

# La ceguera de Janos

El tiempo de la entropía en Béla Tarr

**Alfonso Hoyos Morales**

**Profesor: Dr. Iván Pintor**

**Asignatura: Intersecciones contemporáneas entre cine, televisión y cómic,**

**Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos  
1er trimestre, Curso 2018-2019**

**Facultat de Comunicació**

## Universitat Pompeu Fabra

**Resumen:** En un territorio de entropía, decadencia y hostilidad como es el sistema cinematográfico de Béla Tarr en su colaboración con Krasznahorkai, tanto en el terreno discursivo como estilístico, la presencia de un personaje como Janos Valuska es iluminadora. De la familia de los idiotas entre los que se encuentran el Príncipe Mishkin, Johannes de Ordet o el Stalker de la película homónima de Tarkovski, un personaje de esta naturaleza nos ilumina dos espacios. Por un lado, el mundo que lo rodea, por contraste; y, por otro, el mundo al que él aspira, virtualmente, por evocación y ausencia. Es con Janos por el que viajaremos en el presente ensayo y el que nos permitirá trazar algunos de los rasgos más significativos del cosmos creado por el dúo húngaro.

**Palabras clave:** Béla Tarr, Laszlo Krasnahorkai, Janos Valuska, tiempo, materialismo, entropía

**Abstract:** In a territory of entropia, decadence and hostility as it is the cinematographic system of Béla tarr in his collaboration with Krasznahorkai, both in the discursive and stylistic fields, the presence of a character as Janos Valuska is illuminating. From the family of idiots among which are the prince Mishkin, Johannes from Ordet, or the Stalker from the homonymous film of Tarkovsky, a character of this nature illuminates us two spaces. On the one hand, the world that surround him, by contrast; on the other, the world to which he aspires, virtually, by evocation and absence. It is with Janos with who we will travel in the present essay and who will allow us to draw some of the most significant traits of the cosmos created by the hungarian duo.

**Keywords:** Béla Tarr, Laszlo Krasnahorkai, Janos Valusla, time, materialism, entropy

Hermoso mundo, ¿dónde estás? ¡Vuelve,  
amable apogeo de la naturaleza!  
Ay, sólo en el país encantado de la poesía  
habita aún tu huella fabulosa.  
El campo despoblado se entristece,  
ninguna divinidad se ofrece a mi mirada.  
De aquella imagen cálida de vida  
sólo quedan las sombras. (Schiller, Los dioses de Grecia)

El cine de Béla Tarr es oscuro, decadente, marcadamente pesimista sin apenas dejar tregua ni en el plano narrativo ni en el estilístico. Por ello mismo, si hay algún punto particularmente interesante por el que adentrarse a su cine es a través de ciertas criaturas limítrofes que se sitúan en la línea fronteriza de ese mundo. Son figuras que acogen y reflejan la tensión de ambos territorios de la frontera pues vemos, en una misma imagen, la muerte de uno y el nacimiento del otro. En este sentido, son criaturas paradigmáticas de una ambigüedad intrínseca, como intrínsecamente ambigua es toda frontera. Sin embargo, dichos personajes no expresarán su ambigüedad de forma moral o intelectual, ni estará cimentada sobre paradojas del espíritu. No estamos, en definitiva, ante la angustia del silencio de Dios de *Los comulgantes*, ni ante la de un acto sacrificial que nos redima como en Tarkovsky, o en general, ante ninguna de esas vibraciones espirituales de la llamada modernidad melancólica que sigue inundando buena parte del siglo XX. El objeto es análogo, pero la actitud es distinta. Estos personajes limítrofes se sitúan en un terreno más bien pasivo, y ya no será su duda la que les permita habitar el mundo de una u otra manera, sino que será el mismo mundo, con su descarnada violencia, el que impedirá cualquier tipo de posicionamiento espiritual. Estamos, quizás, en el fin de la guerra de la ambigüedad pero, precisamente, porque finalmente ganará uno de los dos combatientes y su presencia ya no presentará ninguna ambigüedad ni comportará ninguna inquietud moral sino que será tan descarnada que nadie podrá dudar de ella, pues será el mismo mundo (y sus potencias

irracionales) los que vendrán, finalmente, a vencer.<sup>1</sup> Estamos, como diría Rancière, no dentro, pero sí en las periferias de “el tiempo de después”.

El plural en este sentido es algo tramposo, pues, aunque hay otros personajes que, de alguna manera, están en sintonía con estas ideas, el personaje que me interesará fundamentalmente será Janos Valuska, protagonista de las *Armonías de Werckmeister*. Esta película acumulará la mayoría de las páginas del presente ensayo ya que considero que se sitúa en el núcleo de la saga “Tarr-Krasznahorkai”, el lugar donde se evidencia el comienzo de su idiosincrática entropía y, a su vez, la justificación filosófica más potente de entre todas las películas del dúo húngaro (en este caso considero que las cuatro películas principales de Tarr: *La condena*, *Sátántangó*, *Armonías de Werckmeister* y *El caballo de Turín* son una coautoría entre ambos). Será el personaje de Janos, eje narrativo del film, el chivo expiatorio en el que se condensará el corazón de esta guerra. Este personaje apenas tiene equivalentes en el resto de sus películas, pues la mayoría nos muestran un mundo de personajes alienados, decadentes, desaliñados y especialmente desesperanzados, prácticamente sin ninguna inquietud moral ni creencia. Personajes que se acercan más al gesto automático del animal, al tránsito desengañado en busca de un algo más, o a la mera contemplación pasiva en pos de que un “algo”, del que no sabemos nada, llegue. Personajes, a su vez, que en su progresiva deshumanización acaban formando un todo democrático con los espacios y los objetos contribuyendo a la rugosidad y sordidez general del ambiente. Es así que el gran núcleo del presente trabajo residirá en destacar la presencia de Janos y cuales son sus potencias en un mundo protagonizado por esa otra clase de personajes y espacios.

---

<sup>1</sup> Mucho más en sintonía con Schopenhauer que con Nietzsche, con quien se le ha comparado habitualmente, pues si en Nietzsche vemos la reivindicación de la muerte de Dios en pos de la construcción de sentido a través de la creación, es decir, una muerte en pos de una nueva voluntad de los creadores de sentido, en Schopenhauer, como en Tarr, los individuos nada valen, pues están sometidos a fuerzas que les superan.

## 1 El eclipse

Donde ahora, como dicen nuestros sabios,  
sólo gira una bola de fuego inanimada,  
conducía entonces su carruaje dorado  
Helios con serena majestad.  
Las Oréadas llenaban las alturas,  
una Dríada vivía en cada árbol  
de las urnas de las encantadoras Náyades  
brotaba la espuma plateada del torrente.  
(Schiller, Los dioses de Grecia)

Querré comenzar el trabajo dedicándole unas cuantas páginas a la secuencia inicial de la película, pues considero que en ella se encuentran alegorizadas gran parte de las cuestiones fundamentales del estilo de Béla Tarr tanto a un nivel estilístico como discursivo, ya sea por asimilación o negación, o meramente por connotación. Se trata del antológico baile celestial que Janos conjura en una taberna de mala muerte. Comienza con el primer plano de una estufa de leña, que nos ubica, desde el principio, en un ambiente invernal. Tras unos segundos vemos unas manos apagando el fuego indicando, como luego lo hará una voz, el cierre del bar, y que, por otra parte, inunda de frío el conjunto de la secuencia. La cámara se abre, con delicadeza, pasando del primer plano de la estufa a un plano general, donde vemos al camarero de la taberna recogiendo vasos y a un montón de borrachos tambaleándose, algunos cayéndose al suelo, compartiendo el frío espacio, pobremente iluminado. Asumiendo su gusto por las sutiles coreografías en el espacio en el cine de Tarr, vemos, por un lado la retirada del camarero hacia el horizonte de la imagen, saliendo por una puerta, y la venida simultánea de uno de los borrachos



del bar hacia la cámara. El desaliñado borracho, con una cerveza en la mano se va acercando a cámara por el lado izquierdo de la pantalla hasta que la cruza, ocupando el centro de la imagen, mirando en diagonal y pidiendo a Valuska que “les muestre”.

