

JACQUES RANCIÈRE

BÉLA TARR.
DESPUÉS DEL FINAL

el cuenco de plata



extraterritorial
/ cine

Béla Tarr.
Después del final

Rancière, Jacques

Bela Tarr. Después del final. - 1ª ed. - Buenos Aires :

El cuenco de plata, 2013.

96 pgs. - 21x14 cm. - (Extraterritorial / cine)

Título original: *Bela Tarr, le temps d'après*

Traducción: Silvio Mattoni.

ISBN: 978-987-1772-65-0

1. Cine. I. Mattoni, Silvio, trad.

CDD 778.5

© 2011, Capricci

© 2013, El cuenco de plata

El cuenco de plata SRL

Director: Edgardo Russo

Diseño y producción: Pablo Hernández

Av. Rivadavia 1559 3º A

(1033) Ciudad de Buenos Aires

www.elcuencodeplata.com.ar

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de l'Institut Français et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut Français y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

Hecho el depósito que indica la ley 11.723.

Impreso en junio de 2013.

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización previa del autor y/o editor.

Jacques Rancière

Béla Tarr.
Después del final

el cuenco de plata



extraterritorial
/ cine

DESPUÉS DEL FINAL

Una velada en familia. En la televisión, un conferencista sintetiza la versión oficial de la historia de la humanidad. Estuvo el hombre primitivo, la época feudal y el capitalismo. Mañana vendrá el comunismo. Por el momento, el socialismo abre el camino y para ello debe combatir duramente con la competencia capitalista.

Así es la época oficial en Hungría a fines de los años 1970: un tiempo lineal, con etapas y tareas bien definidas. El padre de familia de *Relaciones prefabricadas* le traduce la lección a su hijo. No dice lo que piensa. Pero algo es seguro para el espectador: ese modelo temporal no regula su conducta ni la del relato. En los primeros minutos del filme, lo hemos visto en efecto dejar a su mujer y a sus hijos a pesar del llanto de la primera, y sin responder a su pregunta sobre el sentido de la partida. Aparentemente, ya ha vuelto o todavía no se ha ido. Y el desarrollo de sus acciones está muy lejos del ordenamiento oficial de los tiempos y las tareas. En la secuencia anterior, improvisaba un partido de fútbol en silla de ruedas con sus colegas, encargados como él de controlar una central eléctrica. En la siguiente, lo

veremos separarse de su mujer y sus hijos en la puerta de una piscina ubicada a la sombra de unas chimeneas de fábrica, para ir a discutir con un amigo que piensa que es momento de irse cuando ya no se pueden distinguir las nubes del cielo del humo de las fábricas.

“Nuestro tiempo ya pasó”, constata melancólicamente su mujer, bajo un casco de peluquería, evocando las horas de baile endemoniado que signaron los días felices de su juventud. La siguiente secuencia ofrece su ilustración en la pista de baile donde su marido la deja sola con su vaso para sacar a bailar a otra mujer o repetir a coro con los hombres estribillos nostálgicos: flores de Pascua marchitas u hojas de otoño llevadas por el viento. Luego el filme nos conducirá antes de su mismo comienzo, anunciando la partida del esposo y el motivo: la posibilidad de ganar más yéndose a trabajar al extranjero. En un año, tal vez, poder comprar un auto; en dos años, una casa. En vano la esposa opondrá a esos sueños consumistas la felicidad de estar juntos; sabemos que se irá, pues ya lo vimos partir. Por nuestra parte, en vano supondremos que la separación es irrevocable. Al llanto en primer plano de la esposa abandonada le sucede sin transición el plano general de una tienda donde la pareja de nuevo reunida consuma la adquisición de un lavarropas dotado de dieciocho programas. Y el plano final nos los mostrará abatidos sobre la plataforma de un camión al lado del primer emblema de su nueva prosperidad.

Fechado en 1981, *Relaciones prefabricadas* es el tercer filme de Béla Tarr, producido y realizado en la Hungría socialista. La orientación del relato ya señala

la distancia que media entre la planificación oficial –de la producción y de los comportamientos– y la realidad del tiempo vivido, las expectativas, aspiraciones y desilusiones de los hombres y las mujeres de la joven generación. Esa tensión entre temporalidades no sólo indica el apartamiento que podía permitirse el joven Béla Tarr de la visión oficial del presente y del futuro. También permite volver a pensar el desarrollo temporal de la obra del cineasta. Es habitual dividir dicha obra en dos grandes épocas: están los filmes del joven cineasta indignado, en lucha con los problemas sociales de la Hungría socialista, deseoso de trastocar la rutina burocrática y cuestionar los comportamientos provenientes del pasado, el conservadurismo, el egoísmo, la dominación machista, el rechazo de los que son diferentes. Y están los filmes de la madurez, que acompañan el derrumbe del sistema soviético y las derivaciones capitalistas que desencantan, cuando la censura del mercado ha sustituido a la del Estado: películas cada vez más oscuras, donde la política se reduce a la manipulación, la promesa social a una estafa y lo colectivo a la horda brutal. De una época a la otra, de un universo al otro, el estilo de la dirección también parece cambiar completamente. La indignación del joven cineasta se traducían en movimientos bruscos de una cámara en mano que, dentro de un espacio reducido, saltaba de un cuerpo a otro y se acercaba mucho a los rostros para escrutar sus expresiones. El pesimismo del cineasta maduro se expresa en largos planos secuencia que exploran la profundidad vacía del campo alrededor de individuos encerrados en su soledad.

Sin embargo, Béla Tarr no deja de reiterar que no hay en su obra una etapa de filmes sociales y otra etapa de obras metafísicas y formalistas. Siempre está haciendo la misma película y hablando de la misma realidad; tan sólo la excava cada vez un poco más. Desde el primer filme hasta el último, está siempre la historia de una promesa insatisfecha, un viaje que vuelve al punto de partida. *Nido familiar* nos muestra a una joven pareja, Laci e Irén, revisando vanamente los avisos de alquiler con la esperanza de conseguir un departamento que les permitiría escapar de la atmósfera asfixiante del hogar paterno. *El caballo de Turín* nos muestra a un padre y a su hija embalando una mañana sus magros bienes para abandonar una tierra infértil. Pero la misma línea del horizonte en la cual los hemos visto desaparecer nos los hace ver de nuevo, caminando en sentido inverso y retornando a la casa para descargar los bártulos que se habían llevado a la mañana. Entre las dos películas, la diferencia es justamente que ya no existe ninguna explicación; ya ninguna burocracia obtusa, ningún suegro tiránico obstaculizan el camino a la felicidad prometida. Tan sólo el horizonte, barrido por el viento, es lo que impulsa a los individuos a partir y los devuelve a la casa. Un pasaje de lo social a lo cósmico, dice naturalmente el cineasta. Pero lo cósmico no es el mundo de la pura contemplación. Es un mundo absolutamente realista, absolutamente material, despojado de todo aquello que suaviza la sensación pura tal como sólo el cine lo puede ofrecer.

Porque el problema de Béla Tarr no es transmitir un mensaje sobre el fin de las ilusiones y eventualmente

sobre el fin del mundo. Tampoco hacer “bellas imágenes”. La belleza de las imágenes nunca es un fin. No es más que la recompensa de una fidelidad a la realidad que se quiere expresar y a los medios de que se dispone para ello. Béla Tarr no deja de machacar sobre dos ideas muy simples. Es un hombre preocupado por expresar con la mayor exactitud la realidad tal como los hombres la viven. Y es un cineasta enteramente absorbido por su arte. El cine es un arte de lo sensible. No solamente de lo visible. Debido a que desde 1989 todos sus filmes son en blanco y negro, y el silencio adquiere en ellos un lugar cada vez mayor, se ha dicho que quería devolver el cine a sus orígenes mudos. Pero el cine mudo no era un arte del silencio. Su modelo era el lenguaje de señas. El silencio no tiene una potencia sensible sino en el cine sonoro, gracias a la posibilidad que ofrece de desechar el lenguaje de las señas, de hacer que hablen los rostros no por las expresiones que significan sentimientos, sino por el tiempo empleado en girar alrededor de su secreto. Desde el comienzo, la imagen de Béla Tarr está íntimamente ligada al sonido: en los primeros filmes, el alboroto dentro del cual se alzan las quejas de los personajes, las letras de canciones tontas, ponen en movimiento los cuerpos y las emociones se dibujan en los rostros; más adelante, la frialdad de bares miserables donde un acordeonista hace enloquecer los cuerpos antes de que el acordeón en sordina acompañe sus sueños destruidos; el ruido de la lluvia y el viento que arrastra palabras y sueños los arroja en charcos donde se revuelcan los perros o los hace girar en las calles con las hojas y la basura.

