



De la *Melancolía de la resistencia* a las *Armonías de Werckmeister*

Adrià Guardiola Rius
adria.guardiola01@estudiant.upf.edu

Profesor: Xavier Pérez Torío
Asignatura: Cine, Teatro y Literatura
Curso: 2019-20

Máster Universitario en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos
Facultad de comunicación
Universidad Pompeu Fabra

Resumen: A partir del análisis comparado entre la novela *Melancolía de la resistencia* de Lászlo Krasznahorkai y la propuesta filmica *Armonías de Werckmeister* del director húngaro Béla Tarr indagaremos entorno a las relaciones intertextuales entre ambas obras y comentaremos este caso concreto de colaboración entre escritor y director de cine. Las escenas seleccionadas en las que se profundiza el análisis son las que se relacionan con la presencia del cadáver de la ballena a lo largo del relato.

Palabras clave: *Melancolía de la resistencia, Armonías de Werckmeister, Béla Tarr, Lászlo Krasznahorkai, literatura, adaptación literaria*

Abstract: Based on the comparative analysis between the novel *Melancholy of Resistance* by Lászlo Krasznahorkai and the film *Werckmeister Harmonies* by Hungarian director Béla Tarr, we will investigate the intertextual relations between both works and comment on this specific collaboration between the writer and the director. The selected scenes in which the analysis is deepened are those that deal with the presence of the whale's corpse throughout the story.

Keywords: *The Melancholy of Resistance, Werckmeister Harmonies, Béla Tarr, Lászlo Krasznahorkai, literature, literary adaptation*

"Contra la opinión corriente, adaptar literatura al cine no se legitima por el hecho de traducir lo más fielmente posible un medio (la literatura) a otro (el cine). El sentido de tratar cinematográficamente una obra literaria no es el de corresponder al máximo las imágenes que la literatura inspira al lector."
Entrevista a Fassbinder

"Transcurre, pero no pasa."
Melancolía de la resistencia, L. Krasznagorkai

La novela *Melancolía de la resistencia*¹, escrita por Lászlo Krasznahorkai en 1989, relata las desventuras de un pueblo indeterminado de Hungría en la última etapa de la era comunista. A través de varios personajes relacionados entre ellos descubrimos la agitación que provoca la venida de un extraño Circo a la población rural, acompañado de una enorme ballena y un misterioso Príncipe. La aparente normalidad del pueblo consiste en un cúmulo de relaciones basadas en la desconfianza, el rechazo, la incomunicación y la violencia, mezcladas con burdas aspiraciones de poder y de cambio de régimen que potencian la escalada de tensión con la llegada del Circo. Se rumorea que por allí por dónde pasa, genera multitudes de seguidores que con furia y destrucción pretenden cambiarlo todo y no dejar nada en pie:

"(...) comprender qué quería esa gente, por qué aquél simple artillero circense la atraía de forma irresistible; pues decidir si eran ciertas las noticias relativas al "transporte de cincuenta metros de longitud" y los espeluznantes rumores sobre la "gentuza" supuestamente "magnetizada" que seguía a la ballena de pueblo en pueblo y parecía conformar todo un ejército, ya no suponía ningún problema para los lugareños que se habían atrevido a acudir a la plaza Kossuth (...) por cuanto el destacamento extenuado y lastimoso del "monstruo" ambulante y el terrorífico coloso metálico pintado de azul y de al menos veinte metros de largo hablaban por sí solos"

Cabe poner en contexto brevemente los hechos de la novela; la *Rendszerváltás* o Transición Húngara fue la caída del régimen comunista iniciada en 1987 que acabó en elecciones democráticas en marzo de 1990. El clima de tensión de *Melancolía de la resistencia* responde a la inestabilidad social que estaba viviendo el país y el mismo Krasznahorkai (con 35 años, los mismos que el protagonista Valuska, posible *alter ego* del autor) en un momento en el que el mantenimiento del sistema de la URSS se evidenciaba como insostenible. El descontento acumulado ya a partir de 1987-88 frente a la injusta

¹ Krasznahorkai, Lászlo (2001) *Melancolía de la resistencia*. España, Acantilado

situación económica y social, la pérdida de capacidad adquisitiva (debido a una inflación del 25% anual) y el desmoronamiento del comercio exterior, sobretodo con la URSS, tensaban una situación política que se traduce en la histeria paranoica presente a lo largo de toda la novela. En mayo de 1988, con la renuncia del secretario general del Partido Socialista Obrero Húngaro János Kádár el colapso se aceleró vertiginosamente y se fueron acelerando en gran medida los cambios políticos y económicos². Finalmente, el 23 de octubre de 1989, fecha del aniversario del inicio de la revolución de 1956, dejó de existir la República Popular de Hungría y el gobierno se convirtió en un gabinete de expertos presidido por Mátyás Szűrös³. Es importante añadir que el clima de tensión existencial vivido por los protagonistas de la novela de Krasznahorkai se adapta a la transición tecnócrata que, a pesar de evitar una revolución violenta, pasó por encima de la cabeza de muchos húngaros. Tal y como apunta Szilágyi:

“Una característica importante de la transición política húngara es que la demolición de la estructura del anterior poder y la formación del "horario" exacto del traspaso del poder se basó en los pactos, las transacciones y las negociaciones de las diferentes elites.”⁴

Esta política alejada del pueblo es el sustrato común en casi todas las obras de Krasznahorkai en su primer período. Sus personajes acaban desarrollando un universo emocional que, al fin y al cabo, parece derivar de una apatía existencial fomentada por el desinterés en el bien común y un proyecto político estable. Es a partir de este punto que la novela combina el relato de los días previos a una supuesta revolución y el estallido de violencia a través de varios personajes que, con aptitudes, objetivos y personalidades claramente antagónicas intentan sobrevivir a la “catástrofe”. Los personajes protagonistas son Valuska, el señor Eszter, la señor Pflaum y la señora Eszter.

Valuska, de unos treinta y cinco años, es hijo de la señora Pflaum, quien no quiere saber nada de él debido a que cree que sufre un retraso mental aunque realmente es un enamorado de la bóveda celeste, del milagro de la vida planetaria y los cielos, casi siempre ocultos tras las nubes grises. Es increíblemente ingenuo y sobrevive repartiendo diarios, aunque también es asiduo todas las noches a la taberna de Pfeffer, donde divierte a los parroquianos con su relato, siempre el mismo, acerca de la perfección de las esferas celestes:

“Al principio, por así decirlo...ni siquiera nos damos cuenta de los extraordinarios acontecimientos de que somos testigos... (...) La luz radiante del Sol...(...) inunda de calor y de luminosidad...la cara de la Tierra que mira hacia él.”

Es el único amigo del señor Eszter y disfruta de escucharlo:

² Bogdan, Henry (1991). *La historia de los países del Este*. Argentina, Vergara.