Aparece entonces Valuska desde

detrás de la pantalla como una gran masa negra, como si todo el rato hubiéramos estado mirando desde su perspectiva y, de repente, soltara la cámara y apareciera en escena. Esta forma de introducirnos a nosotros y al protagonista deja claro, desde el mismo principio, que será desde sus ojos y no desde ningunos otros, desde los que veremos la película. No habrá ningún narrador omnisciente, tampoco habrá voz en off, sino que será una película de miradas y de objetos vistos desde Janos. Es por ello que esta secuencia será tan extraordinariamente importante para el resto de la película, pues es el diagrama de su espíritu lo que vendrá a “mostrarles” a esos pobres hombres que ya apenas se tienen en pie, que quizás ya no sean capaces de ver nada por sí mismos, pero, que por un momento, podrán ser beneficiarios de los regalos de la mirada. Es, además, un gesto interesante pues no es habitual en el cine de Tarr colocar el eje narrativo tan explícitamente desde la perspectiva de un protagonista. Cuando hay una suerte de protagonista, la perspectiva sobre éste suele ser externa, no empática, les vemos a ellos, pero no vemos desde ellos, quizás porque tampoco son capaces de ver demasiado. Tampoco se hace en la novela, que posee un carácter mucho más polifónico, adentrándonos en las perspectivas y mundos interiores de todos los personajes principales. En el conjunto de su cine, la cámara suele habitar el espacio como una especie de fantasma que rodea a los cuerpos y los observa desde una posición contemplativa (cámara-entre le llama Alberto Ruiz de Samaniego (2015: 363)). Aquí, sin embargo, la cámara y, en general, la puesta en escena, se posiciona desde el punto de vista del protagonista principal en muchas escenas clave y todo lo que veremos será también lo que ve Janos, recurso más propio de un cine más romántico o subjetivo. Esto evidencia el carácter fronterizo del film y será Janos, como veremos, el chivo expiatorio de un mundo (o una idea de

mundo, más bien) que se verá condenado a la desaparición y, precisamente, la perspectiva casi subjetiva del film contribuirá a acentuar su violencia.

Siguiendo con la secuencia en cuestión, el borracho que veíamos acoge a Valuska con los brazos y reclama hacer espacio en la sala para su exposición y así, como en una escena teatral, el resto de clientes retiran las mesas y otorgan un espacio diáfano para nuestro protagonista. Tras algunos murmullos, por fin Valuska tiene la palabra y coloca, a ese primer borracho en el centro. “Tú eres el Sol”, le dirá mientras imita con las manos sus gestos destellantes. Tras ello acoge a otro



personaje, que será la Tierra. Janos podrá explicarnos ahora como unos “simples tipos como nosotros” pueden llegar a comprender la inmortalidad, donde reina la constancia y la quietud donde el Sol siempre ilumina una cara de la Tierra que se mueve con un movimiento casi imperceptible, simbolizada ahora por el desaliñado borracho, que gira y gira

alrededor de su compañero y de sí mismo a las órdenes de Janos. Se agrega posteriormente la Luna, que gira a su vez sobre la Tierra y empieza a generar un torpe baile entre todos los borrachos, lleno de tropiezos, pero que nosotros observamos, junto a Valuska, con la ingenuidad y la ternura de un niño, que es capaz de ver en un palo una pistola, o una nave espacial en una



cama.. Desde el principio de la secuencia, la cámara nos compromete con la perspectiva de Valuska y, gustosos, la adoptamos, mientras imaginamos ese cosmos transfigurado en estas decadentes figuras que bailan y se tropiezan animadas por el tarareo de Janos y su cuerpo espoleador. Tras acompañarlos durante unos segundos

Janos los para, con una mirada de pillo y una pequeña risa (¿lo volveremos a ver reír en toda la película?) para anunciar un acontecimiento decisivo. La Luna (en este caso, el borracho con boina) se coloca entre el Sol y la Tierra, provocando un eclipse, haciendo que el Sol se apague (el borracho correspondiente agachándose). Seguimos entonces las descripciones de Valuska que, con intenso dramatismo nos hace presenciar este inquietante momento: “El aire se vuelve frío, el cielo se oscurece y todo se vuelve oscuro, los perros aúllan, los conejos se encorvan, los ciervos corren asustados, en estampida, los pájaros también están confusos y se posan en los árboles y luego... completo silencio”. En ese momento comienzan a sonar, por primera vez, las primeras notas de la banda sonora, unas melancólicas y minimalistas notas de piano que componen el primero de los dos temas que aparecerán en la película titulado, precisamente, “Valuska”. Será el primer momento de los cuatro en el que aparecerá en la película y, como en las demás ocasiones, vendrá a invocar un momento trascendente en el continuo de la trama: el eclipse en este caso. Esta primera pieza, en las dos ocasiones, aparece en los dos únicos momentos en que la mirada de Janos es efectiva (tiene efectos). La languidez de las notas no deja



de tener esa belleza que nos hace elevarnos hacia otro lado, parecida a esa ambigüedad de las célebres piezas de Satie, que nos transmiten, a la vez, melancolía y sosiego. Aquí la pieza acompaña a Janos y al cosmos y nos eleva por encima de la bruta materialidad de la taberna y los borrachos para, finalmente, hacernos testigos de este

trascendente acontecimiento cósmico. La cámara, unida a la música y a las anunciaciones temerosas de Janos frente al suceso, también se eleva, ligeramente, como en un estado de estasis “¿El cielo se caerá sobre nosotros? ¿La tierra se abrirá bajo nuestros pies? No lo sabemos, un eclipse total nos ha encontrado por casualidad”. Se hace el silencio, la cámara se retrasa y se eleva, progresivamente, al mismo ritmo lánguido de la música. Se acomoda detrás de una de las

lámparas del techo que aparece como una gran masa<sup>2</sup> mientras, en suspensión aérea, contempla los cuerpos estáticos de los ya convertidos en astros, vibrando todos ellos en el temor con el que el eclipse nos ha inundado. Tras unos segundos de contemplación estática la cámara vuelve al lugar donde se encontraba antes, con el mismo ritmo lánguido, mientras Janos nos anuncia el fin del eclipse y la vuelta a la normalidad. La Luna se retira de su posición mediadora posibilitando que los rayos del Sol vuelven a iluminar los correspondientes lados de la Tierra, permitiendo que el baile siga su curso armónico habitual. Janos, capitán de los astros, comienza a bailar con ellos y, con un gesto, invita a todos los demás a formar parte de esta danza cósmica, pareciendo también invitar a la cámara, que también gira y gira a su alrededor (hasta el Sol que “no se mueve” no puede resistirse a la inercia de todos estos cuerpos rebosantes de luz y también gira sobre sí mismo). No obstante, el baile será interrumpido por el camarero que diez minutos antes ya nos había anunciado que el bar estaba cerrado. Janos, y con él, la cámara, se despegan del baile y salen hacia el punto de fuga de la imagen, completamente oscuro, tras la puerta donde se sitúa el camarero. “Aún no he terminado” le dice Janos, pero el camarero le aparta la mirada, y Janos sale de la taberna, por esa abertura de pura oscuridad, hacia la invernal ciudad anónima, vagando, como una estrella errante.



---

<sup>2</sup> Es habitual el gusto por Béla Tarr por las grandes masas que se colocan justo delante de la cámara, acentuando el peso de la imagen y convocando, a su vez, un ritmo visual. Me viene a la mente el comienzo de *La condena* o de *El hombre de Londres*, pero los ejemplos son abundantes en todo su cine

## 2. Círculo, línea y espiral.

Podríamos decir que, a grandes rasgos y en clave alegórica, uno de los temas fundamentales de la película es la interrupción del orden del cosmos. Esta primera interrupción, ilustrada tras este hermosísimo juego de niños, será la primera que anunciará las siguientes en música, política y moral. A la manera de algunos filósofos antiguos que nos hablaban de la armonía existente entre el microcosmos y el macrocosmos, se nos presentará un poco más adelante en la película al personaje más intelectual, el musicólogo Eszter. Este otro personaje principal consagra su tiempo en reivindicar la importancia de un regreso a las armonías musicales clásicas griegas, las cuales poseían una correspondencia armónica con los astros del universo. La tarea, asumiendo esta conexión entre el cosmos y la música, no se trataría tan sólo de una puramente musical, sino también filosófica, pues las consecuencias la trascienden.

