticida cubierto por su macabro chal, se aleja del bar, donde la comunidad derrocha, en copas, el dinero de la venta de la granja. La figura 4 marca el instante en el que las dos temporalidades colisionan: el tiempo circular de los que bailan en la taberna, que no lleva a ninguna parte, simplemente a chocarse, una y otra vez, como insectos aturdidos contra un vidrio; y el de la niña, conducida por la intención de suicidarse. Este encuentro anuncia la tragedia:



Figura 4. Estike mira por la ventana del bar antes de emprender su camino al suicidio. Fotograma de *Sátántangó*.

Como en otras obras del autor, tenemos un *travelling* inverso, en el que es la niña la que se dirige hacia la cámara que se aleja, en línea recta. El largo sendero enfangado que se delinea en el crujir de las hojas marca la temporalidad *schopenhaueriana* de la intención de la acción (Schopenhauer, 2009).

El envenenamiento del gato señala esta transición: al igual que las vacas representan lo inane y las arañas la caída en lo mismo, el gato es el instinto, y su muerte empuja a la niña a la volición, a querer el suicidio. Ya toma consciencia de que no es un juego. A medida que va caminando, su rostro se desencaja. No se mueve por la misma inercia de los taberneros que giran en círculos y se golpean, borrachos, con todo lo que se encuentran; está en la larga vía de la realización de su intención.



Figura 5. Estike va decidida hacia su muerte. Plano secuencia de *Sátántangó* (duración: 3'32'').

50

Una vez muerta Estike, con el resto del raticida que le dio a su gato, se la llevan al bar. Un tiro de cámara recto, que penetra el espacio, nos lleva hacia el rostro de Irimiás, cuya acción también es movida por la intención, claro está, espuria. Echa la culpa a la comunidad de la muerte de la niña, a su incapacidad de proponer proyectos que le den vida a la región. Les convence de que deben volver al sistema comunitario de gestión de una granja colectiva, allí donde todos los proyectos del pueblo naufragaron. Solicita aportaciones de los vecinos, que dejan junto al cadáver de la niña.

Irimiás roba el dinero, diciéndoles a los vecinos que adquirió un solar con una casa semiderruida, justo al lado de la anterior granja comunitaria. Los vecinos llegan y destruyen lo que queda. Ante esto, acuden al mismo personaje, que les convence de que son las autoridades las que entorpecen ese gran proyecto

comunitario y que, por tanto, tienen que dispersarse por todo el país hasta que llegue el momento oportuno. Esta intervención de Irimiás es una sutil sátira al comunismo como modo de salvación.

### El sentido cosmológico de la cámara

*Las armonías de Werckmeister* constituyen una reflexión cosmológica sobre el orden y el caos. En la primera escena, János Valuska explica a unos borrachos su visión del cosmos, haciéndoles recrear el movimiento de los planetas, danzando y orbitando. La cámara rueda por la escena, como la vía láctea en el cielo, en una sucesión de eclipses que nos sumerge en las tinieblas, y nos confunden hasta que esa inercia celeste halla, de nuevo, el vórtice que irgue la luz.



Figura 6. Primer plano secuencia de *Las armonías de Werckmeister*, donde Valuska explica su visión del cosmos a unos borrachos (duración: 9'36").

Lo que nos resulta extraordinario en este film, es que todo se dirime en un plano metafísico. Valuska no es consciente de que la llegada de *El Príncipe* y su circo instalará el caos en la ciudad, ya que arrastra a una masa de seguidores de otros pueblos de la región dispuestos a arrasar con una urbe ya en decadencia, por la crisis económica. No tienen nada que pillar, es el caos por el caos. La razón de esta sinrazón no está movida por intereses económicos; incide una compleja mecánica en la que interactúan dos planos, el metafísico y el físico, cuyos engranajes rotan por un implante metafórico perfectamente alineado.

El caos surge cuando se corrompe la naturalidad musical del universo. Valuska, rebotado del bar, se dirige hacia su tío Eszter, un musicólogo que critica al compositor alemán Andrea Werckmeister por haber contravenido la natural división pitagórica, intentando introducir nuevos tonos en las siete notas, que marcaban los límites necesarios de la armonía.