El cine es el arte del tiempo de las imágenes y de los sonidos, un arte que construye los movimientos que ponen a los cuerpos en relación unos con otros dentro de un espacio. No es un arte sin palabra. Pero no es el arte de la palabra que cuenta y describe. Es un arte que muestra cuerpos, que se expresan entre otros medios por el acto de hablar y por la manera en que la palabra los afecta.

Hay dos grandes artes de la palabra. Está la literatura, que nos describe lo que no vemos: el aspecto de las cosas que imagina y los sentimientos experimentados por personajes de ficción. Y está la retórica, que induce a realizar un acto suscitando su motivación o esbozando de antemano el resultado. Cada uno instrumentaliza al otro a su modo. La retórica toma de la literatura las tonalidades que deben volver más sensibles las promesas y más convincentes los actos. La literatura, a su vez, cuenta naturalmente la historia de la distancia entre la promesa de las palabras y la realidad con la que chocan los actos. La ficción militante encuentra allí su modelo dominante. La denuncia de las promesas falaces se presenta como un estímulo para actuar en pos de otro futuro. Dicha crítica puede volverse cómplice, al confirmar a su manera el guión oficial del futuro que hay que construir. Pero cuando autonomiza frente a nuestra mirada la realidad que desmiente la ficción retórica, engendra por el contrario la distancia con respecto a todos los escenarios de fines por alcanzar y de medios que deberían ponerse en práctica. Así es como maduran los jóvenes cineastas indignados, no perdiendo sus ilusiones, sino desvinculando la

realidad a la que pretenden ser fieles de las expectativas y las ataduras que ligan la lógica de la ficción a los esquemas temporales de las retóricas del poder. Porque la esencia del realismo –en contra del programa edificante conocido con el nombre de realismo socialista– es la distancia que se toma con respecto a las historias, a sus esquemas temporales y sus encadenamientos de causas y efectos. El realismo opone las situaciones que duran a las historias que se encadenan y pasan a lo siguiente.

La cuestión puede comenzar por la leve diferencia que opone la realidad vivida por los individuos al tiempo de los planificadores y de los burócratas. De tal modo se definía a fines de los años 1970 el estrecho margen en que podía trabajar un joven artista indignado en el país de los planes quinquenales, mostrando aquello que no circulaba lo suficiente entre la perspectiva de los planificadores y lo vivido por los individuos; aquello que no llegaba con suficiente rapidez en cuanto a concreción de las promesas; aquello que daba cuenta, en la actitud de los burócratas, de una atención insuficiente a los sufrimientos y las expectativas de quienes dependían de ellos. Tal es el espacio que los regímenes autoritarios conceden a los artistas en tiempos del “deshielo”. Aunque para explotar la brecha que se ofrece, también es preciso desarmar la coerción que vincula el argumento de las historias con la exposición de los “problemas” cuya existencia admite el poder planificador al tiempo que delimita su campo. Hay que pasar más tiempo de lo que requiere la ilustración del “problema del alojamiento de los jóvenes” en la habitación

común donde los “problemas” se traducen en insinuaciones, acusaciones, quejas o provocaciones, en las fiestas, los bares o las pistas de baile donde la promesa de las canciones es desmentida por el vacío de las miradas o por la vacilación de manos que toquetean nerviosamente un vaso. Hay que apelar a actores que no lo son, personas a las que esa historia habría podido ocurrirles, aunque no sea así, hombres y mujeres que son llamados no a representar situaciones, sino a vivirlas, a encarnar por lo tanto expectativas, hastíos, desilusiones donde lo que se expresa es su propia experiencia, la experiencia de individuos socialistas cualesquiera, y no lo hacen con los códigos expresivos convencionales sino por la relación entre palabras, tiempos, espacios, estribillos, gestos, objetos.

Dicho entrelazamiento constituye la realidad de una situación, la realidad del tiempo vivido de los individuos. Se conforma en principio como parte de un díptico (realidad contra promesa), pero enseguida se lo considerará por sí mismo; dichas relaciones son las que van a movilizar cada vez más el cine, su exploración va a requerir la explotación cada vez más profunda de sus recursos, de su capacidad para brindarle a cada palabra el espacio de su resonancia y a cada sensación el tiempo de su despliegue. La historia exige que de cada situación se retengan los elementos que pueden insertarse en un esquema de causas y efectos. Pero el realismo prescribe que siempre se vaya más lejos en el interior de la misma situación, que siempre se desarrolle más el encadenamiento de las sensaciones, de las percepciones y de las emociones que convierten a los animales

humanos en seres a los que les suceden historias, seres que hacen promesas, que creen en promesas o dejan de creer en ellas. Ya no se confrontan entonces las situaciones al despliegue oficial del tiempo, sino a su límite inmanente, allí donde el tiempo vivido se acerca a la pura repetición, donde las palabras y los gestos humanos se aproximan tendencialmente a los gestos de los animales.

Esos dos límites inmanentes sellan de hecho el período que comienza en 1987 con *Condena* y termina en 2011 con *El caballo de Turín*, que Béla Tarr presenta como su último filme. Pero no hay que entender con ello que se trate de un cineasta del fin de los tiempos, que sigue a la catástrofe del sovietismo. El tiempo después del final no es el tiempo uniforme y moroso de quienes ya no creen en nada. Es el tiempo de los acontecimientos materiales puros a los que se enfrenta la creencia durante todo el tiempo que la vida pueda soportarla.

HISTORIAS DE FAMILIAS

Todo comienza con la cotidianeidad del trabajo y de la familia. En la calle, un paso de mujer que resuena sobre el piso perturba a unas gallinas que picotean en medio de hojas y papeles. La mujer se dirige al trabajo. La seguimos en el ómnibus, luego en la fábrica de embutidos donde corta salchichas. Pronto se advierte sin embargo que la producción socialista y el colectivo obrero no son la principal preocupación de los personajes de *Nido familiar*, tampoco para el cineasta; de modo que éste pasa rápidamente a la salida, a la hora del pago, que por el hastío de los rostros adivinamos tan escaso como largos son los boletines; al ritual de la requisa, rutina de humillación silenciosamente soportada, que nos hace percibir, con el primer plano que enmarca una cartera abierta a la altura de un brazalete de vigilante, una relación de mera tolerancia entre el orden del sistema y la vida de los individuos.

Volveremos a encontrar a Irén en la casa, que por desgracia no es suya. Antes de que la cámara nos haga oír su voz, nos ha mostrado, en primerísimo plano, la cara redonda del suegro que es el amo del lugar, y se ha expuesto el objeto de la disputa: se ha visto privado

de la sopa que le gusta porque su nuera quiso hacer panqueques para una amiga –gitana por añadidura– a la que se permitió invitar; un incidente entre todos aquellos que escanden la vida de Irén y de su hija en el departamento de su familia política, donde ella se aloja mientras su marido está en el ejército. El regreso de este último, en el fondo, no arreglará nada. No hará más que agudizar el drama al introducir en el hogar atestado a otro individuo, aunque también un oído masculino sensible a las acusaciones del padre: ¿por qué Irén no hizo algunos ahorros mientras era alojada gratis por sus suegros? ¿Qué hacía entonces durante esas noches que ella pretende haber dedicado a cumplir horas extra?