Eszter comparte el espíritu de Johannes Kepler, astrónomo y matemático germano que, conocido fundamentalmente por sus leyes sobre el movimiento de los planetas, centró la mayor parte de sus esfuerzos en encontrar conexiones armónicas entre el cosmos y las armonías musicales. Esta tarea de especificar la armonía de las esferas mediante tonos reales, que ya empezaba a ponerse en cuestión en la Revolución científica, se iría abandonando en pos de otras investigaciones como las de la serie armónica, siendo autores como Werckmeister o Singer los primeros fundadores de esos cambios. Fabre D'Olivet, ya en el siglo XVIII-XIX sería un representante de esos musicólogos que clamaban por el regreso a los orígenes y a la afinación pitagórica, acusando a la música moderna de los males de temperamento de su sociedad. Un nostálgico similar es Eszter, quien teme que la palabra del cosmos quede muda en nuestra tierra y que los astros, antaño conducidos por los ángeles, queden errantes dirigidos por fuerzas sin sentido hacia un inexorable destino<sup>3</sup>. Eszter constituiría el correlato intelectual de lo que Janos es en el más puramente vivencial. Personajes atados a un viejo mundo del que no se quieren despegar. Janos, por un lado, con su creencia fiel que ilustra en sus exposiciones, Eszter, por otro, manteniendo su

---

<sup>3</sup> Algunos de estos datos han sido recogidos de diferentes puntos del libro de Joscelyn Godwin, *Armonía de las esferas* (2009)

piano afinado a la manera de los antiguos griegos, a pesar de que ello provoque que piezas como las de Johann Sebastian Bach suenen chirriantes.

Sin embargo, cuando los astros, como las notas musicales, se desvían de su trayectoria el cosmos, se enfrenta a una suerte de tragedia. Una tragedia, que ya no es como las clásicas, como las de Esquilo, sino una tragedia más puramente moderna, como las que se anunciaban en Sófocles. La exposición de Janos, de hecho, no deja de tener las mismas resonancias que las de una tragedia clásica tal como la expone Deleuze, refiriéndose a Hölderlin, en unas clases impartidas en torno a la noción de tiempo Kant recogidas en el libro *Kant y el tiempo*. Nos dice:

¿Qué es el ciclo del tiempo trágico? El ciclo del tiempo trágico es, a grosso modo, como tres arcos de círculo con valores desiguales. Está el momento de la limitación. La limitación no es otra cosa que la justicia, es la parte asignada a cada uno. Luego está la transgresión de la limitación, el acto que transgrede. El momento del límite es el gran Agamenón, es la belleza de la limitación real [royale]. Luego está la transgresión del límite, es decir, el acto de la desmesura: Clitemnestra asesina a Agamenón. Luego está la reparación. El ciclo del tiempo trágico es ese ciclo de la limitación, la transgresión y la reparación. La reparación es Orestes, que vengará a Agamenon. Habrá restablecimiento del límite que ha sido por un momento excedido (Deleuze. 2008: 50, 51)

A lo que luego agrega que este tiempo, que Aristóteles hará canónico en su *Poética*, “está bastante calcado sobre el tiempo astronómico” (Ibid). Efectivamente, la exposición de Janos es expresión de este tiempo cíclico en el que el orden limitado del cosmos, se ve transgredido por un eclipse para, posteriormente, volver al orden inicial. ¿Qué ocurre, en cambio, en lo trágico moderno? Es decir, que ocurre (o empieza a ocurrir) al final de la secuencia, cuando Janos es apartado de su baile y comienza a vagar por la ciudad, de un lado a otro hasta que le veamos, al final de la película, loco en un hospital psiquiátrico. Pues que el tiempo se descurva, dando lugar a otra clase de tiempo, el tiempo de Edipo, dirá Hölderlin, en el que el hombre se sustrae al límite y el tiempo, plegado hasta ahora sobre sí mismo, “se sale de sus goznes” impidiendo la rima entre comienzo y final. En la concepción clásica el tiempo es el número del movimiento, tal

como lo expone Aristóteles en su *Física*, eso implica que el tiempo se subordina al cambio, al curso del mundo, y el curso del mundo es aquél que amanece con los astros, cíclico y regular. Tiempo que está unido al movimiento, movimiento que es cíclico, ciclo que es eterno, inmortal. Tenemos el tiempo como número del movimiento en Aristóteles, el tiempo como imagen de la eternidad en Platón, en definitiva, el tiempo como algo subordinado a un cambio que lo que nos indica es precisamente la estabilidad en la permanencia, un tiempo, que, en último término anuncia la ausencia de tiempo mismo o su subordinación a lo estático. ¿Qué ocurre en el tiempo de Sófocles? ¿Qué ocurre aún más en el tiempo de Kant y en general, de la modernidad (y aquí tanto Deleuze, como Hölderlin parecen anunciar a Sófocles como un moderno “avant la lettre”)? Pues, como decíamos, el tiempo sale de sus goznes, el pliegue circular del tiempo cíclico se desenrolla y deviene línea recta. El avance ya no promete la vuelta al comienzo, el tiempo deja de estar subordinado al cosmos, se convierte en tiempo vacío y puro y ya no tiene, en definitiva, ninguna conexión con la eternidad. ¿Hacia dónde, entonces, nos arrastra esa línea recta? Hacia nada, dirá Deleuze y, podríamos decir con Heidegger, hacia la muerte. De un tiempo cíclico, pasamos a un tiempo desbordado de sí, desenmarcado de sus límites, que se encauza, como una línea recta, hacia la nada. Desarmonía de las esferas e independencia del tiempo enlazadas íntimamente.

En Béla Tarr, volviendo a lo que nos ocupa, estamos en esta lógica, pero sin embargo no ocurre un cambio sustancial repentino de un tiempo cíclico a un tiempo lineal, no estamos ante una súbita salida de los goznes del tiempo, sino que se da, podríamos decir un “choque de tiempos” (Cruz, 2016: 234) entre el círculo y la línea recta. O, podríamos decir, el espíritu de la línea recta contamina, como un parásito, al del círculo, haciendo de la repetición, ya no un continuo ciclo que en cada vuelta se renueva con el mismo impulso que antes para dar la siguiente, sino que se da una suerte de espiral, que en cada movimiento va concentrándose hacia el interior, perdiendo energía, dirigiéndose hacia su pérdida total. El tiempo circular, cuando se encuentra con el tiempo de la línea recta, nos enfrenta al tiempo de la entropía. El tiempo de la vida en las películas de Tarr se compone por tanto de la combinación de dos movimientos: “el centrípeto, que mantiene el círculo como tal, y el centrífugo, que termina cortando el ciclo

produciendo una línea recta efímera; línea que se enfría poco a poco hasta que finalmente se disipa” (Cruz, M, 2016: 232). Este espacio temporal es el espacio general de las películas de Tarr y lo podemos constatar tanto en un sentido local, en las películas concretas, como en la globalidad de su proyecto cinematográfico con Krasznahorkai. El ritmo repetitivo, al que colabora una música minimalista en loop, así como las constantes idas y venidas de la cámara, siempre en compañía de la música, otorga a su cine una estructura, en efecto, repetitiva, minimalista que genera un cierto estado hipnótico a la vez que siniestro. Sin embargo, el loop de sus películas, y ahora pienso especialmente en *El caballo de Turín*, no reside en la mera repetición, sino que dicho movimiento, como decíamos, unido al de la línea recta que nos dirige hacia ese agotamiento de sí, es como un loop que se desintegra progresivamente en cada repetición. En ese sentido encuentro cierta analogía con la idea de William Basinski en el plano musical con sus *Disintegration Loops*, cuatro discos en los que al músico colocaba un fragmento reproducido en bucle sobre viejas bandas magnéticas desgastadas, lo que provocaba que en cada tirada se deteriorara progresivamente. En Béla Tarr, si tomamos el ejemplo de *El caballo de Turín* (por paradigmático, pero no por único) ocurre algo similar. Cada día, padre e hija intentan realizar sus tareas cotidianas, y así nos lo refleja Béla Tarr con relativo “naturalismo”, sin embargo, cada día que pasa encuentran diversas singularidades que provocan una ligera diferencia en la repetición constante de sus labores. Los días son representados de manera cada vez más corta, el exterior se va volviendo cada vez más hostil, primero mueren las chinches, el caballo deja de comer, vienen los gitanos, mientras la lluvia y el viento va acumulándose poco a poco en las cosas, desgastándolas, deteriorándolas. Esta idea la encontramos mencionada por el propio Béla Tarr en una entrevista:

Nunca se limita a la pura y simple repetición. Por ejemplo, en una película como *El caballo de Turín*, incluso cuando los personajes llevan a cabo las mismas acciones cada día, nunca lo hacen de la misma manera. Esa es la cuestión principal de la película. Nos pasamos el día llevando a cabo una rutina, viviendo la vida en su vertiente del día a día. Sí, te levantas, te vistes, te duchas, vas a trabajar... pero, de alguna forma, la diferencia es la cuestión; cada día es diferente porque no eres la misma persona que el día anterior, porque ayer eras un día más joven y hoy eres un día mayor, tienes menos energía, menos poder, eres una persona diferente cada día,

y por lo tanto haces las cosas de manera diferente a medida que pasan los días. (Béla Tarr en Mello, 2015)