Esta corrupción se desplaza a otro plano metafórico, tomando cuerpo en la aberración de la ballena disecada que anuncia la llegada del circo. La traen esa misma noche en un camión que los operarios dejan en mitad de una plaza desierta. Solo Valuska es atraído por el cetáceo, que como las notas de Werckmeister, “introduce la artificialidad” (Bálint Kovács 2013, p. 41); sin embargo, en esa monstruosidad impostada, avizora el orden, que se delinea como el caos en movimiento que tarde o temprano encontrará la armonía, como metaforiza el *travelling* lateral que testimonia de este encuentro.



Figura 7. Encuentro de Valuska con la ballena. Plano secuencia de *Las armonías de Werckmeister* (duración: 3'42'').

El orden no se desprende de la armonía; más bien del azar con el que el artista húngaro recorta el continuo del plano con sus re-encuadres. Sus *travelling* laterales alargan el proceso de configuración del plano, en el que el espacio no cesa de cobrar vida, y los movimientos ininterrumpidos de la cámara vetan todo punto de atención, exponiéndonos, continuamente, a las dinámicas de lo que va a suceder. Como contrapunto, sus desplazamientos circulares nos sustraen del caos de los eventos hasta que esa misma inercia nos precipita, de nuevo, a la incerteza del devenir.

Dos implantes visuales colectivos vertebran el escenario por el cual Valuska, como el *flâneur* de Benjamin (1989), deambula. Como en *Sátántangó*, la propia construcción del espacio por los movimientos de cámara reviste a las masas de dos temporalidades que las empujan, o bien a la circularidad de la niñez

o, por el contrario, a una intencionalidad que esta vez recupera el sentido ético en la compasión. Aquí urge describir tres fases: la constitución de la masa en escenario (I); la composición de la misma en islotes de temporalidad por una cristalización temporal en el que toda sinapsis se acorcha (II); y la toma de consciencia de esa caterva en la temporalidad *schopenhaueriana* de la intención en la acción (III).

### La constitución de escenarios colectivos (I)

Valuska es “un ser siempre en movimiento, agitado, que vive, experimenta” (Benjamin, 1989, p. 441), en medio de una masa, en apariencia, inerte:



Figura 8. Valuska paseando entre islotes de temporalidad. Plano secuencia de *Las armonías de Werckmeister* (duración 3'23'').

Aunque esos individuos están impregnados de esa vocación transitoria, funcionan como elementos multiformes, que cambian sin cesar, presentándose como un entorno; esto es, un espacio habitable y que puede ser recorrido. Asimilados a lo colectivo, estos conjuntos de personajes, aunque a primera vista parezcan prescindibles, contienen una alteridad inagotable, en cuanto es por medio de su disposición en escena que el protagonista adquiere rasgos de personalidad:

La calle misma se da a conocer como un interior habitado: como espacio que habita el colectivo, pues los verdaderos colectivos son los que en cuanto tales habitan la calle: el colectivo es un ser eternamente despierto, eternamente agitado, que vive, experimenta, conoce e imagina [...]. (Benjamin 2005, p. 826)

Valuska camina ensimismado y todos sus pensamientos se exteriorizan, no por su intervención gestual o corporal, sino por las personas que va encontrando y, sobre todo, por la disposición coral en el espacio (Gorostiza, 2018). Se produce una proyección de la subjetividad en el espacio; es, en definitiva, el espacio quien “guiña los ojos al *flâneur*” (Benjamin, 2005, p. 424). Y, al mismo tiempo, como entorno que se mueve, le impregna ese anonimato, contribuyendo a hacerle perder su identidad ante sus propios ojos.

Esta conversión de los individuos en masa por el artilugio cinematográfico constituye una crítica de Béla Tarr hacia esta sociedad triste sometida a impulsos exteriores, en la que los individuos son incapaces de razonar por sí mismos; lo único que les mueve son esos líderes que, como *El Príncipe*, les azuza hacia una violencia y destrucción incontroladas.