³ Szilágyi, István (2012). *Hungría: veinte años de democracia*. Historia Actual Online (num.27)

⁴ Íbid.

“Por eso se ponía siempre en marcha desde que -hace años, poco después del traslado de la señora Eszter- conociera, como encargado de traer el almuerzo, la vivienda y a su sombrío dueño, pero sobretodo desde que un buen día el “extraordinario musicólogo” (...) declarara, para asombro de Valuska, que lo consideraba un amigo.”

La noche de la revuelta, al tratar de proteger la casa del señor Eszter, ubicada en la avenida Wenckheim, se verá arrastrado entre los fascistas, quienes le arrancarán para siempre la inocencia y el habla a través de la minuciosa violencia que desatan entre los indefensos. Es el único que sospecha la destrucción que sobrevendrá en la ciudad al escuchar por azar los planes del misterioso personaje conocido como el Duque (en el film se traduce con el Príncipe). Finalmente es acusado de colaborar en la insurrección y es ingresado en un hospital psiquiátrico de por vida.

El Señor Eszter, pese a ser un respetado intelectual en la ciudad y antiguo director de orquesta, se siente hastiado de su antiguo amor por la música, de la sociedad, y por supuesto de su esposa, la señora Eszter. Un día decide echarla de su casa y él se entrega a un retiro voluntario y ruinoso, y al único que permitirá visitarlo es a Valuska, a quien considera un ser angelical:

“Los habitantes de la ciudad (...) lo tomaban por un simple idiota; para él, en cambio, no cabía la menor duda (...) de que este peregrino aparentemente loco de galaxias transparentes demostraba en verdad, con su incorruptibilidad, con su bondad desconcertante y generalizada, la “presencia de lo angelical en medio de circunstancias devastadoras de una profunda degeneración”.

Y desde entonces su gran obsesión es la afinación bien temperada (o afinación única) en la que descubre la tragedia de no estar escuchando la música que los compositores antiguos escribieron sino una adaptación armónica (la de Werckmeister) que, en efecto, da el título a la película de Béla Tarr:

“Pero también tuvo que experimentar la consecuencia, el triste cuento de fantasmas de la llamada evolución tonal, ver como la limitación de la afinación natural (...) resultaba cada vez más intolerable (...) esa belleza sonora que lo había mantenido durante toda su vida en la ciénaga pringosa de la frugalidad, “era radicalmente falsa”, aunque cada acorde de las obras maestras de varios siglos permitía intuir, con todo, la existencia de un reino.”

El día previo a la revuelta, sale de su casa con Valuska, después de mucho tiempo de encierro, para cumplir una tarea que maliciosamente le encarga la señora Eszter. Así concibe una nueva vida con Valuska, a quien desea adoptar en su propia casa. Sin embargo, con el estallido de la revuelta, Valuska desaparece sin casi dejar rastro.

La señora Eszter es una dirigente menor de la ciudad que ama intensamente la racionalidad de los “nuevos tiempos”, por lo que detesta los vicios de la burguesía apoltronada. Es la esposa del señor Eszter y desde que su esposo la echó de casa, va a vivir a un cuartucho miserable en el que recibe de vez en cuando a su amante, el alcohólico y asqueroso jefe de policía. Es la principal instigadora de una nueva agrupación política denominada (sintomáticamente) “Patio limpio, casa ordenada”, que trama las consecuencias del probable estallido de violencia y aspira a gobernar el pueblo con inspiraciones claramente fascistas. La noche de la revuelta calcula maquiavélicamente los desastres que se producirán y decide intervenir en el momento justo, con lo que consigue convertirse, después de los disturbios, en la principal fuerza política de la ciudad.

Finalmente la señora Pflaum, la madre de Valuska, sumamente burguesa y acostumbrada a las comodidades, es el personaje que se lleva la peor parte. Llega a la ciudad tras un viaje en tren lleno de malentendidos, incluido el acoso sexual de un viejo errante que, más tarde, en medio del salvajismo y la confusión, se cobrará violentamente el rechazo previo de la señora Pflaum. Ha enviudado dos veces y desprecia a su único hijo, Valuska, que es, según ella, un retrasado mental y un borracho sin remedio, tal como a su difunto esposo. La noche de la revuelta intenta arrancarlo de la turba enloquecida y por ello deviene la única víctima mortal.

La novela se estructura en tres capítulos que desarrollan la trama desde los puntos de vista de los personajes protagonistas. El primer capítulo (*Circunstancias extraordinarias. Introducción*) centrado en la llegada en tren al pueblo de la señora Pflaum; el segundo capítulo y más extenso (*Las armonías de Werckmeister. Debate*) en el que se desarrolla toda la trama del Circo a través de Valuska y el señor Eszter, desde la presentación de los borrachos del bar hasta el estallido de violencia y la extraña desaparición del joven; y finalmente el tercer capítulo (*Sermo super sepulcrum. Deducción*) que cierra el libro en forma de peculiar epílogo en el que la señora Eszter, ya en el poder, pronuncia unas palabras vacías de contenido en el funeral de la señora Pflaum. Finalmente, Krasznahorkai nos lleva al interior del ataúd desde dónde nos relata el trabajo de descomposición que sufre el cuerpo, como si de un minucioso trabajo se tratara:

“El pigmento sanguíneo se desprendió de la estructura de los glóbulos rojos y se mezcló con este fluido incontenible, se filtró en los tejidos, tiñéndolos, de tal modo que las implacables fuerzas destructoras pudieron contabilizar otra importante victoria.”⁵

Y avanza desarrollando una sugerente metáfora acerca de la autodestrucción de la naturaleza que parece imbuirnos en un estado de guerra permanente que difícilmente nos permite escapar de nuestra condición de animal, de cúmulo de tejidos, de suma de

⁵ Krasznahorkai, p.412

células y neuronas. Éstas son, en suma, las agrupaciones que forma Estados, partidos, políticas:

“(…) en este punto sería mas idóneo hablar de un “motín de la servidumbre”. De una servidumbre pérfida, que antes, cuando la fortaleza aún se hallaba sumida en una vida sumamente activa, debía ser controlada por todo un sistema inhibitor, puesto que su verdadera actividad había de limitarse a la desintegración y preparación de los nutrientes introducidos en la despensa del reino, y solo mediante una vigilancia continua y rigurosa podía conseguirse que no siguieran adelante y atacaran al propio sistema madre a cuyo servicio estaban.”⁶

El cadáver de la señora Pflaum, convertido en mártir de una extraña determinación natural (una revuelta sin objetivo claro, cegada por la destrucción total) se convierte en el cadáver de una Hungría que, auto destruyéndose, canibalizándose a sí misma, muta de naturaleza para devenir algo que en ese momento (1989) nadie puede imaginar. No hay catarsis, no hay anagnórisis posible. Solo determinismo con tintes fatalistas. Finalmente:

“Pulverizado y convertido en carbón, en hidrógeno, en nitrógeno y en azufre, su delicado tejido se desintegró en sus partes, se descompuso y desapareció, consumido por una sentencia inconcebiblemente remota- así como ahora, en este punto, este libro es consumido por la última palabra.”⁷

Es así como Krasznahorkai nos deja sumidos en la más profunda derrota, aunque también conceda un pequeño margen para la esperanza, una esperanza de matriz nostálgica que, como el título indica, nos permite (si queremos) creer en la posibilidad de una resistencia, aunque sea melancólica; quizás la resistencia de simplemente existir.