### 3. Frente al tiempo de los sujetos, el tiempo de las cosas.

Cuando la espiral deviene puro afecto y su ciclo interior se hace irremediable. Cuando, en definitiva, la tendencia del tiempo ya no posee el correlato de la esperanza, en que la voluntad accede al transcurrir homogéneo para establecer un desvío a su inercia, el tiempo entonces se des-subjetiva, deviene cósmico. Deja de ser el tiempo de las ambigüedades espirituales y de las dilataciones del alma agustinianas. Es el tiempo en que los hombres ya no aspiran más que a poder ponerse un plato de comida en la boca y de sustentar su existencia física. Desembarazado de subjetividad y aliado de la materia, junto con la lluvia, el barro, la niebla y el viento, afecta a los cuerpos y se acumula sobre ellos que devienen pasivos. “La naturaleza toca al hombre expuesto, no lo atraviesa pero lo socava, lo mancha, le da tiempo, tiempo que no es lineal sino huella, no progresivo sino afectado, la compasión de la materia” (Hidalgo, 2016: 128)

Tomemos, por contraste, las películas de Andrei Tarkovski, con quien se ha comparado mucho, y no gratuitamente, al director húngaro, al tomar en consideración analogías formales como los lentos movimientos de cámara o su trabajo con las dilataciones temporales. Sin embargo, a diferencia de Béla Tarr, el dispositivo formal del cineasta ruso está mucho más dirigido a adentrarnos en la interioridad de sus personajes, a explorar su fondo espiritual así como su ambigüedad moral. “Lo que a mí me interesa son las cualidades interiores, morales, inmanentes al tiempo” (Tarkovski, 2013: 78), diría en su libro *Esculpir en el tiempo*. Si algún interés tiene una comparación entre ambos autores, es que, partiendo de recursos formales similares se diferencian en su objeto último. En cierto sentido pareciera que Béla Tarr, pudiendo haber nacido desde una vinculación igual de íntima con el ser humano y su espiritualidad, se posicionara definitivamente de un lado, donde la ambigüedad ya no tiene espacio, donde se ha perdido definitivamente la fe. Visión metafísica la de ambos, pero en uno el objeto será el alma y su

ambigüedad, mientras en otro será la tiranía de la materia extenuada. El punto de contacto entre ambos lo encontramos en Janos. Volveremos sobre ello más adelante, pero antes me gustaría comparar cómo se traduce este contacto y esta disidencia en diversas escenas de ambos cineastas.

Pensemos en *Stalker* de Tarkovski, en la secuencia en que los tres peregrinos se encaminan hacia La Zona, el momento limítrofe en que, tras escapar de los vigilantes que custodiaban la frontera, encuentran una vagoneta que les llevará a su destino. Una vez montados en la vagoneta, un personaje se pregunta, en un primer plano lateral “¿Pueden alcanzarnos?” a lo que el Stalker responde desde fuera de campo “Ellos le temen como a una plaga”, “¿Qué temen?” vuelve a preguntar. No se responde, queda un silencio y nos quedamos observando el rostro del denominado Escritor, que mira hacia abajo, casi cierra los ojos y agacha la cabeza, mira hacia el paisaje y la cámara acompaña la mirada deambulando por el entorno industrial y sepia que comienzan a abandonar. Tras ello, en la escena se siguen realizando diversos cortes enfocando en primer plano lateral el rostro de los diversos protagonistas y deambulando por el paisaje. La interrupción por el montaje del plano secuencia no rompe la continuidad del trayecto, a lo que colabora un constante y rítmico traqueteo de la vagoneta, que acompaña a los personajes e hipnotiza a los espectadores, así como la aparición progresiva de extraños sonidos de sintetizador que parecen como venidos de otro mundo, confundiéndose con el ambiente y tomando cada vez más protagonismo, invadiendo de extrañeza ritual la escena de más de tres minutos de duración.



La dilatación temporal acompaña a la dilatación propia del espíritu de sus protagonistas, dándole el espacio y el tiempo para que respire la tensión del tránsito. En el plano secuencia se sedimenta

y vibra la incertidumbre de sus personajes que se dirigen hacia un espacio desconocido mientras dejan atrás la decadencia sepia de la ciudad industrial. En este sentido lo interesante del plano no reside en que recorran un espacio o no, sino que el tiempo, así como la vibración hipnótica de los ritmos, nos adentran, de manera casi ritual, en el interior de los personajes, en la inquietud que provoca abandonar un territorio hostil como es la ciudad y adentrarse a un espacio desconocido como La Zona, que es capaz de provocar el terror de un ejército entero. Podemos encontrar numerosos ejemplos parejos en multitud de sus películas: La escena de la autopista en *Solaris*, la escena de la vela en la piscina seca en *Nostalgia* o la globalidad del proyecto de *El espejo*. Todo el trabajo con el espacio y el tiempo en sus películas convocan movimientos análogos del espíritu de sus personajes.



Pensemos, por contraste, en una escena formalmente similar en el cine de Béla Tarr y, con ello, tomaré de nuevo una de *Armonías de Werckmeister* por la misma razón por la que he acudido a ella previamente: su carácter limítrofe. En efecto, antes comentábamos que dicha película tenía aún algo de romántico, pues situaba

la perspectiva de la trama en los ojos de un protagonista: Janos Valuska. Sin embargo la película no es la mera extensión espiritual de sus pensamientos y los recursos formales no están todos dirigidos a expresar su estado de ánimo ni sus inquietudes, salvo aquellos que podríamos llamar “momentos trascendentes”, como la comentada primera secuencia. Tomemos una secuencia concreta de aparente banalidad en el todo del film: En un momento de la película, Janos le dice a su colega Eszter que la exmujer de éste, Tünde, quiere que se encargue de reunir personas en una lista para combatir a los rebeldes que violentan el pueblo (los seguidores de El Príncipe). Cuando se disponen a emprender el camino para reunir la lista, Janos le ofrece ir a ver a la enorme ballena (en la que “podemos ver la grandeza del señor, su impulso creativo”) a lo que Eszter le responde que antes “terminemos esa maldita lista”. En ese momento callan y simplemente

caminan, la cámara les acompaña en un plano lateral y lo único que oímos son las rítmicas pisadas de ambos junto al sonido del bastón y el viento que les golpea en la cara, agitando el pelo de Janos y obligando a Eszter a sujetar su sombrero. 2 minutos les acompaña la cámara hasta que se encuentran a las primeras personas a las que debe poner en la lista.

Una persona x podría aludir a la gratuidad de dicha escena. Aquí no existe una tensión dramática que pareciera requerir esta dilatación temporal, los personajes no parecen adentrarse en territorio desconocido, ni existe un particular suspense que haga que la duración evoque sus expectativas o recuerdos. Efectivamente, en esta escena la prolongación parece gratuita dramáticamente pero porque lo que empieza a emerger aquí es algo que apunta en otras direcciones. El tiempo deja de convertirse en un territorio donde el alma se dilate en su ambigüedad para convertirse en un elemento matérico más de un mundo hostil, en el que éste, junto a los elementos (en este caso el silbido del molesto viento que despeina y obliga a Eszter a sujetarse el sombrero mientras camina con dificultad con su bastón) van sedimentándose sobre los espíritus de los personajes, aplacándolos. Esta dilatación temporal más que agregar algo a la trama construye una atmósfera. El pueblo donde transcurre la película es vacío, anónimo, áspero. La entropía dirigida por El Príncipe tiene un correlato físico en toda la atmósfera de la película, en sus dilataciones temporales, en sus silencios y vacíos, en los habitantes sórdidos (pensemos en la escena del beso entre un guardia y una cocinera) y hostiles. En esta clase de escenas se manifiesta el objeto mismo del cine de Béla Tarr, la búsqueda de una materialidad en estado puro, más allá de las tensiones dramáticas, que tendrá su exponente más radical y extraordinario en la mastodónica *Sátántango*.