### **Imágenes-tiempo (II)**

Estos largos planos sin lindes fijan a los personajes en un eterno presente que evita la posibilidad de salvación, ya que el plano que sigue “nunca podrá ser la redención del precedente” (Rollet, 2013, p. 2). Exentos de “plegarse a los

conectores específicos de la reinscripción del tiempo” (Ricœur, 1985, p. 185), en esta duración sin dimensión ni temporalidad, inmóvil, cuando irrumpe la catástrofe, “el evento no puede inscribirse ni por el personaje ni por el espectador en la experiencia, es decir, en la memoria” (Rollet, 2013, p. 2). Prevalece la experiencia del choque, lo que Deleuze denomina, retomando al semiólogo Charles S. Peirce, “segundeidad” (Deleuze, 1987, p. 50), que caracteriza a la imagen-tiempo.

Los planos-secuencia de Béla Tarr siembran en la escena un cúmulo de imágenes- tiempo “donde se hace evidente la duración que es el material mismo de que están hechas esas individualidades que llamamos situaciones o personajes.” (Rancière, 2013, p. 40). El presente está escindido de la propia actualidad, imponiéndose como “el inalcanzable progreso del pasado que corroe el futuro” (Bergson 1996, p. 127); cada plano se dirime en intensidades “sentidas por los propios cuerpos” (Rancière 2013, p. 41). Los continuos desplazamientos de la cámara no siguen a los personajes, ni muchísimo menos los sitúan en una escena. Valuska transita por los diferentes espacios mientras que, los individuos con los que se cruza, son expulsados del plano por la propia cámara. Se tiene la sensación de que si, entran en escena, es por una cuestión meramente circunstancial.

56

Los deslizamientos laterales, en los que, si los personajes aparecen, lo hacen por el azar, por la situación, crean unos islotes de espacialidad (figura 8) donde los vínculos parecen perdidos.

### **La redención (III)**

Recapitulemos los deslizamientos entre los diferentes planos metafóricos propiciados por la cámara. El universo se sumerge en el caos; el movimiento circular de la cámara reencontrará siempre ese orden, aunque esa inercia nos

lance de nuevo a la anarquía; puro eterno retorno de los mismo. En las escenas del baile de los astros en el bar, del encuentro con Eszter en el que explica el origen musical de la vorágine y del divagar de Valuska por la plaza entre islotes de temporalidad, predomina este tipo de construcción escénica giratoria.

La aberración se materializa en la ballena; el *travelling* lateral que sirve de marco al encuentro de Valuska con el cetáceo, destruyendo los límites del plano, da el tiempo necesario al protagonista de avizorar la belleza del caos; en un instante, se para ante el ojo, como si fuese la Esfinge del poema de Ralph W. Emerson:

*Of thine eye I am eyebeam. [Yo el faro de tu ojo]  
Thou art the unanswered question; [Te aproximaste a la pregunta sin respuesta:]  
Couldst see thy proper eye? [¿Pudiste ver tu propio ojo?]<sup>3</sup>.*



**Figura 9.** Valuska mira el ojo del cetáceo. Fotograma de *Las armonías de Werckmeister*.

<sup>3</sup> Fuente: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/sphinx> (Traducción al español de los autores del artículo).

Esta escena anuncia la hecatombe, que se produce tras otro desequilibrio en el orden metafísico. Tünde, la esposa de Eszter, no se fía de *El Príncipe* y presiente el saqueo que se avecina. Utiliza a Valuska para convencer a su marido, hombre influyente en el pueblo, para que recabe fondos entre los vecinos ilustres con el objetivo de contrarrestar la revolución. Valuska está en la casa del oficial de policía, que borracho como los revolucionarios, baila con Tünde con la pistola en mano. Entonces Valuska se dirige a una habitación contigua, alertado por el escándalo que provocan los hijos del comisario. La estancia está repleta de armas colgando de la pared, y los niños juegan a las peleas. Amenazando a Valuska con un palo, a modo de espada, uno de los niños le espeta amenazante: “no voy a tener piedad de ti”. La violencia está implantada en el orden metafísico del mundo; se transmite de generación en generación; ya nadie puede ser consciente del lugar desde donde miran (*Couldst see thy proper eye?*).