Melancolía de la resistencia es la tercera novela de este escritor húngaro nacido en 1954 en la localidad de Gyula. Estudió Derecho y Filología Húngara en la universidad y después de algunos años como editor se convirtió en escritor independiente. Su primera novela, *Satantango* (1985), lo catapultó al centro de la literatura húngara y se convirtió en su obra más conocida (también adaptada al cine con Béla Tarr). Sus novelas más conocidas son *El prisionero de Urga* (1992), *Guerra o guerra* (1999), *Al Norte la montaña, al Sur el lago, al Oeste el camino, al Este el río* (2003) y *Y Seiobo descendió a la tierra* (2008).

Krasznahorkai no se fue de la Hungría comunista hasta 1987, año en que viajó a Berlín oeste. Desde entonces ha vivido en varios países alrededor del mundo aunque actualmente vive en su Hungría natal (al mas puro estilo anacoreta, en las montañas de Szentlászló). A principios de los 90 vivió en Mongolia, China y Japón, influyendo sus estadías orientales en un cambio de estilo y en experimentos estilísticos de variada índole. Como se deduce de la lectura de sus obras, Kafka es uno de sus grandes

⁶ Krasznahorkai, p.414

⁷ Krasznahorkai, p.418

referentes⁸: “Cuando no estoy leyendo a Kafka estoy pensando sobre Kafka. Cuando no estoy pensando sobre Kafka extraño pensar en él.” Ya desde finales de los años 90 empezó a tener gran reconocimiento internacional. Susan Sontag describió su *Satantango* como:

“An inexorable, visionary book by the contemporary Hungarian master of apocalypse who inspires comparison with Gogol and Melville. Krasznahorkai's novel is both an anatomy of desolation, desolation at its most appalling, and a stirring manual of resistance to desolation - through inwardness.”⁹

Desde su traducción al inglés ha ido cosechando premios de gran reconocimiento internacional tales como el *Man Booker International Prize* (2015) (el jurado resaltó que el autor húngaro es “un escritor visionario con extraordinaria intensidad y registro vocal, capaz de crear escenas aterradoras, extrañas, desarmantemente cómicas y a menudo devastadoramente bellas”)¹⁰, el *Brücke-Berlin Prize* (2010), el *Soros Foundation Prize* (2003) o el *Kossuth Prize* (2004), el premio más importante de las letras húngaras. Importante destacar que en 2015 también ganó el *New York Public Library's Dorothy and Lewis B. Cullman Center for Scholars and Writers Fellow*, premio con el que se dedicó a investigar la vida de Melville después de la publicación de *Moby Dick*¹¹, hecho que enfatiza nuestro interés por la relación simbólica que Krasznahorkai y, después, Tarr establecen con la figura del cadáver de la ballena en la ficción contemporánea.

Por lo tanto, esta novela se sitúa en los inicios de la carrera de este prolífico autor que, tratando de expresar el malestar de una sociedad sumida en el desencanto por el futuro, cuajó en el imaginario literario colectivo de una Europa post comunista que revisita su pasado buscando algo perdido.

Profundizando en el estilo de la escritura de su obra y, mas particularmente de la novela *Melancolía de la resistencia*, Pedro B. Rey apunta:

“telarañas tejidas con frases largas, encabalgadas, en las que lo que se narra se transforma por el mismo impulso que la hace avanzar. No solo los personajes parecen a punto de caer en algún trance apocalíptico: también los paisajes, la tierra, el mundo, toda la materia.”¹²

⁸ Bausells, M. (20-05-2015). "Everything you need to know about László Krasznahorkai, winner of the Man Booker International prize". Recuperado de: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/may/20/man-booker-international-prize-laszlo-krasznahorkai-who-he-is-and-why-you-should-read-him>

⁹ En la contraportada de la primera traducción al inglés de George Szirtes (2000)

¹⁰ Arce, B. (04-10-2017) Laszlo Krasznahorkai, premio Booker internacional. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20150519/krasznahorkai-booker-internacional-4201465>

¹¹ Lyons N. (30-04-2015) The New York Public Library's Dorothy and Lewis B. Cullman Center for Scholars and Writers Announces 2015-2016 Fellows. Recuperado de: <https://www.nypl.org/press/press-release/april-30-2015/new-york-public-librarys-dorothy-and-lewis-b-cullman-center>. Consultado el 2 de Julio de 2019.

¹² Rey, B. Pedro. (2019) *László Krasznahorkai resiste*. Chile, Revista Santiago.

Combinando diferentes puntos de vista de personajes que se entrecruzan, *Melancolía de la resistencia* desarrolla frases de larga extensión (en *Satantango* cada uno de los doce capítulos está formado por una sola frase) que generan un *continuum* casi insoportable que transmite la ansiedad de una existencia sin certeza alguna más que la pronta desaparición:

“Letras; después, desde las letras, palabras; de estas palabras algunas oraciones cortas; después, más oraciones que son más largas y luego — principalmente— oraciones bien largas, por 35 años. La belleza en el lenguaje. Divertirse en el infierno.”¹³

En el caso de la novela que nos ocupa, todo el relato se genera entorno a narraciones en primera persona que revolotean entorno a pensamientos abstractos que los personajes van manteniendo sin cese alguno. La acción siempre se desarrolla fuera de los personajes que, inevitablemente, parecen obligados a actuar siempre por detrás de las mismas acciones. Para cambiar de punto de vista es necesario que los personajes se crucen (literalmente) con otra persona para intercambiar la perspectiva, normalmente a través de algún diálogo pueril e indeterminado (incluso da voz a dos ratones que comparten cuarto con la señora Eszter). La acumulación resultante de este estilo caótico y ligado solo a lo inmediato nos transporta a un presente continuo que difícilmente nos deja escapar. Parece no ceder ni al pasado ni al futuro:

“Uno realmente no puede hablar de nada salvo de la época actual. El tiempo en mis libros es como un presente generalizado. No hay sentido en esperar de ellos un periodo histórico concreto. Si alguien los lee, ¿es realmente importante saber en qué parte del Siglo XX transcurren? El Siglo XX. Eso es suficiente.”¹⁴

Es así como Krasznahorkai desarrolla en esta novela un relato caóticamente absurdo, lleno de miedo al cambio venidero que, cristalizando (aunque de manera inefable) en la misteriosa llegada de un “Circo” y una “enorme ballena” los convulsos cambios vividos en la decadencia del sistema comunista húngaro, demuestra que la tendencia al totalitarismo sigue latente. Aunque el estilo es propiamente denso y tendiente al espiral nihilista, cabe destacar que la novela mantiene un tono irónico que sutilmente despunta en un humor negro y profundamente absurdo que lo emparenta con Beckett o Kafka:

“Lo único que he intentado en todos mis libros es no olvidar el siglo XX. En la tradición de la novela moderna parece que nos hemos olvidado de todas las penurias y de grandes autores, como James Joyce, Samuel Beckett o Roberto Bolaño.”¹⁵

¹³ Haz, A. (26-05-2015) Apuntes para leer a László Krasznahorkai. Recuperado de: <https://eternacadencia.wordpress.com/2015/05/26/apuntes-para-leer-a-laszlo-krasznahorkai/>

¹⁴ Íbid.