Efectivamente lo que empieza a anunciarse no es más que ese otro tiempo al que hace alusión Rancière en su libro, ese tiempo de después que no aparece en acto pero que empieza a intuirse en la atmósfera general de todas sus películas. Éste, como él comenta “es el tiempo de los acontecimientos materiales puros a los que se enfrenta la creencia durante todo el tiempo que la vida pueda soportarla” (15). Podríamos decir que lo representado en la pantalla empieza a dejar de reflejar algo más allá que exceda la propia materialidad de los objetos, que, en

definitiva, la imagen ya no respira hacia un lado ni hacia otro. Ya no nos hace soñar con el futuro, ni nos permite sentir nostalgia por el pasado, sino que la violencia de la imagen se presenta en su carácter más opaco y lo visual empieza a cobrar una dimensión más puramente háptica. Podríamos decir, por tanto, que el cine de Béla Tarr es una suerte de materialismo en el que, en un mundo de espera pero sin esperanzas, solo quedan los elementos en su opacidad y el tiempo deja de tener vértices que apunten más allá de sí para convertirse en huella que se sedimenta sobre los cuerpos de los personajes, inundándolos hasta su desgastamiento y, finalmente, hasta su muerte. Nada que ver con el materialismo de tintes humanísticos de Sigfried Kracauer. La reivindicación materialista del autor alemán residía en el carácter evocador de los objetos físicos, poseedores de una ambigüedad inherente capaz de transmitirnos un “halo de de significados” con “un número teóricamente ilimitado de correspondencias psicológicas y mentales” (1996: 99). La materia de Béla Tarr es, por contra, una suerte de abstracción, una suerte de idea matérica de sí misma, los elementos se convierten en arquetipos, en fuerzas ontológicas. Como diría Alberto Ruiz de Samaniego, el cine de Béla Tarr, más que ser un naturalismo o un realismo, es una “metafísica [...] de- y desde la materia extenuada” (2015: 362). La materialidad del cine de Tarr no es una simple constatación empírica que la cámara registra, no es una reivindicación, a la Bazin, de las cualidades transparentes del cinematógrafo (aunque las utilice) sino que es un cine discursivo en el que la materia tiene un sentido ontológico dentro del cómputo global de su universo. Algunas decisiones de puesta en escena apoyan esta idea, por ejemplo, el uso del blanco y negro, frente al color. El mismo Béla Tarr, comenta: “For me it’s a kind of naturalism, the colour movie. With black and white you can keep it more stylistic, you can keep more of a distance between the film and reality which is important.” (Béla Tarr en Daly y Le cain, 2001). O respecto a la utilización del viento en sus películas: “We used the wind machine. You know, everything is artificial. It’s the definition of artificial.” (Ibid). Materialismo, por tanto, pero en la cual el objeto no es plasmar la realidad positiva, empírica que pasa objetivamente por el filtro transparente de la cámara, sino que la puesta en escena trabaja para otorgar a los objetos una dinámica propia, una potencia concreta, un tono y un ritmo.

A este respecto me gustaría sacar a colación a un teórico y cineasta como Robert Bresson que, pese a situarse en las antípodas estéticas de Tarr, su gusto por la estilización de los elementos materiales en su cine crea, para mi gusto, algunos puntos en común. Un aforismo en sus *Notas sobre el cinematógrafo* ilumina algunos de esos puntos: “Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero” (2006: 82), reivindicando que lo real no es algo que meramente se “capte” ni ante lo que tengamos que ser meramente contempladores, “positivistas”, sino algo mediatizado por la perspectiva del artista, que otorga a su material una determinada forma. En el caso de Bresson, como en el de Tarr, hay un gran gusto por la utilización de los silencios y de los ruidos, pero encauzados por el cincel del artista en aras de poseer una vibración concreta. En sus mismas notas, Bresson realza “el valor rítmico de un ruido” e invita a que “los ruidos se conviertan en música” (2006: 43). De manera análoga se concibe en Béla Tarr tanto el sonido, como la imagen, en función de transmitirnos desde la misma materia, una idea de ella<sup>4</sup>, y no simplemente de “registrarla” Pienso, por ejemplo, en el artificioso sonido del viento en *El caballo de Turín*, si nos fijamos, el viento posee en un conjunto de masa fluida de sonidos de diversa tonalidad, un ritmo interno, que resulta hipnótico a la par que siniestro. Entre esas notas, recuerdo una que se repite, y que otorga un vértice de inquietud al conjunto, como una especie de soplido más agudo, parecido al sonido de una puerta chirriante colándose entre la masa de las otras “notas de viento” más graves. Es de un particular interés poner solo la pista de sonido de *El caballo de Turín* y apreciar su extraordinario y enormemente inquietante uso, como el viento toca diversas notas y como su musicalidad se encauza, en armonía siniestra con la banda sonora de Mihaly Vig. Todo ello, más allá de que mis limitados conocimientos musicales me impida concretar aún más sus características, invoca, en definitiva, ciertas tonalidades concretas que el film otorga a la materia con el sonido. También podíamos comentar ejemplos visuales como la rugosidad de los objetos, realzando el carácter háptico de su cine y que nos recuerda al Van gogh más cercano al expresionismo (ese de *Los comedores de patatas*). Los ligeros movimientos de

---

<sup>4</sup> Con idea no me refiero a una idea abstracta o intelectual. En este sentido vendría a colación algunas categorías de Deleuze como son las de percepto o afecto, que son los equivalentes a los tipos ideas con las que se manejan los artistas. Los perceptos son conjuntos de percepciones que sobreviven a aquellos que las experimentan, así como los afectos son devenires que exceden la fuerza de aquél que pasa por ellos. Así es como el mismo autor francés lo define en un conjunto de entrevistas recogidas bajo el nombre de *El abecedario de Gilles Deleuze*. Estas, junto con el concepto, vendrían a integrarse en el grupo de las ideas.

cámara que otorgan un ritmo a las diversas masas que se presentan en pantalla. Pensemos en la bellísima coreografía de diferentes tonalidades y densidades de objetos en el comienzo de *El hombre de Londres* en el que, con un travelling vertical, de una gran lentitud, vamos rozando un gran barco, superponiéndose, en el transcurso, grandes masas cromáticas negras, que contrastan con la ligereza con la que los reflejos del agua revolotean en la parte baja del barco. Este contraste, así como el ligero movimiento de la cámara impone una melodía y un ritmo visual que lo empareja con la música que es norma en el conjunto de su cine.

Este materialismo de su cine, que se expresa tanto en el uso del sonido como en el carácter pictórico de las imágenes no elimina el tiempo sino que, al contrario, son el anuncio de su propia desaparición. Como un moribundo que más que nunca es tiempo pues no puede dejar de anunciarnos la violencia de lo que está por venir. Materialidad en progresivo embrutecimiento unido a la incapacidad de los personajes de ver a través de ella. Completamente desasidos de voluntad, ya solo pueden quedarse sentados, esperando como este mundo opaco se viene hacia ellos. Hombres sentados tras las ventanas esperando lo inevitable, a que llegue aquello que tenga



que llegar, que no es otra cosa que la acumulación de lo presente, la sedimentación de un mundo en progresivo desorden y violencia. “El personaje típico de Béla Tarr es en adelante el hombre en la ventana, el hombre que mira como las cosas vienen hacia él” nos dirá Rancière “Y mirarlas es dejarse invadir por ellas, sustraerse al trayecto normal que convierten las incitaciones del exterior en impulsos para actuar” (pag 36). Personajes como Karrer

que vemos tras una ventana al comienzo de la película *La condena*, y que expresa “Yo no me aferro a las cosas, pero todas las cosas se aferran a mí”. Los personajes son incapaces de actuar sobre los objetos, por lo tanto los objetos actúan sobre ellos.





La estética materialista del cine tiene su correlato en estos personajes: en Karrer y en los borrachos de *La condena*, en los pueblerinos que viajan hacia la nada guiados por un falso profeta en *Sátántangó*, en el padre y la hija de *En el caballo de Turín* que ya, al final de la película, no pueden ni levantar la cabeza ante lo que se

les viene encima. La íntima coherencia entre la estética de su cine y el espíritu de sus personajes es una de las virtudes del autor húngaro, y aún más lo será cuando pueda llegar a aparecer un personaje que transfigure esa roca opaca. Hablamos de Janos

#### 4. Inmanencia y trascendencia de la mirada

La inmanencia de los objetos no es solo, en Tarr, como comentaba, una cuestión discursiva, sino también estética. Todo está en la imagen y no hay significados o simbologías ocultas. Nada apunta más allá de sí mismo salvo si algo en el contexto de la imagen invoca esa trascendencia. La presencia de Janos en *Armonías de Werckmeister* es precisamente aquella que es capaz de romper la dinámica de la opacidad que hemos estado viendo. Como un error en el sistema su presencia irradia vectores de luz para hacernos ver más allá que lo que veíamos en esas otras películas en las que los personajes estaban ya consumidos por ese “tiempo de las cosas”.