Se desencadena el caos. Hacia la cámara, en ligero picado, van las hordas de revolucionarios, inexpresivos; no hay trazas de individualidad, es una masa que tiene la intención de destrozar todo.



Figura 10. Los Revolucionarios. Plano secuencia de *Las armonías de Werckmeister* (duración: 4'02'').

Los rostros inertes de las hordas atropellan la cámara que se aleja despacio. Desde arriba Tarr asume la postura de espectador, como si se desembarazase de su responsabilidad de autor.

Cambio de plano: se atisba una luz: es la entrada del hospital hacia la cual la turba se precipita. La cámara va penetrando por los pasillos con un *travelling* que nos muestra la voluntad *schopenhaueriana*, en este caso de destrucción gratuita:



Figura 11. Pillaje en el hospital. Plano secuencia de *Las armonías de Werckmeister* (duración: 7'46'').

Como un director de orquesta, cuando siente que tiene que alargar la agonía, desplaza la cámara lateralmente. Hasta que dos individuos jalen una cortina, tras la que se encuentra un anciano desvalido y desnudo, en una imagen estallada por la luz. Ellos se detienen a mirar a la humanidad en toda su fragilidad.

60

En un momento dado, los revolucionarios se miran; es la primera vez en todo el largo plano secuencia en el que se entrevé algún tipo de interacción. Emerge en esta hermosa escena el sentido humano de la piedad. Deciden tácitamente no linchar al viejo y la masa abandona el hospital.



Figura 12. La compasión. Fotograma de *Las armonías de Werckmeister*.

### Bailar hasta el fondo los mitos

A pesar de este resquicio de humanidad, de que las turbas hayan elidido sus intenciones destructivas, los dos protagonistas, Valuska y Eszter, perdieron la fe en el orden del mundo (Richou, 2010). El rostro desencajado de Valuska, al cruzarse con los revolucionarios que se alejan del hospital, lo dice todo.



Figura 13. Valuska pierde la fe en el cosmos. Fotograma de *Las armonías de Werckmeister*.

62

Acaba queriendo huir por las vías del tren; ese universo ya no es el que describía en un bar plagado de borrachos; el eterno retorno de lo mismo no restituye el orden. Termina en un psiquiátrico. Eszter lo visita y, después, en una impresionante escena, se dirige hacia la plaza donde yace la ballena. Ambos han sido usados para unos fines espurios: el cetáceo, por *El Príncipe* para seducir al pueblo y, Eszter, por su mujer, para conquistar el poder, montando una contrarrevolución.

La cámara, con el característico plano fijo/móvil del cineasta húngaro, enfoca la plaza con la ballena, abrigada por el chal de la niebla. Pareciere que aceche a los personajes, los engulle y aprieta hasta que los cuerpos se tornan pálidos; es solamente ahí cuando se pueden avizorar las infinitas venas que, obstruidas, muestran la vitalidad de un cuerpo ya convertido en yacente,

que va intencionalmente hacia su autodestrucción. El blanco y negro de Béla Tarr se caracteriza por ser tan tenue que mortifica a los personajes, como si construyese cadáveres que vagan por la escena.

Eszter entra en el plano con su bastón y la cámara lo acompaña hasta que se para ante el ojo del cetáceo. La niebla pliega su sábana como si quisiera dejar al descubierto el cuerpo de dos amantes: el de la ballena, como una fachada de cal desconchada; el de Eszter, que escruta en las heridas del animal su propia derrota, que es la de sus ideales. Tras observar al cetáceo por un momento, agacha la cabeza y se aleja.