¹⁵ Rebolledo, M. (8-11-2018). László Krasznahorkai: "No matamos al totalitarismo, sólo lo pusimos a dormir". Recuperado de: <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/11/08.html>

Aunque toda la novela está atravesada por la presencia aniquiladora de una política irreconciliadora ligada a la caída del bloque comunista, un último apunte del escritor nos permite relacionar la novela (que ya tiene casi 30 años) con el interés del autor con la más punzante actualidad política:

“No es tanto que hayamos olvidado que no matamos al totalitarismo, y que sólo lo pusimos a dormir. Para todas las personas de mi generación era inconcebible que el nazismo pudiera surgir de nuevo y los éxitos de populistas como Trump o Le Pen nos parecan atroces. Incluso la xenofobia diluida de los pequeños dictadores del este de Europa nos choca”¹⁶

Qué importancia tiene entonces la misteriosa ballena en *Melancolía de la resistencia*? El autor se encarga de dejar una lectura ambigua entorno al cadáver del cetáceo disecado que, sin embargo, puede relacionarse instintivamente con la tradición simbólica que mimetiza en la ballena el monstruo bíblico Leviatán. Más allá de las dimensiones descomunales que describen al monstruo marino, el trasfondo político del relato y del autor (sobretudo en ese período) puede asimilarse con la simbología desarrollada en el siglo XVII por Hobbes en su tratado político-filosófico “Leviatán”¹⁷. Tal y como apunta Grinzburg:

“Para Hobbes, por el contrario, ese estado natural de los hombres está marcado no por la sociabilidad sino por su opuesto, por la guerra de todos contra todos. Así que la agresión, real o potencial, genera primero el miedo, y después el impulso de eludir ese miedo mediante un pacto que se basa en la renuncia de cada individuo a sus derechos naturales.”¹⁸

Es en este clima de tensión constante y de miedo al otro en el que los personajes de la novela intentan sobrevivir. La guerra eterna, guerra en la que luchan hasta los fluidos corporales y las moléculas de nuestros cuerpos. El equilibrio es frágil y la catástrofe es inminente. Los personajes de Krasznahorkai parecen inspirados por la abstención política epicúrea (“el mensaje que les daría es que no se revelen”¹⁹) y por Epicuro: “El sabio, en armonía con las estrellas, contempla el orden del mundo y halla en esta contemplación su libertad”²⁰. A qué peligro se enfrentan entonces, cuál es la catástrofe inevitable? La ignorancia de esta libertad:

“*ficcionar* toda suerte de fuerzas ocultas, de modo que permanecen asustados por sus propias imaginaciones, que ellos invocan en los

¹⁶ Íbid.

¹⁷ Hobbes, T. (1651) *Leviathan, or The Matter, Forme and Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civil*. Inglaterra, Andrew Crooke.

¹⁸ Grinzburg, C. (2014) “Miedo reverencia y terror. Cinco ensayos de iconografía política”. México, Los libros de contrahistorias. p.35

¹⁹ Haz, A. Op.Cit. p.6

²⁰ Festugière, A.J. (1960) *Epicuro y sus dioses*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires. p.8

momentos de desesperación y a las que agradecen cuando suceden éxitos inesperados, haciendo así que las creaciones de su propia fantasía se conviertan en sus propios dioses.”²¹

La ballena deviene necesariamente *ficcionada* por una turba inconsciente y violenta que la legitima como fuerza oculta. El cadáver de la ballena aúna el conjunto de referencias políticas que atraviesan la Antigua Grecia, la Europa renacentista y la Hungría post comunista. Para Krasznahorkai el mito sobrevive con fuerza como relato:

“These analogies are not meant to be precise; the point is that Krasznahorkai’s approach undermines the exactitude of philosophy, thus entering the realm of mythology, half-spiritual and half-real. Philosophy’s explanations, by which I mean rational conceptualizations, cannot sit next to chaos. It is only mythology that can make space for the chaos of the Prince and see that existence is not merely a contest of competing orders and ideas but the chronicle of how those orders are temporarily imposed onto a brute chaos that endlessly resists them.”²²

Cómo podemos relacionar la novela de Krasznahorkai con la adaptación fílmica de Béla Tarr? La colaboración entre ambos autores viene de lejos y su trabajo en equipo era habitual hasta el año 2011, año en el que Béla Tarr dirigió su última película. Krasznahorkai es guionista, junto con Tarr, de *La condena*²³ (título también del primer relato de Kafka) y *El hombre de Londres*²⁴. Además, tanto en *Satantango*²⁵ como en *Armonías de Werckmeister*²⁶ y en *El caballo de Turín*²⁷ figura como guionista, además de estar basadas en novelas suyas. Aunque han colaborado estrechamente durante 30 años, al principio Krasznahorkai no tuvo interés en trabajar con Tarr: “Al final, me convenció. O le convencí yo a él, más bien. Siempre acabábamos haciendo la película que yo quería, pero con las ideas que él no sabía que tenía”²⁸.

El film del año 2000 del realizador húngaro Béla Tarr y la directora Ágnes Hranitzky (con quien dirige casi todos sus últimos films) titulado *Armonías de Werckmeister* narra, a

²¹ Grinzburg, p.41

²² Auerbach, D. (2010) *The Mythology of László Krasznahorkai*, The Quarterly Conversation. Consultado el 2 de julio de 2019.