Janos podría tomar el calificativo de idiota en varios de sus acepciones, por un lado podemos emparentarlo con una constelación de personajes caracterizados por ser, por una parte, algo simples, pero, por otra, estar llenos de una bondad innata así como parecer ver algo que los demás no pueden. Podemos pensar en el príncipe Mishkin en *El idiota* de Dostoievski, en Johannes en *Ordet* de Dreyer o en el Stalker de la película homónima de Tarkovsky entre muchos otros y pese a sus diferencias. También podríamos pensar la palabra idiota en el sentido que adquirió en la época de los antiguos griegos, como aquel que no prestaba atención a los asuntos públicos, sino solo a sus asuntos privados. Heráclito empleará la expresión «idios cosmos» para referirse al mundo privado que un individuo particular se construye y que difiere del «koinos cosmos» o comprensión compartida del mundo que tienen los demás individuos (Andrade, 2014: 134).

En efecto Janos es un idiota en ambas acepciones pues es ingenuo, sencillo y bueno, pero, por otro lado, posee su propio cosmos, completamente al margen de la situación que le es contemporánea. Es, dicho vulgarmente, alguien “que no se entera de lo que pasa”. Su ingenuidad, que no es capaz de comprender lo que ocurre si no lo ve, le obliga y, con ello, nos obliga, a ser testigo directo de los sucesos de la ciudad. A su vez, con ello, la propia presencia de Janos inunda de sentido aquello que se muestra.

La célebre ballena de la película, centro y casi personaje propio, habita un espacio de ambigüedad al que Janos bellamente contribuye. Es, por un lado, una criatura extrañamente sagrada y, a la vez, un pedazo de carne inerte encerrada en un camión mal iluminado. Su ambigüedad no reside, sin embargo, en un valor simbólico o en un sentido escondido ulterior que la película no nos muestra y ante el que el teórico de cine, con su erudición, es capaz de desvelar gracias a sus estudios de mitología o literatura. La ballena, como todo en el cine de Béla Tarr, solo significa por aquello que se sedimenta en sus materiales. Si encontramos ambigüedad en ella es por confrontar en sí una gran cantidad de miradas contradictorias, y es por ellas por las que se define. En los primeros compases de la película podemos escuchar constantes rumores sobre ella, el encargado del hotel con el que Janos se encuentra nos comenta “Al parecer vinieron

ayer en el tren de la tarde, a causa de la ballena. Bueno, tú no podrías saberlo. Nunca se puede estar seguro de nada [...] también cuentan que la ballena no tiene nada que ver, pero al rato, que es la causante de todo” Esta primera presentación sin que ella haya aparecido aún, ya la integra en una ambigüedad explícita. Su presencia es inquietante porque no sabemos qué decir sobre ella. ¿Es una presencia maligna, o es solo un trozo de carne?

Su presencia adquiere otras connotaciones en la hermosa escena de su presentación visual. Janos, en una de sus caminatas por la ciudad, llega a la gran plaza del mercado, cubierta de niebla y frío donde cientos de personas han aparecido repentinamente, permaneciendo en un inquietante estatismo. En ese momento, en el centro de la plaza, un camión, perteneciente a un circo itinerante, abre sus puertas para mostrar una de sus principales atracciones: una ballena de más de 20 metros. A diferencia del libro, donde todos estos hombres, que aquí aparecen como estatuas y que luego sabremos que se tratan de los seguidores de El Príncipe, se adentran en masa al interior del camión, aquí, es solo Janos el que lo hace. La idea final que reluce, sin embargo, es la misma, es Janos el único que ve en ella algo más que el resto, es su mirada la que invoca en la ballena unas connotaciones que antes de que Janos apareciera no existían. Justo en el momento en que entra al camión vuelve a aparecer la música. Es la segunda aparición en toda la película y la última de esta pieza en concreto. De nuevo, como vimos en la primera ocasión, la música llama a una trascendencia. En este caso es la expresión musical de la mirada encandilada de Janos que la observa con fascinación infantil, mientras la cámara es su expresión visual, acariciándola con lentitud, demorándose en las rugosidades de su cuerpo y órganos acumulados en botes a lo largo del mugriento camión. Como en la primera secuencia, ésta, en su demora y estilización, parece invitarnos a una mirada más profunda, que ya no anuncia una caída o una muerte, sino un alzamiento y un encantamiento. Cuando Janos sale del camión la cámara se queda aún en él, enmarcándole con la cola y el costado de la ballena que forman una gran masa



negra, lo que logra introducir así en sus en sus próximas palabras este correlato material de la revelación. “Una ballena gigantesca ha llegado. Esta misteriosa criatura viene de océanos

remotos. Lo mejor es que la vea usted mismo” A lo que responde su compatriota “No me gusta nada de esto, Janos”. “No es nada malo Sr Argelyan” replica Janos, “tan solo vaya y vea el animal grandioso que El Señor ha creado. Que misterioso es El Señor que se divierte con tales extrañas criaturas”.

Janos contagia de divinidad a la ballena solo con su mirada y, con ello, podríamos considerarle es portador de eso que los alemanes llamaban desde el Romanticismo, el *Stimmung*. Acojamos su bella definición que Jacques Aumont nos facilita en su libro *El rostro en el cine*.

[La *Stimmung*] es lo que difunde, a partir de una fuente, una especie de irradiación invisible, aurática, etérea. Si esta irradiación es intensa, se extenderá con facilidad, contaminará los objetos cercanos, y se asentará progresivamente sobre todo el espacio. La *Stimmung* es contagiosa, pues el término procede también de *stimmen*, estar en concordancia. (Aumont, 1998: 98)

Si la ballena, que no es sino un trozo de carne inerte en un camión, nos transmite algo, es precisamente por la capacidad que tiene el rostro de Janos de hacerla vibrar con una trascendencia única, acogéndolo como un astro más en su juego cósmico, denominándola como una majestuosa criatura divina e incitando a que todos sus compatriotas contemplen su magnificencia. Más adelante, en una escena previamente comentada, Janos intentará convencer a Eszter para que mire la ballena:

Tío Gyuri, vamos por la plaza del mercado así podrás ver tú mismo la gran ballena, mide unos veinte metros y puedes ver su garganta, y lo mal que huele. Todo lo que un hombre puede hacer es mirar eso y ver la grandeza del señor, su impulso creativo, su energía y como esa omnipotencia se refleja en el animal. Eso es lo que se tiene que mirar, ha de ser visto Tío Gyuri.

Eszter, pese a rechazar en ese momento la oferta de su colega, se contagiará de su mirada una vez que la vea al final de la película, que comentaremos más adelante, en un momento de extraordinaria condensación de las diversas caras del film. Antes sin embargo, me gustaría

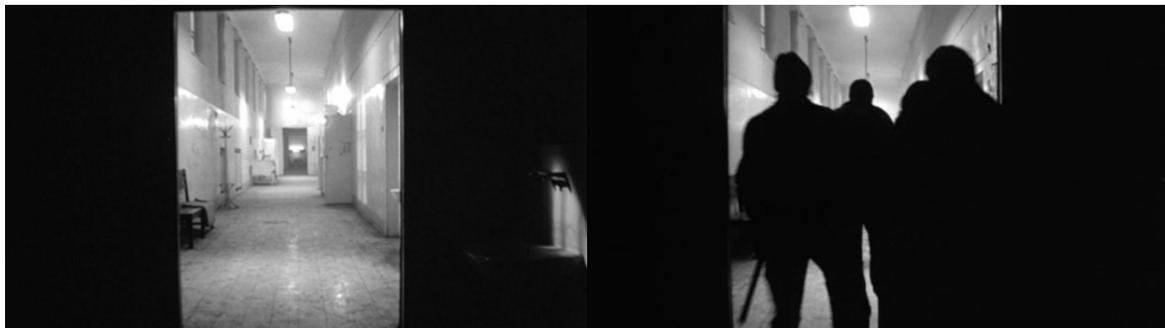
comentar el momento preciso en que su mirada cesa de ser capaz de encantar las cosas. La secuencia en la que los seguidores de El Príncipe, tras escuchar su discurso anarquista y apocalíptico se encaminan hacia un hospital para invadirlo de destrucción.