El nido familiar es, por un lado, el hogar propio vanamente soñado, y por el otro, el nido de víboras donde uno se asfixia. Dígase lo que se diga, el cine no está hecho para los sueños. Y el nido soñado por Irén no llega a concretarse más que en un barquito a pedal al son de una canción ingenua que habla del sol que se espera. Naturalmente, el cineasta centra su objetivo en el corazón del nido de víboras. Un espacio donde el número de habitantes resulta excesivo también es un espacio encuadrado, saturado, apropiado para determinado tipo de eficacia: los cuerpos próximos entre sí o situados en el continuo sonoro de las voces en off; las palabras que se transforman en dardos, cuyos trayectos siguen con interés los movimientos laterales de la cámara; los rostros en primer plano en los cuales se inscribe la tensión en aumento. Ese marco transforma el “problema de la vivienda” en situación sin salida, es

decir también en situación cinematográfica. Aun si el joven cineasta indignado ataca las carencias del Estado socialista, lo que le suministra su material no es la relación del individuo con el colectivo político y su encarnación estatal. Sin duda que *El outsider* nos hará asistir a una comisión de disciplina y a un discurso sobre las normas de producción, pero la relación del individuo con la norma burocrática le interesa poco al cineasta. Porque es algo poco cinematográfico: simple motivo de campo y contracampo en un espacio neutralizado. El centro de interés del filme no es la confrontación de Irén con el empleado a cargo de los alojamientos que le explica que es inútil ir a pedirle todas las semanas un departamento para el cual, de todos modos, ella no tendrá los puntos necesarios antes de dos o tres años. El empleado expresa la lógica fría del sistema. Lo cual quiere decir que carece de afecto, no tiene capacidad de herir. De manera que está dispuesto a atenderla de nuevo la semana próxima para hacer el mismo ritual.

Lo que hiere, lo que destruye es la circulación de los afectos en el nido familiar. La cuestión se da entre individuos y los que se enfrentan son generaciones y son sexos. El suegro tiránico del *Nido familiar* nunca habla del comunismo. Pero habla sin cesar de su generación, una generación que trabajaba duro, que ahorra para tener una vida mejor, que cuidaba su reputación y educaba bien a los hijos, cuyo número se sabía limitar. Pero aun cuando está aleccionando a sus hijos, el padre comparte con ellos el poder masculino. Es el que se ejerce en primer lugar contra Irén y

sus semejantes. El que se muestra con toda su violencia cuando el joven esposo, apenas de regreso al hogar familiar, deja a su mujer y a su hija para irse con su hermano a acompañar a la gitana y violarla en una esquina. Y el padre moralista también se permite algunos desvíos extraconyugales. Se ejerce más comúnmente en la división entre la casa, donde la mujer se supone que debe servir al marido y a los hijos, y el bar que es fundamentalmente el lugar donde se mantiene la sociabilidad masculina alrededor de vasos de cerveza. “Lo único que te importa es tu cerveza y pasar el tiempo con tus amigos”, le dirá Kata a su esposo en *El outsider*, una queja compartida por la esposa de *Relaciones prefabricadas*. El café es el otro lugar del conflicto de los sexos. Allí se lleva a la esposa los días feriados y el objetivo amplía su campo. Pero si bien los movimientos de cámara se extienden entre los cantantes del escenario y las mesas familiares, es para describir de otro modo la dominación masculina. Son los hombres quienes circulan en ese espacio, son ellos los que repiten estribillos idiotas: “Ángel caído de rostro pálido/ No hay amor en el país de los ladrones”, o bien: “Las peonías se han marchitado/ Mi amor sonriente/ Ya nunca más te llamará/ En el invierno frío y helado”, como si esas letras que hablan de mujeres amadas fueran la fórmula secreta de su propia alianza, mientras las esposas esperan, arreglan sus permanentes o juegan con un vaso vacío.

El poder masculino organiza así el doble espacio afectivo del drama familiar: el marco cerrado del departamento donde la cámara sigue con movimientos

artista. La cámara persigue a Andrés y su violín en un mercado gitano, gira con él y con su hermano, subidos en patines, alrededor de un viejo que cruza la calle con un vaso de cerveza, sigue sin motivo aparente a una vieja que vuelve del mercado con su carrito vacío o enfoca una cara de mujer atenta a quién sabe qué o a dos jóvenes que sonríen, cómplices, mirando una foto que no veremos; nos muestra a Andrés en traje de gala dirigiendo imaginariamente la *Séptima sinfonía* de Beethoven cuyos sonidos salen prosaicamente de un tocadiscos junto a sus pies, antes de concluir su periplo con una parodia de discurso de bienvenida dirigido a una delegación de un “partido hermano” que celebra el futuro radiante, y con los tonos de una *Rapsodia húngara* de Liszt.

Los recursos del color se conjugan con el montaje deshilvanado y laxo, con la atmósfera de liberación de las costumbres y con el continuo musical que pasa de las melodías gitanas de taberna a la orquesta pop montada por los amigos de Andrés para componer un ambiente general de deriva irrespetuosa. Pero ese triunfo de la juventud apasionada por costumbres y músicas nuevas al margen de la sociedad oficial pronto se revela como una mera ilusión. No es solamente que la pareja de Andrés y de Kata se deshace tan rápido como se había constituido y que el joven bohemio despreocupado terminará su vagabundeo bajo bandera; sino que sobre todo la guerra de los sexos, mientras tanto, ha recobrado su rostro tradicional: la joven moza de bar de costumbres emancipadas ha reasumido el papel de esposa frustrada que sueña con un verdadero hogar

y con medios para vivir bien, sin perjuicio de ahorrar para eso yéndose a vivir por el momento a casa de mamá; y la deriva del marginal se ha transformado al mismo tiempo en la figura clásica del poder masculino encarnado en la sociedad de alegres aficionados a la cerveza y a la música consumidas entre ellos. La guerra se reconstituye en otra puesta en escena: en el club de los músicos, al pie del escenario donde Andrés vibra al son de una canción exitosa del grupo *Neoton Familia* que habla de viajes legendarios (“*The sea rolls me there! To the coast of India! But we do not care! If we discover America*”), la cara de Kata se va a enmarcar entre dos círculos blancos de proyectores y dialogará en campo/contracampo con el rostro de Andrés al ritmo de los destellos de luz que aíslan sus caras en una penumbra anaranjada. La puesta en escena se ha sofisticado, pero también el conflicto se ha radicalizado: la protesta de la víctima del egoísmo masculino se ha convertido en el choque de dos egoísmos. Más allá del retorno de *Relaciones prefabricadas* al blanco y negro y a la figura clásica del sufrimiento femenino, este choque de dos egoísmos a la luz artificial de los proyectores anuncia el giro de *Almanaque de otoño*.