²³ Hungría, 1988. T.O: “Kárhozat”. Director: Béla Tarr. Producción: Mokep / Hungarian Television / Hungarian Film Institute

²⁴ Hungría, 2007. T.O: “A Londoni férfi”. Dirección: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky. Producción: TT Filmműhely, 13 Productions, Von Vietinghoff Filmproduktion, Black Forest Films (DE), Hungarian Motion Picture Ltd., Duna Television (HU)

²⁵ Hungría, 1994. T.O: “Satantango”. Director: Béla Tarr. Producción: György Fehér, Joachim von Vietinghoff, Ruth Waldburger

²⁶ Hungría, 2000. T.O “Werckmeister Harmóniák”. Director: Béla tarr. Producción: Göess Film, Von Veitinghoff Filmproduktion, 13 Productions

²⁷ Hungría, 2011. T.O: “A Torinói Ió”. Dirección: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky. Producción: Béla Tarr, Ruth Waldburger, Marie-Pierre Macia

²⁸ Rebolledo, M.G. Op. Cit. p.7

través de Valuska, los acontecimientos centrados principalmente en la venida del Circo al pueblo húngaro, acompañado de la ballena descomunal y el misterioso Príncipe. Es única y exclusivamente a través del ingenuo joven como vamos descubriendo a los diferentes lugareños en sus respectivas actividades, centradas fundamentalmente en sí mismos: la obsesión del señor Eszter por las armonías post barrocas, la ambición desmesurada de la señora Eszter junto con el jefe de policía permanentemente borracho o las desventuras de los alcohólicos habituales en el bar de Péfeffer y la intriga que genera en el mismo Valuska la ballena misteriosamente aparcada en la plaza del pueblo. Una turba violenta arrasa con la ciudad y el hospital; Valuska acabará ingresado *ad eternum* con la mirada absolutamente turbada, acompañado del señor Eszter. Finalmente, el cadáver de la ballena queda destrozado en medio de la plaza del pueblo. Entre la niebla, desaparece.

Rodada en el ya habitual blanco y negro característico de Béla Tarr, la película mantiene el estilo pausado, lento y observacional que, a través de su segundo período (inaugurado con *La condena* en 1988) desarrolla un imaginario visual mucho más poético y evocador. Esta segunda fase, absolutamente desvinculada del previo estilo socialista-realista vinculado a los documentales de la “Escuela de Budapest”, está mucho más marcada por la influencia de Tarkovsky y del mismo compatriota Jancsó y basa casi toda su realización en planos de larga duración rodados en steadycam o en travelling, acompañados de movimientos muy lentos.

Cabe destacar también la influencia tanto estilística como temática de un Fassbinder que, pocos años antes de que Krasznahorkai escribiera el libro, rodaba la serie de televisión *Berlin Alexanderplatz*²⁹ (a partir de la novela de Alfred Döblin) con componentes narrativos absolutamente brechtianos que resuenan en ambas obras. Volviendo al final “científico” de desintegración del cuerpo de la señora Eszter en *Melancolía de la resistencia*, nos encontramos con la narración en off de los acontecimientos aparentemente frívolos que acompañan las imágenes del asesinato machista que realiza Franz Biberkopf al inicio de la serie:

“Lo que había ocurrido con el tórax de la mujer un segundo antes...tenía que ver con las leyes de la rigidez y la elasticidad... el impacto y la resistencia. Sin conocer dichas leyes, este caso no puede ser entendido. Debe aplicarse la siguiente fórmula: La primera ley de Newton dice que... un cuerpo permanece en descanso... a menos que actúe sobre él una fuerza interna... abre paréntesis, que aquí son las costillas de Ida, cierra paréntesis.”³⁰



Traveling lateral en *Armonías de Werckmeister*



Traveling lateral en *Berlin Alexanderplatz*

director: R
la.
2

El film *Armonías de Werckmeister* toma el título del capítulo central de la novela de Krasznahorkai, hecho que reitera la decisión del director de tomar como único protagonista, a diferencia de la novela, al joven Valuska. Ignorando todo el primer capítulo en el que la señora Pflaum llega al pueblo, Tarr empieza con una escena en la que, a través de un magistral plano secuencia, Valuska explica el “funcionamiento” de los astros y la bóveda celeste a un conjunto de borrachos habituales. Ellos mismo hacen de planetas y de ahí deriva una peculiar “danza” que termina cuando el propietario les echa abruptamente del bar; un bar que como espacio es denominador común de casi todas las películas de esta etapa del director, aunque parece también tenerlo en común con el escritor húngaro:

“En una de sus pocas entrevistas –la que concedió al novelista inglés Adam Thirlwell para *The Paris Review*–, relata cómo los artistas bohemios de su juventud tenían como principal coartada estética el paraíso artificial del alcohol. Krasznahorkai sobrevivió por entonces deambulando de pueblo en pueblo, de botella en botella. (...) Abandonar esa senda fue decisivo para ponerse a escribir. Krasznahorkai sostiene que renegó de esa vocación de bebedor por un desafío entre borrachos.”³¹

Aunque parezca anecdótico no es excesivo considerar los lugares comunes con interés, aunque estos sean bares de alcohólicos con gente bailando lánguidamente. A lo largo de la filmografía de Béla Tarr encontramos repetidamente este espacio que parece ser el catalizador de la frustración húngara por el devastador mañana.



Bailando en las *Armonías de Werckmeister*



Bailando en *El hombre de Londres*



Bailando en las *Satantango*



Bailando en *La condena*

A partir de aquí, analizaré toda la película enfatizando las secuencias en las que hay la presencia de la ballena, aunque para continuar con la propuesta fílmica de Tarr es interesante escuchar a Rancière, gran admirador de la obra y poética del director húngaro:

“Cuando habla de *Las Armonías de Werckmeister*, Béla Tarr acostumbra a presentarlo como un bello cuento de hadas romántico. La definición sorprende al espectador que haya visto a los dos protagonistas de la historia, el “idiota” János y el sabio músico Eszter, triturados por las intrigas, conyugales y políticas, de la mujer de este último y la violencia desnuda de una multitud, desencadenada por las palabras de un “Príncipe” del circo, abalanzándose en el asalto a un hospital para destrozar su equipamiento y golpear salvajemente a los enfermos.”³²

Es a través del posicionamiento radical del *punto de vista* que Tarr intenta convertir la *Melancolía de la resistencia* en un “cuento de hadas romántico”. Solo a través de Janós Valuska podemos desprendernos de un conocimiento general de la población húngara y centrarnos en la perspectiva de este joven “idiota”. Los demás puntos de vista, mucho más utilitaristas y mezquinos, son apartados del relato. Este desplazamiento del punto de vista varía sustancialmente la apuesta fílmica, permitiendo además profundizar temporalmente (literalmente, a través de los minutos) en las vivencias de este joven cartero, algo muy habitual en la cinematografía de Béla Tarr. Si bien en *Satantango* (adaptada también de la novela homónima de Krasznahorkai) el punto de vista del relato va variando indefinidamente cuál “tango” arriba y abajo, adelante y atrás, a derecha y a izquierda, esta decisión repercute en la duración de la película, que se extiende hasta las siete horas. No es el caso de *Armonías de Werckmeister*, en la que Tarr apuesta mucho más decididamente por un tono poético que, acompañado por la música (de carácter mucho más melodramático) de su habitual compositor Mihály Víg (que protagoniza *Satantango* en el papel de Irimiás) y la fotografía de su también habitual director de fotografía Gábor Medvigy, refuerza una apuesta más cercana al cine-arte dirigido a un público un poco más amplio:

“La novela de Krasznahorkai adoptaba una composición polifónica donde la situación era vista sucesivamente desde el punto de vista de diversos personajes. Al dejar de lado las pequeñas intrigas de los seres mediocres, la película abandona también esta focalización múltiple. (...) En un tono “romántico”, la película se desarrolla claramente en torno a un solo personaje, el “idiota” Janós que recorre las calles del pequeño pueblo con su mirada de loco, su chaqueta y su alforja”³³

A partir de aquí, Valuska nos presenta todas las acciones de la película, apropiándose incluso de algunas que en la novela pertenecen a otros personajes. La primera visión del extraordinario camión que transporta la ballena pertenece, originalmente, a la señora

³² Rancière, Jacques (2011) *Béla Tarr, el tiempo del después*. España, Contracampo - Shangrila. p.57

³³ *Ibid.* p.59



Fotograma del camión (al fondo) / parte I



Fotograma de Valuska viendo el camión / parte II

Pflaum: “delante de ella, a escasa distancia, un ingenio fantasmal avanzaba en solitario por el centro de la amplia calzada, si es que podía calificarse de movimiento el triste triquitraque (de) el satánico vehículo”, mientras que en la película, es Valuska el que descubre (en plano secuencia) con vaga admiración, el gigantesco vehículo.

Después de esta primera presencia fantasmagórica de la catástrofe (que tarde o temprano llegará) nos damos cuenta de que Valuska obtiene una *vista* privilegiada de los acontecimientos que refuerza el peso de la mirada del joven a través de todo el relato fílmico:

“El personaje privilegiado es un vidente. Percibe con el máximo de intensidad lo que los otros absorben sin prestar atención. (...) El idiota transforma lo que percibe en una sola cosa: otro mundo sensible. El espectador que se detiene con él ante el ojo vidrioso de la ballena puede tener en mente referencias a Melville y a toda una simbología del mal. Pero János no ve aquí sino el prodigio que atestigua la potencia de la divinidad capaz de crear criaturas tan extraordinarias.”³⁴

Este sutil desplazamiento de la información nos acompaña hasta llegar al señor Eszter, personaje que en el film centra toda su atención obsesiva entorno a la afinación temperada única de los instrumentos modernos. Si bien algunos de los diálogos son transcritos casi literalmente de la novela al film, el eterno discurso en primera persona desarrollado como una voz mental sin final en la obra de Krasznahorkai obtiene su equivalente fílmico en los largos planos secuencia que caracterizan la obra de Tarr. Todos



Dorsal en *Armonías de Werckmeister*



Dorsal en *Satantango*

³⁴ Rancière, p.60

los largos desplazamientos de personajes de un lugar a otro, generalmente en exteriores, característicos en los films del director húngaro, provienen o, más bien, se nutren de los largos soliloquios que Krasznahorkai nos permite disfrutar, sin ocultar absolutamente nada de sus pérfidos personajes. Las reflexiones extendidas a lo largo de largas frases sin puntos ni aparente lógica argumental devienen seguimientos en steadycam en los que sentimos el tiempo en su estado natural.

Y es en el minuto 35:43 en el que Béla Tarr decide desvelar otra de las escenas capitales de la película. Después de visitar al señor Eszter, Valuska se dirige a la plaza del pueblo (la plaza Kossuth) para observar definitivamente la monstruosa ballena. Allí, una congregación de hombres esperan en grupos de cuatro o cinco personas, y un camión de chapa descomunal espera en el centro de la plaza. Según Krasznahorkai:

“Con los ojos desorbitados, meneando la cabeza en señal de satisfacción y reconocimiento, recorrió con la mirada el lado del vagón que daba a él, y como un niño ante un regalo se esforzó por averiguar su posible contenido.”³⁵

Béla Tarr lo rueda así: plano general de una enorme plaza de pueblo escondida entre la niebla. Aparece János de espalda y la cámara le sigue impetuosamente. Un camión descomunal nos recuerda su interés, queremos ver qué hay dentro. Decenas de grupos de hombres reunidos parece que hablan, pero solo escuchamos los pasos de János. Unas palomas de fondo nos ayudan a ver la cara de nuestro protagonista y su admiración por el camión. Luego empieza a caminar entre los grupos de hombres serios que fuman, miran o susurran. No hay infinito, está la niebla. Las miradas son descaradamente furtivas y tensas. En algún momento, nuestro protagonista incluso desaparece de plano. Pero finalmente vuelve a entrar, en primer plano. Escuchamos la carraca de una puerta que va cayendo lentamente, accionada por un trabajador de circo desganao. Vemos la cola de la Ballena. El interior queda negro, profundo como el océano. Oímos una música de cabaret simple, rítmica, que enfría todavía más la gélida plaza del gélido pueblo de esta gélida Hungría. Efectivamente, es una Atracción. El hombre del interior tira torpemente dos escaleras de madera para bajar y plantar orgullosamente su efímera taquilla.

Después de haber visto la preparación, János se acerca rápidamente al camión: “¿Cuánto es?” “Cien florines”. La música (no vemos de dónde proviene, intuimos que de dentro del camión, como parte de la atracción) se vuelve omnipresente, adquiere mucho volumen y la cámara se desplaza hacia el centro de “la acción” que se desarrolla en toda la plaza: el intercambio de dinero por una simbólica



Fotograma del camión y la cola

³⁵ Krasznahorkai, p.121

entrada de papel. La steadycam se acerca hasta mostrarnos en plano detalle “el intercambio”. Además, aprovecha para ponerse de frente ante János que, después de coger aliento, se atreve a subir hasta dentro del camión. Y conforme parece que nos acercamos a la incesante música, ésta va desvaneciéndose ante la fascinada mirada de nuestro joven pueblerino. Sube, se queda quieto, impresionado ante la oscuridad que vemos reflejada en su cara. Suena la música extradiegética que nos anuncia algo así como “un poco más de intimidad”. Un largo corte