Figura 14. La derrota. Plano secuencia de *Las armonías de Werckmeister* (duración 5'33'')

La niebla vuelve a hacer caer su manto; a base de apretar la palometa, las terminaciones nerviosas se acorchan, hasta el punto que ya no se siente la liberación. La imagen de la verdad es rápida y, por ello, inalcanzable, al correr

su impulso por unos nervios acartonados por la propia opresión. Por tanto, los cuerpos dejan de sentirse penetrados en la propia penetración.

El eterno retorno consiste en volver a los mismos mitos: el orden, la armonía del cosmos. Pero estos mitos son bailados por cadáveres, como el de la ballena, a contracorriente de una cámara que dibuja ese mismo movimiento, pero a la inversa.

Lo que Béla Tarr está escenificando es la imposibilidad de que Eszter pueda desprenderse de sus propios mitos, de “la inercia de las cosas y las brechas que allí puede crear la obstinación en seguir una idea, un sueño, una sombra” (Rancièrè, 2013, p. 48). En ningún momento, quiere eludir su destino: o lo danza en una inercia circular o, por el contrario, toma consciencia para ir irremediamente hacia la fatalidad. La verdad no radica en la negación de los mitos, sino en agitarlos hasta potenciarlos y se enfrenten, de esta manera, como Eszter cara a cara con la ballena, a sus contradicciones.

### **Captar la temporalidad**

Lo que menos le interesó a Béla Tarr cuando adaptó la novela policiaca del autor belga Georges Simenon, *El hombre de Londres*, fue escenificar la historia del comisario Morrison o del operador del muelle Maloin que, a fuerza de mirar, se encuentra con un crimen que deja tras de sí una maleta llena de dinero.

Puro cine negro que se cuela entre los resquicios de lo más profundo de la condición humana, especialmente la culpa, la avaricia y la desafección de las relaciones. El crimen ocupa un lugar secundario; los dos asesinatos de la cinta casi están sacados de escena: a lo lejos en la primera secuencia; y tras una puerta, donde el espectador queda fuera. Como Dostoievski o Kafka, el autor húngaro juega en otra liga, la de los remendadores que cosen y unen las costuras de la decadencia humana.

Maloin se ve arrastrado por los eventos, no tiene ningún control, todos se desencadena bajo su mirada perdida. Tarr es capaz de reflejar esta accidentalidad de la escena. Organiza el plano por una perspectiva diagonal u oblicua, mediante un procedimiento que lo caracteriza: cada elemento parece que va por su lugar, la cámara no sigue a los personajes, ni enfoca a las cosas. Es como si no ocupasen los lugares; deambulan, se solapan como si la escena estuviera organizada por infinitos pliegues.



Figura 15. Perspectiva diagonal. Plano secuencia de *El hombre de Londres* (duración: 9'12").

Los personajes y la cámara siempre están en movimiento y ningún actor conquista su centro; muchos aparecen y desaparecen por los extremos, librados al azar. Con esta organización diagonal de la escena, el cineasta no obliga a los espectadores a leer todos los niveles del plano de la imagen, ya

que las eventuales acciones que se desarrollan en el fondo no son inertes ni decorativas; aquéllos se erigen, antes aún, como “verdaderos y propios operadores activos de la dramaturgia” (Provenzano, 1994, p. 125). La liberación de esta profundidad incentiva la aparición del continuum de la duración bergsoniana que, emancipada de la subordinación al espacio, se muestra en su dimensión estrictamente temporal (Maury & Rollet, 2016).



Figura 16. Plano y re-encuadres. Plano secuencia de *El hombre de Londres* (duración: 2'58").

Esta espectacular escena, donde Maloin observa desde su ventana alguien que le vigila, ilustra ese manejo magistral del continuum temporal. Es como si existiese un flujo ininterrumpido de tiempo sobre el cual se recortan las cosas.

## Imagen táctil

Con apenas 30 planos para resolver un total de 146', *El caballo de Turín* nos expone al espesor temporal en toda su crudeza. Tras haberse encontrado el caballo con Nietzsche y demostrarle su voluntad al soportar unos latigazos, regresa destartalado hacia una granja donde vive el cochero, que le propinó los golpes, con su hija.



Figura 17. Regreso a la granja. Plano secuencia de *El caballo de Turín* (duración: 4'21'').