En este último filme, ya no hay problemas de vivienda. El amplio departamento de Hedi aparentemente podría alojar a varias familias numerosas y su cocina parece más espaciosa que todo el departamento de *Nido familiar*. Tampoco hay más conflicto entre el interior y el exterior. La existencia de un mundo exterior solamente es sugerida en la primera secuencia por unas cortinas que mueve el viento. No hay que buscar un

trabajo lejos para alcanzar la vida hogareña. El dinero está allí, a domicilio, poseído por Hedi, y el único objetivo de todos los que viven en el departamento –su hijo János, la enfermera Anna que le pone inyecciones, el amante de Anna, Miklós, y el profesor Tibor introducido por János– es obtener su parte. Tampoco hay una mujer víctima del orden masculino: aun cuando todos quieran despojar a Hedi, ésta sabe afirmar que todos dependen de ella, y si bien Anna debe sufrir la lubricidad de los hombres que la rodean, sabe utilizar a cada uno para sus propios fines. Son cinco individuos que se enfrentan a puertas cerradas. El socialismo y sus problemas han dejado de existir por completo como telón de fondo del conflicto. Pero aunque la estructura de la historia es la del drama doméstico y aunque la madre y el hijo se desgarran mutuamente, no estamos precisamente en el universo de Strindberg: el conflicto de generaciones ya no es el tema del filme, como tampoco la guerra de los sexos o cualquier otra dicotomía. Por algo la película ha tomado de Dostoievski el epígrafe que el autor de *Demonios* tomara a su vez de Pushkin. Lo que guía y extravía a los cinco protagonistas es el diablo que los hace girar en círculos. El problema de cada uno de ellos en efecto no es tan sólo imponerles a los demás sus intereses y sus deseos; sino hacerlos sufrir. Sin duda que los personajes más de una vez llegan a las manos para solucionar su disputa e incluso la endeble Hedi posee una fuerza insospechada para golpear a Anna. Y el sexo no tiene ninguna dulzura. János viola a Anna en la cocina con la misma rudeza con que los dos hermanos lo hacían con la gitana en la calle, y

Anna da a entender que el mismo profesor la poseyó con la violencia de un animal. Pero los dominados por el diablo no son solamente animales, son animales perversos. Anna goza intensamente preguntándole a Hedi si sus retozos nocturnos con el feroz profesor no la despertaron, así como ésta lo hará a su vez al adoctrinar al profesor o al contarle el asunto a Miklós as como algo a lo cual no debería darle importancia.

Ese infierno identificado con la presencia de los otros recuerda por supuesto al de Sartre. Pero quizás tenga tanta relación con el diablo como con la burocracia socialista. Si le interesa al cineasta, es por el espacio que abre para la circulación de los afectos; también es por los problemas que le plantea y las oportunidades que le brinda al arte cinematográfico para ajustar sus propios movimientos. El recinto cerrado donde los personajes giran en círculos es también la ocasión para despedirse de una determinada idea del cine documental, de la intención de adherirse a la vida, de escuchar su murmullo indiferenciado, de sorprender sus derivas siguiendo a los personajes y sus humores y compartiendo sus encuentros al azar, en la calle, en los mercados o en los bares, pistas de baile y fiestas de sábado. Al encerrar a sus cinco fieras en un departamento, enfrentándolas alternativamente en una serie de escenas, *Almanaque de otoño* utiliza un dispositivo teatral que rompe con el estilo naturalista de los filmes que pretendían captar la vida para oponerla al dogma oficial. El dispositivo experimental apropiado para aislar los afectos y exacerbarlos es la ocasión de un singular ejercicio formal que rompe con el naturalismo utilizando

aquello que algunos señalan a veces como sus herramientas por excelencia: la profundidad de campo y el color.

Seguramente el departamento *Modern Style* de Hedi, con sus amplias habitaciones en fila comunicadas por puertas de vidrio, le ofrece a la cámara un campo de acción muy distinto al de las viviendas socialistas de los primeros filmes. Sólo que Béla Tarr no utiliza esa oportunidad para ampliar el espacio, sino por el contrario para clausurarlo y volverlo abstracto. *Almanaque de otoño* muestra los primeros ejemplos de lo que será una de las marcas del estilo visual de Béla Tarr: la división del plano en varias zonas de sombra y de luz. Tal división indica un contra-movimiento significativo con respecto al estilo que el cine europeo de las nuevas tendencias y de los jóvenes rebeldes había impuesto. Tanto en el oeste como en el este, decididamente había abandonado en efecto, en provecho de una luz naturalista, el claroscuro dramático que los técnicos hollywoodenses habían heredado del expresionismo alemán de los años 1920. En *Almanaque de otoño*, los juegos de luz y sombra vuelven al primer plano. Pero su relación se hace más compleja. La sombra y la luz se distribuyen en adelante en varias zonas y el cineasta saca provecho de los obstáculos que se interponen frente al movimiento de la cámara. Una reja, una pared, una espalda crean una zona negra que a veces obstruye toda la pantalla antes de que la cámara reencuentre al borde del cuadro, como emergiendo de la oscuridad, un rostro inquieto o amenazante. La escena a menudo está aislada entre dos zonas de sombra, o bien los rostros

semi-iluminados de los interlocutores están separados por una barra vertical. De la fila de piezas, el realizador sobre todo extrajo la posibilidad de enmarcar una escena entre dos puertas; de las puertas de vidrio, la distancia en la que el vidrio instala la escena, y las celosías decorativas *Modern Style* cuya grilla en primer plano separa a los personajes. La profundidad de campo es entonces la de pequeños tragaluzes en la oscuridad del infierno de donde surgen escenas y personajes. Sus efectos naturalistas son así convertidos en efectos de artificio. El artificio se acumula cuando el encuadre se plantea desde arriba o desde abajo para presentarnos una afeitada vista a través de un techo transparente o una pelea a través de un piso de vidrio: los combatientes están entonces, como los muebles de la cocina, suspendidos en el vacío, y sus cuerpos retorcidos como personajes de Bacon. El espacio se ha vuelto claramente pictórico, y también claramente simbólico.

Pero antes que ese artificio extremo, el cineasta prefirió usualmente el que hace funcionar un elemento realista contra otro. Así es como utiliza el color, que en este caso emplea por última vez. En *El outsider*, ampliaba el decorado, contribuía al naturalismo documental de los trayectos erráticos entre el hospital, la fábrica, el café, la calle, el mercado y la discoteca. En *Almanaque de otoño*, contribuye en cambio al recinto cerrado abstracto aplastando la profundidad de campo. Para ello, el director eligió dos tonos dominantes violentamente artificiales: el azul dentro del cual se nos muestran de entrada el departamento y Hedi, y el naranja en el que surge en principio la silueta de Miklós.

Son los colores que, a lo largo de todo el filme, moldean los objetos y nimban los rostros, sin perjuicio de degradarse a veces, uno hacia un blanco y un verde más “naturales”, el otro hacia el rosa o el amarillo. Esa gama de colores irrealistas, unida a la clausura del espacio, recuerda las opciones “sintetistas” antaño opuestas por Gauguin y sus seguidores al continuo impresionista y a sus destellos de luz naturalistas. Sin duda que el uso es muy diferente: ya no se trata de transcribir una visión ideal ni de imaginar un paraíso terrestre. La clausura del espacio y los colores artificiales sirven en cambio para describir el infierno de las relaciones humanas. Aunque la radicalidad de los medios elegidos tiene el mismo efecto de ruptura tajante con el naturalismo. Sin duda, posteriormente Béla Tarr renunciaría a los procedimientos barrocos que en este caso están exacerbados; inventará una gama de grises lo suficientemente rica como para tornar inútiles los usos antinaturalistas del color. Y sustituirá los ángulos imposibles, los encuadres artísticos detrás de arabescos Art déco o la atmósfera algodonosa de los halos de luz, de los pesados cortinajes y de las lámparas Tiffany por los recursos temporales del plano secuencia y del movimiento lento e inexorable de la cámara alrededor de los cuerpos, cuyo primer ejemplo lo ofrece ahora un giro de trescientos sesenta grados ejecutado en torno al rostro pensativo de Miklós.