## 5. Caída...



Los seguidores, convertidos en un solo mosaico de cuerpos que caminan al unísono, con sus pasos, no solo marcan un ritmo, ritmo de la muerte, sino que invocan todo un vacío alrededor (el cine sonoro inventó el silencio que diría aquél). En fuera de campo se evoca una ciudad muerta, anónima y vacía, como si solo habitasen el mundo estas figuras en negro,

heraldos de la muerte, fuera de sí, dispuestos a destrozarse a aquellos sobre los que más poder tienen: los enfermos, incapaces de toda resistencia. Armados de rencor e impotencia acumulada, se encaminan, impasibles, en unos hipnóticos cuatro minutos hacia el hospital. Una vez a las puertas, la entrada se presenta en un intenso claroscuro que vendrá a ser eclipsado por las masas de cuerpos que se adentran en él.



Y con el mismo silencio se organiza la masacre, con la misma frialdad con la que presenciábamos la caminata al unísono. Solo oímos los ligeros sonidos de los pasos de un lado a otro, y las caídas de los cuerpos y las camas. Ni gritos, ni declamaciones de rabia. Violencia anónima que, de nuevo, embriaga la secuencia de silencio y vacío. En el campo visual el



minimalismo de una serie de sombras que chocan entre sí y que se van adueñando del espacio, mientras la cámara, como testigo que no parpadea, se limita a observar desde una distancia cómplice pero testimonial todo lo ocurrido, casi siempre parapetada tras los marcos de las puertas, hasta que llegamos a la última sala.

Nos encontramos con un consumido viejo de apariencia casi fantasmagórica, blanco en una estancia blanca, enmarcado por dos figuras negras, los heraldos de la muerte. Pareciera que simplemente tienen que avanzar un poco más para que la cámara se ennegrezca finalmente y asumamos la victoria de estas fuerzas frente a la débil luz (como ocurre, al principio de la secuencia, o al final de *El caballo de Turín*, como ocurre al final de *Sátántango* cuando el viejo



médico coloca maderos en sus ventanas para que no pueda entrar más luz). En cambio se frenan, lo observan y se retiran mientras aparece la segunda pieza musical de la película. Música la cual, como decíamos, apunta siempre en la película a un paréntesis, a un “algo otro”. Lo veíamos en los momentos que comentábamos previamente, pero aquí la

música cambia algo de tercio, mientras las dos piezas anteriores tenían el nombre de “Valuska” estas tienen el nombre de “Old”. Las primeras nos llevaban más allá en las visiones de Valuska,

nos permitían, tocando las imágenes, realizar la misma transfiguración del espacio que hacía nuestro idiota. Aquí, en cambio, el tono se vuelve más melancólico. “Old” hace alusión a este viejo que acabamos de contemplar pero también a la vieja ballena que aparecerá al final y que también comentaremos. A pesar de que el mundo ya se ha salido de su órbita y la entropía es inevitable, el rostro del viejo parece señalarnos un límite, aquello que no se puede traspasar. Los seguidores de El príncipe atacan y destrozan mientras encuentran caras anónimas hasta llegar un momento en el que se encuentran la muestra de la fragilidad extrema, aquello a lo que es imposible hacer más daño. El cuerpo del viejo se hace él todo rostro en el sentido del que nos habla Lévinas. El rostro como la encarnación fenomenológica de un límite: “No matarás”. El rostro es el extranjero, la viuda, el huérfano, prisma donde se concentra una debilidad intocable (Lévinas, 2000: 71-79).

Sobre esta secuencia nos comenta Béla Tarr

En mi país hay gente que tiene hambre y frío, que están al límite de sus fuerzas y que no poseen nada. Estas gentes se la tienen jurada a la tierra entera, a todos los que duermen caliente y comen cuando tienen hambre. Llega alguien que les habla de destruir el mundo. No importa si esta voz adopta la forma del fascismo, del comunismo o de cualquier otra cosa. Estas gentes entonces quieren pasar a la acción porque ya no tienen nada que perder. Su condición es lo más terrible que existe. En la película retroceden después de saquear el hospital porque son humanos. No han nacido para ser criminales o asesinos. (Béla tarr en 24 images, Nº 11, 2002 cita recogida en Matos J, 2012.: 51 )

Recordemos a Estike en *Sátántangó*, humillada por todos y particularmente por su hermano, desnuda de cualquier tipo de poder. Solo podía canalizar su impotencia con quien no era capaz de responderle, un pobre gato al que constantemente le repite “soy más fuerte que tú, soy más fuerte que tú” y al que finalmente envenenará tras haberle maltratado. “Los débiles se hacen, por temporadas, fuertes, y se juntan y salen a romper las camas de los enfermos, a golpear a los que ya están golpeados, a romperlos como camas o gatos porque son más débiles

(Manrique 2016: 141)

El rostro, en este caso “es lo incontenible, nos lleva más allá” (Lévinas, 2000: 72) marcando un límite a la violencia del que la música es cómplice. No obstante la violencia ya se ha consumado, el daño está hecho y los muertos se suman por decenas (en la película apenas se muestra, el libro es mucho más explícito al respecto). El límite del rostro muestra más por el lado de lo previo hecho que por lo no hecho. El paréntesis levinasiano no convoca, finalmente, la aspiración del filósofo lituano-francés de una preponderancia de la ética frente a la ontología, del Bien, frente al Ser totalizador. Aquí, el Mal se efectúa, tiene lugar, y este límite es quizás un ligero destello de esperanza a la piedad humana frente a todo el caos reinante, como destello es la misma presencia de Janos, o el sacrificio personal en pos del cuidado de su colega que realiza Eszter al final de la película “Valuska está con vida, lo demás no importa” (Krasznahorkai, 2017: 374).<sup>5</sup> .

Tras toda ese encuentro, los seguidores se retiran, así como la cámara que va girando sobre sí misma y les acompaña. En un momento, desvía su trayectoria y se demora frente a una esquina que rodea lentamente, desvelando poco a poco el rostro absolutamente desencajado de János y dilatando la imagen junto a él y la música durante 40 segundos. No parpadea ni un



momento, absolutamente atónito por lo que acaba de contemplar. Pareciera, realmente, como si todo el plano hubiera sido rodado en cámara subjetiva (esa cámara que tampoco parpadeaba un segundo recorriendo habitaciones y habitaciones) y que, finalmente, descubramos que esa

mirada era la misma de János. En su mirada ya no solo vemos el afecto consecuente ante un acto de tal desmedida violencia sino algo mucho mayor por nuestra empatía hacia él. Dice Deleuze:

---

<sup>5</sup> En una entrevista, un periodista le preguntaba a Béla Tarr “¿Es usted optimista?” A lo que él respondía : “Absolutamente. Si no lo fuera, ya habría subido a mi habitación a colgarme del cuello. Felizmente todavía creo que podemos cambiar el mundo.” (Béla Tarr en Fangacio 2018).

“un rostro espantado es la expresión de un espantoso mundo posible” (Deleuze, 1994 306). Este mundo espantoso es el que se pliega en su mirada, y, al ocupar el espacio de sus ojos, desplazan hacia el vacío su antiguo cosmos, deshacen los resortes de su ciclo armónico y perpetúan el eclipse. Estos verdugos como manchas negras han territorializado un espacio frente al Sol, deshaciendo nuestra esperanza en un horizonte que nos lleve al principio, donde tras el frío vuelva el calor. El ingenuo Janos que con su mirada podía convertir cualquier cosa en divina, encantar todos los rincones del mundo, queda ciego tras mirar demasiado cerca el eclipse.

En la siguiente secuencia veremos a Janos leyendo un diario perdido, en el que descubrirá el germen teórico detrás de aquello que vio. La cámara desciende el círculos en un espacio iluminado con vidrieras que parece ser una tienda de electrodomésticos y una voz reverberante cita, en tono mesiánico las palabras de El Príncipe: “Cuando el clamor se extinguió, el príncipe dijo esto: Lo que ellos construyen y lo que construirán, lo que ellos hacen y lo que harán es una ilusión y una mentira. Lo que ellos piensan y lo que ellos pensarán es ridículo. Ellos piensan porque tienen miedo y el que tiene miedo no comprende...” No sólo Janos queda estufacto por todo este mundo que se le ha venido encima, sino que además, ha sido acusado por la otra cara de colaborar con los rebeldes, la cara de la tía Tünde, de la que no hemos hablado, que representa su contrario dialéctico, el movimiento reaccionario, militar y policial que procura mantener el orden a toda costa, pero que, sin embargo, no deja de consistir en otra estrategia para mantener el



poder en la guerra. Así es como lo vive Janos en el libro “pensó que era la guerra y que solo al inmisericorde le convenía despertar de la noche que llegaba a su fin; la guerra [...] en que todo se acumula y todo carece de reglas, la regla en que cada cual ataca sin cesar al otro y todas las metas carecen de sentido salvo una: la victoria” (Krasznahorkai, 2017: 317) Janos

ha de escapar, ya con la mirada completamente descompuesta, fuera de sí. Sin embargo, será cazado por las autoridades militares que le encerrarán en un hospital psiquiátrico.