La sensación de rutina es extrema: casi los mismos encuadres nos muestran acciones cotidianas y repetitivas; se cuele, sin embargo, en cada uno de los seis capítulos que estructura la obra un leve evento que sirve de inútil contrapunto: llegan unos gitanos, que cogen agua del pozo y pretenden que la hija del granjero se vaya con ellos; otro día el caballo deja de comer.

Béla Tarr quiere disolver toda traza de memoria, exponiéndonos al hábito, al pilotaje automático, a la inercia, evitando la posibilidad de poder fundar el relato sobre experiencias, tal como sucedía antes de las reproducciones mecánicas de la obra de arte (Benjamin, 2003).

Nos irradia con esa temporalidad pura, imposible de mitificar, de recubrir de aura. Ni siquiera nos sitúa en esa posición de voyeur omnisciente; por ejemplo, evita resolver los diálogos con planos y contra-planos; prefiere dejar fuera a uno de los interlocutores, esperando que el deslizamiento del dispositivo lo envuelva, cosa que no siempre sucede.

Béla Tarr nos hace también percibir el tiempo por medio de su peculiar iluminación. Recupera el concepto del expresionismo alemán según el cual la luz se desengancha de la fuente para articular la escena rítmicamente. No le importa la lógica de la procedencia de los focos; distribuye, por el contrario, la luz y la sombra por toda la escena con el fin de captar toda una variedad de ritmos y de temporalidades, explorando la materia de los rostros y el espesor de los cuerpos, las texturas del espacio y de los objetos.

68

Como observamos en la figura 18, la organización en luces y sombras estructura la escena en una pluralidad de focos, polarizándola en unas variaciones de intensidad que dejan entrever las texturas y opacidades. Se desprende la cualidad táctil de la imagen (Benjamin, 2013, p. 71) que hace del espectador un operador de la dramaturgia.



Figura 18. Luces y sombras. Fotograma de *El caballo de Turín*.

Los *travelling* laterales liberan la escena de toda constricción narrativa, captando lo temporal de los eventos, de tal manera que excluyen la acción, llevándonos “a la experiencia desnuda de un movimiento desparramado, un fognazo de tiempo, un pedazo sin duración ni relato, es decir, sin línea narrativa” (Huyghe, 2012, pp. 28-29). En *El caballo de Turín*, cuando Béla Tarr abandona su artilugio, las cosas permanecen en el 35mm, y una vez retomadas, siguen estando allí. Nos arroja a lo poco, a lo mínimo, a lo insignificante para centrarnos en la experiencia del ritmo. Narrando el tiempo se lo da al espectador, se lo hace sentir y, de esta manera, divaga con su mirada como el *flâneur* de Benjamin en una “embriaguez anamnética”, la cual no sólo se nutre de lo que a “éste se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que a menudo se apropia del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido” (Benjamin, 2005, p. 422).

La embriaguez emana del solapamiento de unas sensaciones y experiencias que se pliegan y se confunden. “Sumido en la banalidad” (Breton, 2001, p. 100), el espectador opera una lectura distraída y a la vez analítica; distraída, en el momento en que ningún evento centra su atención en la escena y, por tanto, todo le llama la atención; profundamente analítica, en cuanto esa distensión temporal le permite jugar en esos intersticios donde las experiencias, incluso las imaginadas, se solapan y colisionan, obteniendo una “imagen rápida de la verdad” (Benjamin, 2005, p. 857), en esa confusión entre lo ficticio y lo real. Tan acelerada que ni siquiera llega a su consciencia, ya que lo que queda de aquélla es su comienzo evanescente.

## Conclusiones

Con Béla Tarr, el plano deja de ser la mínima unidad sintáctica del discurso cinematográfico; las transiciones no fungen de elementos articuladores entre las escenas; el lenguaje visual se basa, por el contrario, en el movimiento de cámara. Desde esta perspectiva, el montaje no se concibe como la conformación de una continuidad por el encaje de unos fragmentos en posproducción. El autor húngaro monta en el propio rodaje, manteniendo esa misma con sus re-encuadres. De ahí que su cine no cesa, no está balizado por los límites del fotograma. Opera sobre una continuidad que ya estaba ahí y sigue estando ahí cuando se ausenta la cámara.