El artificialismo deliberado de *Almanaque de otoño* no indica el camino que emprenderá el cineasta. Pero le pone fin a la secuencia artística y política de los filmes que tratan de expresar a través de los problemas

familiares las nuevas sensibilidades que impugnan el orden socialista. El “problema social” se ha convertido en un drama oscuro, aunque termine en comedia mordaz: Anna supo sacar partido de la violación sufrida para entablar una relación que le permitirá casarse con János —y sus promesas de herencia— aunque, en el último plano, la joven esposa baila con Miklós, abrazándolo tiernamente, al son de un irónico *Que será será* que remite sin duda a las tristes lecciones de la sabiduría popular antes que a Doris Day y *El hombre que sabía demasiado*. Esa boda sórdida y burlesca cierra las historias de familia en las que se expresaba la rebeldía del joven cineasta. En adelante, en el universo de Béla Tarr ya sólo habrá individuos errantes, que ocasionalmente podrán tener parejas o hijos pero la familia ya no será el núcleo de la tensión entre dos órdenes. No es sin embargo la guerra de todos contra todos lo que reemplazará los problemas o las ilusiones del socialismo. Traficantes, ladrones, estafadores y falsos profetas estarán en el centro de todas las películas. Pero, antes que figuras del mal, serán la encarnación de una pura posibilidad de cambio. Una cotidianeidad de lluvia y de viento, de ruina material y desocupación mental; una promesa de escapar de su repetición, cualquiera sea (tráfico sórdido, atracción imprevista o comunidad ideal): esta sencilla trama bastará para el despliegue del materialismo radical de los filmes de madurez de Béla Tarr. El diablo es el movimiento que gira en círculos. Lo que importa no es su lección de desesperación, sino todas las riquezas de luz y de movimiento que giran con él.

EL IMPERIO DE LA LLUVIA

Una larga hilera de torres de metal bajo un cielo gris. No se ve el principio ni el final. Circulan vagonetas. Tampoco se ve lo que contienen. Minerales, sin duda. Pero tampoco veremos una mina ni obreros. Solamente hay una larga cadena que se extiende hasta el infinito y no se detiene nunca: la pura imagen de un espacio y un tiempo uniformes.

Sin embargo, algo pasa: mientras las vagonetas avanzan sin cesar, la cámara por su parte empieza a retroceder. Aparece una banda vertical negra: el marco de una ventana. Luego una masa oscura obstruye la pantalla. Poco a poco, sus contornos se distinguen: hay un hombre, detrás de la ventana, inmóvil. No vemos más que su cráneo y sus hombros, de espaldas. Pero enseguida volvemos a enmarcar la situación: la larga cadena uniforme bajo el cielo gris es lo que él ve desde su ventana.

Ese plano secuencia que abre *Condema* es como la firma del estilo de Béla Tarr: un movimiento en un sentido y la cámara que va en sentido inverso; un espectáculo y el lento desplazamiento que nos conduce hacia quien lo mira; una masa oscura y borrosa que se descubre que

es un personaje visto de espaldas. El hombre detrás de una ventana reaparecerá varias veces en sus filmes según modalidades diversas. Es el doctor que vemos al comienzo y al final de *Satantango* ocupado en espiar a los vecinos. Al principio de *El hombre de Londres*, es el empleado Maloin que, a través de los vidrios de su puesto de cambio de vías, ve la valija arrojada desde el puente del barco y el asesinato de uno de los cómplices. Al final de *El caballo de Turín*, está el cuadrado de vidrio en principio ciego y que al retroceder la cámara nos deja discernir poco a poco, por un lado, el árbol solitario y despojado que se alza en el horizonte de colinas azotadas por el viento, y por el otro, al hombre postrado en su taburete, que ya no espera nada de ese paisaje desolado ni del caballo agotado sobre el cual la puerta del establo se ha cerrado como la piedra de una tumba.

Un estilo, como se sabe desde Flaubert, no es el ornamento de un discurso sino una manera de ver las cosas: una manera “absoluta”, dice el novelista, una manera de absolutizar el acto de ver y la transcripción de la percepción, contra la tradición del relato urgido por ir hacia el efecto que sigue a la causa. No obstante, para el escritor “ver” es un término ambiguo. Es preciso “hacerse ver la escena”, dice el novelista. Pero lo que escribe no es lo que ve, y esa misma distancia es lo que constituye la literatura. Algo que funciona de manera diferente para el cineasta: lo que ve, lo que está enfrente de la cámara es también lo que verá el espectador. Aunque para él también hay una elección entre dos maneras de ver: la relativa,

que instrumentaliza lo visible al servicio del encadenamiento de las acciones, y la absoluta, que le da a lo visible el tiempo para producir su propio efecto. El contra-movimiento que efectúa el primer plano de *Condena* adquiere todo su sentido si se lo compara con el movimiento con el cual se iniciaban a menudo los filmes hollywoodenses. Pensemos en la panorámica sobre un decorado urbano que abre *Psycho* y en la manera con la que el campo se estrecha para conducirnos hasta una ventana, la de la pieza de hotel donde Marion Crane y su amante acaban de hacer el amor entre las dos y las tres. Una vez recorrido así el entorno, uno se centra rápidamente en el teatro del drama para ubicar a los personajes y sus relaciones.

Ya no ocurre lo mismo en Béla Tarr: no se trata de disponer el decorado de la pequeña ciudad industrial donde se situará la acción de los personajes. Se trata de ver lo que ellos ven, puesto que la acción finalmente no es más que el efecto de lo que perciben y sienten. “Yo no me aferro a nada –dice Karrer, el hombre en la ventana–, pero todas las cosas se aferran a mí”. Esta confidencia íntima sobre un carácter es igualmente una declaración de método cinematográfico. Béla Tarr filma la manera en que las cosas se adhieren a los individuos. Las cosas, que pueden ser las vagonetas incansables ante la ventana, las paredes vetustas de los inmuebles, las pilas de vasos en el mostrador del bar, el ruido de las bolas de billar o el neón tentador de las letras itálicas del Titanik Bar. Tal es el sentido de ese plano inicial: no son los individuos los que habitan los lugares y se sirven de las cosas. Las cosas vienen primero

hacia ellos, los rodean, los penetran o los expulsan. Por ello es que la cámara adopta esos extraordinarios movimientos giratorios que dan la impresión de que los lugares se mueven, albergan a los personajes, los expulsan fuera de campo o se cierran sobre ellos como una venda negra que ocupa toda la pantalla.

También por eso el decorado, usualmente, está antes de que el personaje ingrese en él y subsiste luego de su paso. Ya no son las relaciones (familiares, generacionales, sexuales u otras) las que determinan las situaciones; es el mundo exterior el que penetra en los individuos, invade sus miradas y su propio ser. Es lo que la señora del guardarropa del *Titanik Bar* –interpretada por la actriz que encarnaba a Hedi en *Almanaque de otoño*– le explica a Karrer –encarnado por quien actuaba como su oyente privilegiado en la misma película, el taciturno Miklós–: la niebla se insinúa en todos los rincones, penetra en los pulmones y se instala para terminar en el alma misma. En el bar de *Satantango*, Béla Tarr le confiará al miserable Halics la tarea de transformar la misma idea en un largo lamento: la lluvia incesante lo destruye todo. No solamente ha endurecido el abrigo que él ya no se atreve a desabotonar. Se transforma en lluvia interior que brota del corazón e inunda todos los órganos.

En *Condena*, la lluvia se instala en el universo de Béla Tarr. Es el elemento mismo con que el filme parece estar hecho, el ámbito donde los personajes surgen, la causa material de todo lo que les sucede. Lo comprueban las alucinantes escenas del baile. El baile, o por lo menos la escena de una danza, es un episodio

casi obligado en las películas de Béla Tarr. De modo que permite seguir sus evoluciones y sus rupturas. El objetivo de *El outsider* o de *Relaciones prefabricadas* nos introducía sin más en medio de los bailarines y nos los mostraba moviéndose al ritmo de estribillos cuya tontería garantizaba su autenticidad documental. Nada parecido sucede aquí. La melodía que brinda el tono, muy rítmica y sencilla (*la-si-do-si-do-lal mi-fa-mi-re-do-si*), primero acompaña sólo el chorrear del agua en una pared. El aire de danza ritma la lluvia antes que la alegría colectiva. El lento desplazamiento lateral de la cámara nos descubrirá luego, alternándose con los tramos de paredes vetustas, a tres grupos de personajes inmovilizados en las puertas de la sala de baile, con la mirada petrificada, fija en el exterior. Tal vez lo que miran sea simplemente la lluvia torrencial. Tal vez sea la extraña escena que veremos en el siguiente plano. Afuera, bajo el aguacero, un hombre baila solo, frenéticamente, pero sin música y en una pista de baile inundada. Más tarde veremos desde arriba, primero en un sentido y luego en sentido inverso, las rondas donde se agitan aquellos que en un principio nos habían parecido como estatuas de sal esculpidas por la niebla y la lluvia. Y al amanecer, el agua habrá invadido la sala de baile donde los pasos de un hombre (¿el mismo?) siguen zapateando furiosamente en los charcos.