Fotograma del ojo de la ballena

(físico) en la piel de la ballena cruza todo el cuadro. Se nos muestra un trozo de ballena. La sombra de János se proyecta sobre el cuerpo, luego entra él en plano lateral. Nos acompaña en este *descubrimiento-por-partes* que enfatiza su punto de vista (y el estilo de Tarr). Nos vamos acercando lentamente a la cabeza hasta que descubrimos su primer ojo, marca inexorable de una vida anterior. Luego, una serie de términos de botes en formol nos muestran la mirada impresionada de nuestro joven que disfruta de cada uno de los pasos que efectúa. De fondo, se nos acercan las barbas de la ballena, cuál cuerdas, esas cuerdas de la música que suena, repetidamente, en bucle, en loop se diría ahora. János se coloca justo delante de la cámara, de espaldas. Le vemos la nuca (como a todos los personajes de Tarr) y más allá de él solo hay negro, oscuridad. No ve nada. Un punto ciego. A partir de aquí, empezamos el final. Una vez ha traspasado el ecuador de la exposición itinerante tenemos, irremediablemente de fondo, la plaza que hay fuera del camión. Ese pequeño indicio del fin. Pero János continúa su andar fijándose en cada uno de los detalles de esa inmensa ballena disecada. La música se repite. La cámara, lentamente, le deja marchar. Incluso se nota un pequeño efecto zoom-out. La cola de la ballena ahora nos guía hasta el final. Pero nosotros, con la cámara, nos quedamos dentro. János sale del camión y se cruza con el primer viandante que le habla: “¿Qué hay ahí dentro? La gente está cuchicheando acerca de un Príncipe...”. La duda y la desconfianza vuelven a acechar a nuestro ingenuo protagonista una vez sale del camión. “Claro que no, Mr. Árgyelán. Una gigante ballena ha llegado. Esa misteriosa criatura ha venido desde el fondo de los océanos. Ciertamente, debería verla.” Pero nadie confía, nadie quiere verla. “¡Mire que animal tan gigante puede crear el Señor! Qué misterioso es el Señor, que se divierte creando extrañas criaturas”. Quizás János hable del ser humano. Después de este breve intercambio poético, János sigue su camino hasta el fuera de cuadro.



Fotograma de Valuska y la ballena

Es destacable el cambio sustancial que realiza Tarr en esta escena. Si nos remitimos al origen literario de la novela:

“Demasiado grande y demasiado largo, simplemente no cabía en el campo visual de Valuska, que tampoco logró encontrar la mirada muerta del animal cuando, encajonado en la fila empeñada en avanzar, llegó al cabo de varios minutos a la boca abierta (...) Valuska se hallaba asombrosamente solo en su feliz estremecimiento, pues los otros -mientras daban, obedientes, la vuelta a la ballena en medio de una penumbra hedionda y asfixiante- (...) daban más bien la impresión de que aquel heraldo expuesto al público en el fondo no les interesaba. (...) ni siquiera se dio cuenta de que sus compañeros que lo precedían (...) volvían a ponerse en la cola a pesar de haber visto ya la ballena, como si las horas de espera aún no se hubiesen llenado de sentido.”³⁶

Valuska comparte la experiencia de ver la ballena con el conjunto de rudos seguidores; es arrastrado por una muchedumbre que le incomoda en la atracción y que, ostensiblemente, no ve aquello que esperaba. Tarr, con Valuska, enfatiza claramente el punto de vista único, irreplicable, del joven “idiota” y la ballena, reforzando un momento de intimidad que apoya la trama propuesta en el film entorno al joven protagonista húngaro. Efectivamente, a través de dos estrategias distintas se cuenta lo mismo: Valuska es el único que tiene la mirada necesaria para verlo todo.

Tal y como Auerbach proponía anteriormente un análisis mitológico para la novela de Krasznahorkai, Rancière insiste también en la dimensión del mito latente en la propuesta de Béla Tarr :

“La ballena quizá no sea una alegoría. Pero es en todo caso quien opera una separación entre dos órdenes. Separa del mundo las inercias climáticas y las intrigas sociales una dimensión radicalmente diferente. Béla Tarr prefiere llamarla ontológica o cosmológica. Podríamos llamarla, tal vez, más sencillamente, mitológica.”³⁷

No es extraño que las referencias se crucen constantemente. No deja de ser importante recordar que Krasznahorkai y Tarr están escribiendo el guión conjuntamente; lo que varía en ambas obras es el soporte de expresión.

Después de que Valuska acceda (a petición de la señora Eszter) a chantajear (inconscientemente) al señor Eszter para conseguir que personalidades importantes del pueblo apoyen la causa del partido “Patio limpio, casa ordenada”, la trama de la película se centra en los disturbios generados por la turba iracunda de seguidores fascistas. En el film son tratados como grupo, como disturbio, como masa incontrolable. Son un grupo. En la novela, sin embargo, se especifican mucho más las actividades de destrucción: el seguimiento de una familia que acaba en asesinato, el ataque a la señora Pflaum, una

³⁶ Krasznahorkai, p.124-126

³⁷ Rancière, p.61

pequeña trama encabezada por tres hombres, el ataque al hospital. Krasznahorkai necesita de personajes para desarrollar su trama centrada en la narrativa en primera persona, mientras que Béla Tarr ha decidido prescindir de casi todos los personajes y seguir al irremediable protagonista:

“La partida se juega, en consecuencia, de a tres, entre la muchedumbre, el tándem de los “idiotas” y el círculo de los intrigantes. (...) Los que son testigos de lo extraordinario y lo monstruoso ganan en potencia en la pantalla al precio de ser triturados como personajes.”³⁸

La batalla frena finalmente cuando llegan al hospital. Allí, después de arrasar con casi todo lo que encuentran, una imagen de un anciano desnudo y semi desnutrido hace que la muchedumbre amanse temporalmente. Parece una imagen sagrada; una propuesta visual del director que procura sintetizar un posible final ante la sinrazón. Las reminiscencias de los campos de concentración afloran y parecen poner en contexto parte de la película. Krasznahorkai, por lo contrario, no concede en la novela este respiro.



Fotograma de la destrucción humana

Valuska, huyendo de la catástrofe, encuentra un pequeño diario personal en el que lee las atrocidades cometidas por un anónimo integrante de la turba destructora. Y sin descanso, seguimos con su huida hacia la nada. Vagando, corriendo, por una vía que no lleva a ningún sitio, hasta que le encuentra un particular helicóptero que le observa implacablemente durante un largo plano secuencia. La huida es imposible, el final está escrito. El helicóptero no aparece en la novela. Pero en la película podría ser el mismo helicóptero que observa, impasiblemente, la muerte de dos inmigrantes ahogados en el inicio de *El paso suspendido de la cigüeña*: “el viento se lleva tus ojos lejos”. La Historia se repite: el destino es implacable.



Fotograma del helicóptero según Tarr



Fotograma del helicóptero según Angelopoulos

³⁸ Rancière, p.63

Valuska aparece finalmente ingresado en un hospital. Está sentado junto a Eszter, tiene la mirada perdida. Parece que le hayan hecho una lobotomía cerebral. En la novela es condenado por la miserable y poderosa señora Eszter después de los incidentes: según su versión, su participación en los disturbios es innegable.