La perspectiva diagonal con la que organiza el plano, en virtud de la cual cada actor va por un lado y la cámara, por otro, evita que la escena se organice a partir de una acción que succione la atención del espectador, organizándola jerárquicamente. Bien al contrario, el artista húngaro no tiene prisa por que nada suceda, drena la acción por los miles de arterias que la oxigenan. El espectador participa de esa cotidianidad, se sumerge y trastea distraído por la ausencia de focos.

Esta temporalidad mínima hace experimentar el contorno efímero del instante donde se deshilacha lo humano en lo insignificante y desestructurado. No estando ofuscado, el espectador puede percibir una temporalidad más humana en la que sienta la brevedad del tiempo para regocijarse de lo poco, de lo pequeño e íntimo de la que está fabricada su condición. Se trata de restituir a la temporalidad su carácter transitorio con el fin de experimentar un tiempo realmente subversivo en cuanto el lector puede inscribir en la acción su propio *kairós* (Romero, 2017) e imprimir su sensibilidad al relato.

De esta manera, su peculiar deambulación por una escena sin bornes se torna un modo de conocimiento en tanto la verdad surge, como un chispazo, aquí y allá, sin tomar una forma distinguible. Cual oropel de latón extremadamente brillante de una chaqueta sesenta-yochista de pana y que alguna vez tomamos como traje de gala, los mitos son danzados hasta el fondo para que no coagulen, y su apariencia desconchada, como la de la ballena que yace aún en nuestra memoria, solo es distinguible cuando la niebla abre el telón e, inmediatamente, lo cierra.

## Referencias

- Bálint Kovács, A. (2013). *The cinema of Béla Tarr. The circle closes*. New York: Columbia University Press.
- Benjamin, W. (2013). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Payot & Rivages.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2003). *Le narrateur. Réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov*. Paris: Gallimard.

- Bergson, H. (1996). *Materia e Memoria*. Roma: Laterza.
- Bouquet, S. (1997). La splendeur de Béla Tarr. *Cahiers du cinéma* 510.
- Breton, É. (2001). Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir. *Vertigo* 41.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Gailleurd, C. (2013). Béla Tarr: la Factory n'est pas une école. *Cahiers du cinéma* 691.
- Gorostiza, J. (2018). Fachadas y pantallas. Lo real transformado en ficción. *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales* 5 (1), 40-62. DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/Coll.1.2018.4>.
- Huyghe, P.-D. (2012). *Le Cinéma avant après*. Paris: De L'Incidence.
- Lozano, E. (2018). Del concreto al film. *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales* 5 (1), 16-39. DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/Coll.1.2018.3>.
- Maury, C. & Rollet, S. (2016). *Béla Tarr. De la colère au tourment*. Paris: Yellow Now.
- Provenzano, R. (1994). *Linguaggio e forme narrative del cinema*. Milano: Arcipelago.
- Rancière, J. (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Richou, P. (2010). Le Cosmos sinon rien. *Cahiers du cinéma*, 547.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- Rollet, S. (2013). Filmer la figure humaine « au milieu » des choses : le cinéma selon Béla Tarr. *Appareil* 12. DOI : 10.4000/appareil.1941.

Romero Tenorio, J.M. (2017). Instante y momento oportuno en los Grafos Existenciales de Charles S. Peirce. Por una dimensión Kairológica de la Creatividad. *Revista Pensamiento* 73 (276): 301-318. DOI: <https://doi.org/10.14422/pen.v73.i276.y2017.004>.

Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.

**Como citar:** Romero, J.M., Díaz, Á.S. y Buitrago, C. (2019). Béla Tarr y el cine que no cesa. Una estética visual desde lo temporal. *Revista KEPES*, 16 (20), 41-73. DOI: 10.17151/kepes.2019.17.20.4