Sin duda, en medio del baile, habremos visto enlazarse y deshacerse las relaciones entre los cuatro personajes que constituyen el núcleo del filme. En breves episodios, habremos visto a cada uno de esos cuatro conspiradores engañar a los otros antes de que el asunto

termine al amanecer con una denuncia en la policía. El diablo los habrá hecho girar en círculos como a los bailarines de la ronda. Pero el diablo finalmente no es más que la niebla, el viento, la lluvia y el barro que atraviesan las paredes y las ropas para instalarse en los corazones. Es la ley de la repetición. Está la humanidad ordinaria que se somete a ella, sin perjuicio de imitarla los días festivos en una alegre ronda. Y están los personajes de la historia que procuran escapar de ella. En efecto, hace falta una historia. Pero como dice Karrer, todas las historias son historias de desintegración: historias donde se trata de atravesar el muro de la repetición, a costa de hundirse aún más en la “lluvia interior”, en el barro de la corrupción.

Para que haya una historia, hace falta y basta que haya una promesa de escape a la ley de la lluvia y de la repetición. En *Condena*, esto se reduce al 20% de comisión prometido por el dueño de un bar sobre el valor de una mercadería no precisada, que se debe ir a buscar y traer en un viaje de tres días. El tabernero le hace la propuesta a Karrer, para lo cual podría servir ya que éste no tiene otra ocupación que vagar por los bares de la ciudad. Pero semejante aventura es demasiado para Karrer. No es solamente un rasgo de carácter. El personaje típico de Béla Tarr es en adelante el hombre en la ventana, el hombre que mira cómo las cosas vienen hacia él. Y mirarlas es dejarse invadir por ellas, sustraerse al trayecto normal que convierte las incitaciones del exterior en impulsos para actuar. Para actuar, en el fondo, los impulsos no alcanzan. Hacen falta fines. Anteriormente, el fin era vivir mejor en un

nido familiar confortable. Pero con el final del socialismo ese modesto sueño de participación individual dentro de la prosperidad colectiva desaparece. La nueva consigna ya no es ser feliz sino triunfar. Estar del lado de los que ganan es lo que se le propone a Karrer. En *Las armonías Werckmeister*, será el gran sueño de la señora Eszter, en *Satantango*, la lección enseñada por el chico malo Sanyi a la idiota de su hermana. Pero no hay un humano sobre quien la pequeña Estike pudiera prevalecer. Su única victoria será sobre su gato, al que tortura y envenena en el granero mientras la lluvia recrucece afuera.

Allí reside el problema que torna irrisorios los discursos y las trampas de los “ganadores”: no se le puede ganar a la lluvia ni a la repetición. Karrer es schopenhaueriano, como su inventor, el novelista László Krasznahorkai, que en *Condema* ingresa al universo de Béla Tarr. Intuye la nada de la voluntad que está en el fondo de las cosas. Según dice, no quiere mirar la lluvia a la manera de los perros que aguardan los charcos para ir a beber. En cambio, conoce a un perro de esa clase que le puede recomendar al traficante. Es el marido colmado de deudas de la mujer que él ama: una cantante de cabaret a la que va a escuchar en la penumbra del Titanik, susurrando con los ojos cerrados, acompañada de arpegios obstinados, una canción crepuscular donde se reiteran, igualmente obstinadas, las palabras “Todo terminó. Se acabó. Nunca más. Jamás.”

Sin embargo, Karrer no está desprovisto de fines prácticos. Mandar al marido a buscar la mercadería

comprometedora es la ocasión para ocupar su lugar en la cama de la cantante, con la esperanza de que algún incidente en el trayecto —que se puede provocar— le impida regresar. Pero la posesión física no es un fin en sí mismo. Lo atestigua una escena de sexo totalmente exenta de frenesí, como acompañada sólo con el movimiento uniforme de las vagonetas. Él le dirá a la mujer que ella es la guardiana a la entrada de un túnel que conduce hacia algo desconocido, algo que él no puede nombrar. Eso desconocido en cuyo fondo se puede encontrar lo nuevo es lo único a lo que pueden aspirar los que no actúan, los que no son más que percepción y sensación. Pero la señora del guardarropa ya le advirtió a Karrer que la guardiana del túnel es una bruja. Ella es un pantano sin fondo que sólo podrá tragarlo. Y mientras él espera la partida del marido en su puesto de acecho, bajo la lluvia, ella ha venido, rodeada de una jauría de perros, a recordarle que el único futuro que puede esperar es la perdición anunciada por los profetas del Señor. La figura del profeta del desastre se opondrá en adelante en Béla Tarr a los traficantes de promesas. Pero quizás sea un exceso hablar de pantano sin fondo. La humanidad representada en *Condena* es demasiado poco responsable de sí misma como para merecer las promesas de destrucción guerrera, de peste y de hambre proferidas por la señora del guardarropa, siguiendo a los profetas de Israel. El charco poco profundo donde beben los perros es el destino más probable prometido por la lluvia y por los vanos intentos de escapar de su influjo. En el transcurso del baile rodeado por el aguacero se sella

el destino de los cuatro cómplices enemigos. Toda historia es una historia de desintegración sin duda, pero esa desintegración no es a su vez sino un episodio cualquiera en el imperio de la lluvia. La cámara seguirá pues brevemente, en un rincón del baile, el regreso del marido que significa la derrota de Karrer, y a la mujer que parece darle la razón bailando amorosamente abrazada al cuello del “vencedor”, luego al tabernero en el baño quejándose ante Karrer por los anticipos pagados sobre la entrega, antes de llevarse a la cantante para obtener su porción de placer dentro de su auto. Volverá luego a la ronda nocturna y al bailarín incansable en los charcos del amanecer antes de desplazarse de las columnas del Titanik hacia las de la comisaría, introduciéndose por la ventana en la habitación donde Karrer de espaldas le murmura su denuncia a un policía silencioso.

De modo que todo el mundo habrá traicionado a todo el mundo. Pero las traiciones, lo mismo que los éxitos, no son lo que le interesa a Béla Tarr. Para él, los verdaderos acontecimientos no se componen de proyectos, obstáculos, éxitos o fracasos. Los acontecimientos que forman una película son momentos sensibles, recortes de la duración: momentos de soledad donde la niebla del exterior penetra lentamente en los cuerpos del otro lado de la ventana, momentos donde esos cuerpos se reúnen en un lugar cerrado y donde las afecciones del mundo exterior se convierten en tonadas repetitivas de acordeón, sentimientos expresados por canciones, golpes de pies en el suelo, choques de bolas de billar, conversaciones anodinas en mesas, negociaciones

secretas detrás de un vidrio, peleas a escondidas o en baños, o metafísica de guardarropa. El arte de Béla Tarr consiste en construir el afecto global donde se condensan todas esas formas de diseminación. Dicho afecto global no se puede traducir en sentimientos experimentados por personajes. Se trata de una circulación entre puntos de condensación parcial. La materia propia de esa circulación es el tiempo. Los lentos movimientos de cámara que parten de una pila de vasos, de una mesa o de un personaje, se remontan hacia un tabique de vidrio, revelan a un grupo de bebedores detrás del tabique, se deslizan a la derecha hacia unos jugadores de billar, vuelven a los bebedores en sus mesas y luego los abandonan para desembocar en el acordeonista, construyen los acontecimientos del filme: un minuto del mundo, como hubiera dicho Proust, un momento singular de coexistencia entre los cuerpos reunidos donde circulan los afectos surgidos de la presión “cosmológica”, la presión de la lluvia, la niebla y el barro, reconvertidos en conversaciones, melodías, gritos o miradas perdidas en el vacío.