En esta penúltima secuencia volvemos a encontrar a Eszter junto a Janos, que no se veían desde la despedida en la primera mitad de la película. No obstante, en este reencuentro ambos estarán completamente cambiados. A Janos, por un lado, lo veremos totalmente fuera de sí, tarareando sonidos inconexos y con la mirada perdida, “como una estatua viviente de la más lastimosa derrota” (Krasznahorkai, 2017: 396) sentado en la cama de un hospital psiquiátrico. Eszter se encuentra a su lado y le cuenta, sin la correspondencia de los ojos de su colega, que se mantienen absortos en un punto indefinido, que ha encontrado un lugar para ellos ya que su casa ha sido ocupada por su ex-mujer (Tunde) y los militares. Tras comentarle las comodidades de su nuevo hogar, le confiesa que ha reafinado su piano “así podrás tocarlo otra vez, y si vamos mal de dinero será más fácil de esta manera”. Tras ello pronuncia sus últimas palabras, así como las de la película: “Nada importa, nada importa en absoluto”. Con estas palabras se resume lo que en



el libro se desplegaría y explicitaría en gran parte del último tramo de la novela, la renuncia definitiva de Eszter al pensamiento racional, a su combate político con la música. Al reafinar el piano se conforma con el cosmos que le viene dado, con las armonías de Werckmeister y el mundo moderno, frente a las de

Aristóxenes y el cosmos ordenado en que cada astro tendría su nota correspondiente. Leemos en el libro: “Retiro el pensamiento [...] retiro por mi parte todos los pensamientos claros y libres por considerarlos una estupidez mortífera, rechazo a partir de este instante la utilización de la mente y sólo me aferro a la indescriptible alegría de la renuncia (Krasznahorkai, 2017: 255). Nada importa, salvo cuidar a Janos “Valuska está con vida, lo demás no importa” (2017: 374). La renuncia de las armonías es la renuncia a su vez de un mundo con sentido o fin, donde a lo único que ya parece que podamos aspirar es a un pequeño espacio donde cuidarnos entre nosotros. La última secuencia de la película condensa visualmente toda esta carga melancólica.

Tras retirarse Eszter del hospital psiquiátrico donde se encuentra Janos, Eszter se dirige a su casa, pasando por la plaza del mercado donde nos coloca la cámara. En ella ya no queda nada, solo la enorme ballena, desprotegida de las paredes del camión que han sido derrumbadas y completamente expuesta en su desnudez a la enorme neblina que la cubre. Eszter camina lentamente por la plaza y nosotros con él, mientras suena, por cuarta y última vez, la música en la película, de nuevo la pieza que vimos en la escena del viejo: “Old”. Aquí pudiendo señalar, por un lado a la vieja ballena, y por otro, y en definitiva, a un viejo mundo derrotado que ahora se concentra en esa mirada melancólica y compañera con la que Eszter observa a la ballena por primera vez en la película. La ve Eszter y nosotros la vemos, contagiados por la mirada del que ya no está presente por primera vez en la película, Janos, Vemos una criatura majestuosa, reflejo de la divinidad que, desnuda, frágil y aterida por la niebla evidencia su derrota. Pareciera que la ballena no es más que otro ser utilizado como fue Eszter por la tía Tünde para hacer la lista y así alzarse ella con el poder. A ella la utilizó El Príncipe como una mera atracción de circo para atraer a los seguidores para posteriormente ser abandonada en mitad de la plaza. Sea o no sea eso, la mirada cómplice de Eszter, que habita el mismo mundo de Janos, la llena de pérdida y, desde sí, la convierte en símbolo visual de una caída y de cómo lo divino se convierte en un trozo



de carne expuesta ante la niebla.

6... y noche

No es necesario que salgas de casa. Quédate en tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera solamente. Ni siquiera esperes, quédate completamente solo y en silencio. El mundo llegará a ti para hacerse

desenmascarar, no puede dejar de hacerlo, se prosternará extático a tus pies. (Franz Kafka, Consideraciones acerca del pecado)

Cae Eszter y las armonías musicales, cae Janos y su mirada, cae la ballena en la plaza. Cae definitiva el cosmos como hogar, el tiempo como ciclo. *El caballo de Turín* que hemos comentado brevemente, parece la secuela espiritual de esta película. Así como al final los dos



protagonistas renuncian ambos a habitar el cosmos, se retiran hacia el pequeño mundo privado de la casa donde lo que prima es la vida sencilla de gestos cada vez más humildes. Vida de supervivencia donde ya los personajes no aspiran sino a pasar un día más y poder volver a realizar al día siguiente, la misma rutina. Pero el mundo siempre viene, aunque nos quedemos quietos, y el horizonte no hace sino recortarse progresivamente, así como la espiral se adentra cada vez más hacia sus adentros hasta llegar al puro punto donde finalmente se consume.

En los momentos

finales de la película, los dos personajes casi mudos, que en casi ningún momento se dirigen la mirada entre ellos procuran escapar, sin embargo la cámara permanece en el hogar, observándoles desde fuera,

sabiendo que allí fuera no hay nada que hacer, que “ellos” ya lo han controlado todo. Así,

ahorrándose el camino, la cámara observa cómo se pierden en el horizonte los personajes y como, apenas unos segundos después, vuelven. Poco quedará más allá de eso, se acabará el agua, la lámpara se estropeará y, lo más grave, la voluntad se agotará. Finalmente, observamos como los últimos esfuerzos para comer sus patatas (“hay que comer”) desaparecen en el puro quietismo, en la oscuridad de la noche eterna tras el eclipse.



## Referencias y bibliografía

ANDRADE, P. (2014) *La figura del idiota de Dostoyevski y sus reescrituras literarias y cinematográficas*. 1616: Anuario de Literatura Comparada, 4, 129-151

AUMONT, J. (1998) *El rostro en el cine*. Paidós: Barcelona

BRESSON, R. (2006) *Notas sobre el cinematógrafo*. Ardora: Madrid.

CRUZ, M. (2016) La rueda y la línea recta. Lo singular en El caballo de Turín. *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?* (pp. 216-248). Shangrila: Santander

DALY F. y LE CAIN, M (2001, Febrero) Waiting for the Prince – An Interview with Béla Tarr. Senses of cinema. Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/> (03/01/2019)

DELEUZE, G. (1994) *Lógica del sentido*. Editorial Paidós, Barcelona,

----- (2008) *Kant y el tiempo*. Cactus: Buenos Aires

GODWYN, J. (2009) *Armonía de las esferas : un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*. Atalanta: Girona

HIDALGO, A. (2016) La materialidad del encuentro. Los caminos de Sátántango. *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?* (pp. 124-136). Shangrila: Santander

KRACAUER, S. (1996) *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Paidós: Barcelona.

LÉVINAS, E (2000) *Ética e infinito*. La balsa de la medusa: Madrid

MATOS, J (2012) *Análisis y estudio crítico de la película Werckmeister Harmoniak* (trabajo final de grado). Universidad politécnica de Valencia. Gandía. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/17796/memoria.pdf?sequence=1> (1/01/2019)

MANRIQUE, M (coord). (2016). *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*. Shangrila: Santander

MANRIQUE, M (2016). Que tu rostro no me domine jamás. Niña con gato en Sátántango. *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?* (pp 136-148). Shangrila: Santander

MELLO, L (2015, 30, septiembre) Entrevistas con Béla Tarr y Mihaly Vig. Transit. Recuperado de <http://cinentransit.com/entrevistas-a-bela-tarr-y-mihaly-vig/> (1/01/2019)

FANGACIO, J.C. (2018, 25 mayo) Béla Tarr: "Soy un optimista. Si no, ya me habría colgado". El comercio. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/cine/impreso-bela-tarr-optimista-me-habria-colgado-noticia-523086> (4/01/2019)

MOLINUEVO, J.L (2010) *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Archipiélagos: Salamanca.

RANCIÈRE, J (2013) Después del final. El cuenco de plata: Buenos aires

RUIZ DE SAMANIEGO (2015) *Las horas bellas*. Abada: Madrid

TARKOVSKI, A (2013) *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Rialp: Madrid.