La escena final de la película es también el epitafio de la ballena. A las dos horas y once minutos, después de mal despedirse de János en *el más allá*, el señor Eszter visita la ballena en la plaza, después de los disturbios. Ya no hay camión, ya no hay atracción. Solo queda la ballena, sola en medio de la plaza. Por primera vez la vemos entera. La vemos junto a Eszter, siguiendo el punto de vista siempre presente en Tarr. Y la vemos tan entera que parece desnuda. Tiene la piel desgarrada. La han violado, la han masacrado. Hay algo de pudor en esta secuencia final; las ballenas siempre están desnudas, obviamente. Pero nunca aparecen enteras. Es un límite. Y si la ballena, ya desde el principio, es mostrada por Tarr como cadáver (a base de indicios, de planos que no la pueden contener entera) aquí aparece de cuerpo entero, encuadrada, de principio a final. Algo así como una imagen desacralizada. Ya no hay *misterio*. ¿Qué ve el señor Eszter en la mirada de la ballena? ¿Qué veía János? Finalmente, un minuto de plano general de la ballena entre una niebla que va apareciendo, como el mar, en este océano de fuego que es la tierra.³⁹



Fotograma del cadáver de la ballena

Resumiendo, ante qué relaciones intertextuales nos encontramos a lo largo de estas dos obras? Tal y como nos recuerda Sánchez:

“Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito—y hasta lo contradice—, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario, etc.”⁴⁰

³⁹ Como diría John Berger, “En el infierno es importante la solidaridad; no en el cielo.” En *The seasons in Quincy*, Tilda Swinton, 2016. Tilda es a su vez protagonista del “El hombre de Londres” film de Béla Tarr del año 2007.

⁴⁰ Sánchez, J.L (2001) *Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente*, España, Comunicar (17).

Pero en nuestro caso tanto la crítica literaria como la cinematográfica han defendido ambas obras desde sus respectivos universos creativos. Tal y como señala Rancière: “La novela desarrolla largamente el sentimiento de pérdida de la inocencia que lo invade. El cine no puede permitirse estas reflexiones.”⁴¹ Tarr adapta hacia el campo de lo visual (y lo sonoro) las “reflexiones” de los personajes de Krasznahorkai a través de la enfatización del personaje central, sacrificando varias tramas que en la novela mantienen el mismo peso. Si bien es algo característico de los dos autores una misoginia bastante aguda (los personajes femeninos no son, casi nunca, algo más allá de dos pechos angustiados en los que no se puede confiar), el hecho de que Tarr retire gran parte del peso narrativo de las dos mujeres que comparten espacio en la novela repercute en una mirada absolutamente masculina.

Por otro lado, la presencia de la ballena en la novela es mucho menor que en el film. Este recurso narrativo que, como hemos analizado, aporta un sustrato mitológico de largo alcance histórico, es reforzado por la puesta en escena de una película que, a través de las secuencias en las que aparece el gran cetáceo, aporta una mirada mucho más poética al relato. Posiblemente se trate de la película más claramente poetizada (romántica como dice Rancière) de Béla Tarr, si bien el determinismo y la ausencia de fe en el futuro que transmite el film son contrarrestados con las escenas de gran potencia visual que hemos analizado. Cabe recordar que este caso es particularmente enriquecedor en ambas direcciones pues el escritor de la novela participó también en el guión cinematográfico. La colaboración entre ambos autores no se limita además a esta obra sino que, como hemos expuesto anteriormente, han trabajado largo y tendido durante décadas. Por ejemplo, la decisión de rodar en blanco y negro tiene mucha presencia en la apuesta fílmica de Tarr; sin embargo, cuaja absolutamente con el universo propio de Krasznahorkai. Realmente estamos comparando dos lecturas, desde diferentes universos artísticos, entorno a un mismo texto. La novela, como punto de partida, aspira a unos objetivos creativos para los que desarrolla una metodología propia: las largas y entrelazadas frases de Krasznahorkai y la ausencia de puntos provocan una respiración casi imposible al lector. Esta “angustia de la forma” acompaña a la “ansiedad del contenido”. Cuál es la relación con su variante fílmica? Tal y como señala Bowie:

“Hay que comenzar señalando cómo la propia etiqueta de “adaptación”, mantenida por pura inercia, es cuestionada por muchos de los estudiosos del fenómeno (...) Existen, así (...) tipologías diversas que vienen a ser variantes más o menos matizadas de la tríada *ilustración/ recreación/ creación* (...) Las opciones más recientes se inclinan por rechazar las tipologías cuyas premisas están excesivamente vinculadas a criterios contenidistas y sostienen que el problema de la adaptación ha de ser abordado desde niveles de mayor complejidad, atendiendo primordialmente a las diferencias de lenguaje. Se defiende, así, la etiqueta de *recreación*, por admitir que en la transformación fílmica de un texto literario precedente no cabe hablar de la superioridad de éste con relación al producto resultante sino de una igualdad entre lenguajes diversos, en

⁴¹ Rancière, p.67

tanto que el paso de una estructura significativa a otra implica también que se modifique la estructura de la significación.”⁴²

En el caso de Béla Tarr, las largas explicaciones de la novela se transforman naturalmente en largos planos secuencia suspendidos en el tiempo. Si bien en el caso de *Satantango* la duración de la película era extremadamente larga, en *Armonías de Weckmeister* la exclusión de algunas tramas permite también que el film se adapte a una duración menos exigente para el público. Además, reforzando la figura de la ballena, Tarr crea un universo poético propio que aporta otra capa al relato creado por Krasznahorkai. Esta capa no es excluyente del relato original, si no que se desarrolla dentro del universo filosófico y conceptual del escritor húngaro, generando, por lo tanto, una obra que expande la creación original. Sería una página más en forma de celuloide. Aunque la etiqueta propuesta por Bowie suena un tanto peculiar, podemos afirmar que *Armonías de Weckmeister* es una *recreación* de la novela *Melancolía de la resistencia*. Si bien las dos obras establecen unos lenguajes propios diferentes (el literario y el cinematográfico), ambas estructuras significantes mantienen, en este análisis, la misma significación. Quizás sea conveniente, para acabar, escuchar al mismo director Béla Tarr reflexionar entorno a la naturaleza de la adaptación:

“Una película es como una pintura con sonidos, con la apariencia real de la gente. La filosofía es muy diferente, un tema serio que lleva a cabo cierto tipo de análisis y llega a conclusiones, es una manera diferente de pensar y de reaccionar. Por lo tanto, si son diferentes no deberíamos usar las mismas palabras para ambos, ¡porque usan lenguajes diferentes! Como la literatura, la filosofía no tiene nada que ver con el cine. Piensa por ejemplo en una mesa. Un escritor puede redactar veinte páginas sobre ella. Si tiene talento, puede incluso que sean realmente intensas aunque solo describan una mesa. Yo soy cineasta, tengo una cámara y muchas lentes (aunque nosotros las llamamos objetivos porque muestran las cosas de manera real). El cine trata con lo real, sobre la realidad. Yo no podría hacer una película en base a una adaptación. Si lo intentara, fracasaría en el intento.”⁴³

⁴² Bowie, J.A Pérez, (2004) *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones recientes*. España, UNED.

⁴³ Mello, L (30-09-2015) Béla Tarr: “Dirigir una película es, sobre todo, crear situaciones humanas reales”.