Un filme de Béla Tarr será en adelante una combinación de esos cristales de tiempo donde se concentra la presión “cósmica”. Más que muchas otras, sus imágenes merecen ser llamadas imágenes-tiempo, imágenes donde se hace evidente la duración que es el material mismo de que están hechas esas individualidades que llamamos situaciones o personajes. Nada que ver con los “fragmentos de naturaleza” que Bresson pretendía extraer de sus modelos para combinarlos en el montaje como en la tela de un pintor. No hay fragmentos

ni hay demiurgo del montaje. Cada momento es un microcosmos. Cada plano secuencia debe ser actual, el acto en que el mundo se refleja en intensidades sentidas por los cuerpos. Un episodio burlesco de *Condena* nos hace oír a un personaje que les explica a dos strippers con los pechos desnudos la necesidad de quitar el verdadero velo: el velo de Maya, el velo de la representación que cubre la realidad innombrable del mundo verdadero. Para Schopenhauer, el arte que levanta ese velo es la música. Un filme de Béla Tarr cumple la función de la música. El plano secuencia logrado, en este sentido, es en verdad lo innombrable vanamente buscado por Karrer en el túnel que custodia la cantante. Pero Karrer está en el cruce de los caminos. La cámara gira a su alrededor, pasa por su cara y se lleva el secreto. Como personaje, no puede ver lo innombrable sino a través del velo. Por lo tanto, sólo puede traicionarlo, tal como traiciona a sus cómplices, y recibir así lo único innombrable que habrá merecido: el charco bajo la lluvia donde beben los perros, esos perros con los cuales aúlla al final de la película.

ESTAFADORES, IDIOTAS Y LOCOS

Condena dejaba a Karrer ladrándole a un perro, como imagen última de la condición humana. Antes de hacer que aparezca el rostro del mismo actor detrás de una ventana, *Satantango* se ha iniciado con un largo plano secuencia que nos muestra un rebaño de vacas saliendo del establo. Las vacas son animales dotados de escasa potencia simbólica. Por lo tanto, se nos deben mostrar como rebaño efectivo y no como imagen de la condición gregaria. Su presencia inaugural ciertamente se nos ofrece sin explicaciones, pero podemos justificarla a posteriori: con las vacas que se van se liquida el último bien de una granja colectiva. Y el dinero de su venta estará en el centro de la intriga. El filme realiza pues un contra-movimiento respecto de los dos anteriores. Los cálculos de los parásitos que rodean a Hédi en *Almanaque de otoño*, o el tráfico organizado por el tabernero de *Condena* abandonaban las preocupaciones sociales de los primeros filmes para sumirnos en el universo de los dramas íntimos y las intrigas privadas. Aun cuando *Satantango* se desarrolla alrededor de la historia de un botín codiciado por una decena de personajes abandonados en un campo perdido, la película vuelve a situar

las historias de nidos de víboras familiares y de pequeños tráficos entre falsos amigos en correlación con la gran historia colectiva.

Dicha historia contiene una promesa y una estafa. A primera vista, es el más banal de los guiones para un filme que trata sobre el comunismo. Y la forma cíclica adoptada por el filme, que sigue la novela de Lászlo Kraznahorkai que lleva a la pantalla, parece asimismo la manera más banal de adaptar una ficción de esperanza social decepcionada en la forma del retorno a una historia repetitiva. Si agregamos que el filme se toma siete horas y media para mostrarnos los doce episodios que, en la novela, nos devuelven al punto de partida y que esa duración está ligada a los lentísimos movimientos giratorios por los que el cineasta tiene preferencia y a los que acompaña naturalmente con temas musicales indefinidamente repetidos, concluimos también que hay naturalmente un ajuste perfecto entre la forma circular y una historia de desilusión. Pero esa conclusión olvida que hay círculos y círculos, al igual que hay promesas y promesas, mentiras y mentiras. Ahora bien, en ese estallido de lo aparentemente idéntico es donde el filme encuentra su dinámica propia.

Dicha dinámica quizás esté dada por el título del cuarto episodio, fielmente tomado de la novela: “Eso se deshace”. Lo que se deshace nos es indicado por el título común de los dos episodios que lo enmarcan: “El trabajo de las arañas”. El trabajo de las arañas se explica en primer término mediante las imprecaciones del dueño del bar contra el estafador suevo que le ha vendido el negocio sin decirle su falla secreta: las arañas insidiosas

que tejen allí sus telas por todas partes. Pero el trabajo de las arañas es también la mediocre tela que los clientes habituales tejen allí con sus intrigas mezquinas y con los pobres deseos que suscitan en ellos la bebida y la vista de pechos abundantes. Los clientes habituales del bar son los últimos sobrevivientes de la granja colectiva que precisamente tienen que encontrarse allí para repartirse el dinero de la venta. La primera mentira, la primera estafa es la de dos miembros que quieren dividirse la suma y escaparse sin que nadie lo note. Y la historia del fin de la comunidad podría ser simplemente el conflicto de las arañas humanas, donde cada una procura sacar individualmente la mejor tajada de la debacle comunitaria. Esa tela mediocre será deshecha por la intervención de un mentiroso mayor, el carismático Irimias, que no promete el reparto ventajoso de los restos del sueño colectivo, sino el abandono de todo en aras de un sueño nuevo y más hermoso. Este último conoce en efecto el mecanismo que provoca el éxito de las estafas superiores, que no radica en la codicia y la cobardía de la gente común, que sólo es buena para los tráficos de poca monta, sino en su incapacidad para vivir sin orgullo ni honor. Para que la mentira del estafador tenga éxito, sólo le hace falta una complicidad secreta; es preciso que se deshaga la tela de la gente común. Deshacer telas no es un trabajo para las arañas, que sólo saben tejerlas; tampoco es tarea de los manipuladores, hábiles sobre todo para sacar partido de las desgarraduras. Hace falta un loco o una idiota.

En este caso, la idiota se llama Estike, la última hija de una familia marginalizada donde la prostitución es

el recurso esencial. La idiotez no designa ninguna medida de coeficiente intelectual, sino dos rasgos estructurales, dos rasgos opuestos y complementarios igualmente necesarios para desempeñar el papel capital en las películas de Béla Tarr: la capacidad de absorber completamente el entorno y la de apostar en contra de éste. Estike entra en escena primero en la forma preferida del cineasta, la mancha oscura que una cabeza y unos hombros vistos de espaldas introducen en el ángulo de un gran espacio gris; en este caso, el espacio uniforme de una llanura azotada por el viento donde la tierra desolada y el cielo bajo se confunden en una misma grisalla. Cuando su hermano salga de la casa de paredes carcomidas, la veremos de pie con su saco demasiado largo y sus gruesas botas que, junto al vestido demasiado corto que cae sobre sus pantalones, parecen condensar el universo circundante de viento, lluvia, niebla y barro, antes que brindar los medios para protegerse de él. Por otro lado, enseguida su hermano y ella no serán más que dos puntitos absorbidos por el desierto gris. Pero en el plano siguiente estaremos en el terreno de prácticas de su segunda virtud de idiota: su capacidad de creer. En el bosquecillo adonde su hermano la ha llevado, cavan un pozo en el que ella entierra su dinero para que crezca un árbol de monedas de oro. En eso consiste en primer lugar la idiotez de Estike: no simplemente en el hecho de creer en las historias más inverosímiles, sino en su determinación a entender todo literalmente. Lo que ejemplifica el episodio siguiente, en el que aplica metódicamente sobre su gato, al que tortura y envenena con raticida, la teoría de los

“ganadores” sostenida por su hermano, antes de descubrir que a su vez ha sido víctima no tanto de su ingenuidad como de esa misma teoría, cuando ve el pozo vacío y se entera por Sanyi que él ha tomado el dinero que necesitaba. Pero es también lo que confirma la continuación del episodio, donde se ve a Estike yéndose bajo la lluvia, llevando sobre los hombros la cortina de puntilla con que se hizo un chal, bajo su brazo izquierdo el gato muerto y bajo su vestido el raticida, cuyo sobrante se tomará al amanecer en un castillo en ruinas invadido por los yuyos antes de acostarse, con el gato en brazos, y luego de haberse estirado el vestido y arreglado su pelo, para estar presentable cuando los ángeles vinieran a buscarla.

Hay que detenerse en los dos largos planos que siguen la caminata nocturna de Estike, que se aleja del bar tras cuyos vidrios ha visto a los adultos bailando al ritmo del acordeón o tirados en sillas durmiendo la mona del alcohol pagado con el reparto del botín comunitario. Dos planos de una caminata donde ningún pie se hunde en el suelo barroso. No escuchamos sino el ruido regular de los pasos, indiferente al viento que sopla. En el primero, solamente vemos el rostro de la nena, sus cabellos pegados por la lluvia y el brillo de una mirada en la noche, acentuado por la rima visual que le brinda el primer botón del vestido; en el segundo, la parte de arriba de su cuerpo al amanecer, como lavado por el aguacero y agobiado por el cansancio que también apaga su mirada, pero continuando su marcha recta a través de la llanura barrota. Esa caminata hacia la muerte puede evocar por supuesto la de

la Mouchette de Bresson, y el “chal” de puntilla sobre los hombros de la niña parece un homenaje al vestido en el que se envolvía la adolescente para rodar hacia el agua del estanque. Mouchette se escapaba del mundo de los guardias y de los cazadores, de los borrachos y de los violadores de quienes era víctima, por medio de un suicidio transformado en juego infantil. Pero si bien Estike imita las volteretas de Mouchette, es sólo para ejercer su poder martirizando al gato. No hay juego en el universo de Béla Tarr: únicamente la inercia de las cosas y las brechas que allí puede crear la obstinación en seguir una idea, un sueño, una sombra. Uno se atreve o no se atreve a ponerse en movimiento. Está el lugar cerrado donde se gira en círculos, chocando con los muebles y con los demás, y está el camino recto para la realización de un pensamiento. El asesinato del gato y el suicidio de Estike, en este sentido, están más próximos al parricidio y al salto al vacío del pequeño Edmund en *Alemania, año cero*. La idiotez es la capacidad de transformar en gestos los espectáculos que se perciben a través de las ventanas y las sombras suscitadas por las palabras que se escuchan.

Es lo que resume en la noche y en el amanecer ese rostro a la vez enteramente esculpido por el viento que sopla y la lluvia que lo azota y enteramente guiado por su propia resolución para perseguir una sombra. Esa conjunción de dos idioteces es también lo propio del ser cinematográfico, el ser enteramente dado y al mismo tiempo sustraído en una mirada, unos gestos, una manera de andar. La perfección más singular del arte cinematográfico tal vez haya consistido en la invención

de esas figuras de idiotas donde Estike forma una serie con Edmund, pero también con otros personajes que en principio parecerían muy alejados, como la Ginnie de *Some came running*, con su cartera de conejo y su almohadón bordado. Pero lo que singulariza las historias de idiotas de Béla Tarr es la manera en que vuelve perceptible el medio en el cual la niebla penetra los cerebros y la sombra moviliza los cuerpos, o sea la duración, por haberle otorgado una existencia autónoma extrayéndola de las abreviaturas propias del tiempo de las acciones, donde importan en primer lugar el comienzo y el fin, el lugar de donde se parte y el lugar al que se llega.

Resulta que nadie se toma el tiempo de caminar si no es conducido por el afán de ir a alguna parte, por el deseo de que sus pasos no estén librados al azar, que los acontecimientos tengan una razón y los actos un destino. Tal es la ilusión del querer vivir schopenhaueriano. La niña inventada por Kraznahorkai le obedece como todos sus personajes. Las palabras de la novela dichas por la voz en off lo resumen al final del episodio: Estike se alegra de que todo tenga sentido. Pero la nena en la pantalla ha ido hacia la muerte en silencio, sin deliberación ni explicaciones. En eso radica la tensión entre la lógica del filme de Béla Tarr y la lógica de la novela que adapta escrupulosamente, o más bien la tensión entre cine y literatura, porque no cabe suponer una divergencia entre el cineasta y el novelista que está estrechamente asociado a la concepción del filme. El cineasta se interesa en los cuerpos, en la manera en que se instalan o se mueven en un espacio. Se interesa en las situaciones y

en los movimientos antes que en las historias y en los fines con los cuales éstas explican esos movimientos a costa de alterar su fuerza. Una situación no desata su potencia sino por la distancia que establece con la lógica simple de una historia: el tiempo consumido en seguir la marcha uniforme de personajes en una llanura desprovista de todo accidente, el de girar en torno a un rostro silencioso o encuadrar en un plano fijo la gesticulación sin fin de los cuerpos. Pero esa relación puede leerse en sentido inverso: los desvíos suponen la norma de la historia. Una coerción que también es un recurso. Los filmes que Béla Tarr realiza a partir de las novelas de Krasznahorkai están hechos de la tensión entre las historias circulares de fines ilusorios que éstas le ofrecen y la posibilidad que encuentra en ellas para construir un guión visual que extraiga del relato encadenado la potencia de las situaciones que duran, pero que también rompa la circularidad del relato dándole toda su fuerza a las líneas rectas, a las líneas positivas de fuga hacia adelante en persecución de una sombra, en torno a las cuales éste vuelve a cerrar su lógica nihilista.

Allí está la dinámica del filme. La línea recta trazada por Estike mientras los hombres-araña giran en círculos en el bar, acunados por el alcohol o agitados por el sonido del acordeón, es relevada por otro trazador de líneas rectas, Irimias. Después de que un plano fijo y mudo nos ha mostrado a los campesinos reunidos detrás del billar donde está tendido el cuerpo de la niña, la cámara se concentra sólo en el rostro de Irimias y en el discurso donde efectúa el trabajo de mentiroso superior: explicar, dar la razón de la muerte de la nena, la

razón por la cual los niños se matan –la incapacidad de la comunidad para proteger a los más débiles– y la razón de esta incapacidad que es el ablandamiento moral de hombres y mujeres, conscientes de la derrota de todos sus proyectos, incapaces de imaginar los medios para salir de allí. Y como todo diagnóstico de una enfermedad debe proponer un remedio, Irimias indica el único remedio que conoce: despedirse de toda esa miseria material y moral, de esa atmósfera de impotencia y cobardía, e irse a fundar en un solar cercano una granja modelo y una verdadera comunidad. Por desgracia, a esa medicina espiritual le falta su condición totalmente prosaica: el dinero para poner en marcha el proyecto. Al final del discurso, se deja oír un rumor de pasos, que antecede al gesto de una mano que deposita a los pies del cuerpo un fajo de billetes, pronto seguido por otras manos y otros fajos, el dinero de la venta por el cual todos complotaban contra todos y que Irimias meterá tranquilamente en su bolsillo.

Una estafa, por supuesto. Los campesinos que dieron todo su dinero y que romperán sus muebles antes de partir no encontrarán más que una construcción abandonada donde Irimias llegará a explicarles que, en razón de la hostilidad de las autoridades, tendrán que aguardar para la realización del gran proyecto comunitario y que, por el momento, deberán hacerse invisibles diseminándose por la región. Pero no se trata de cualquier estafa. En el discurso de Irimias están concentrados todos los argumentos, las imágenes y las instancias emocionales que hicieron del comunismo la explicación de todas las miserias del mundo y la realidad

que había que construir para desterrar toda miseria. El novelista se complació en hacer su resumen sarcástico y construyó su capítulo como una serie de campos y contracampos que señalan la puesta en escena del discurso y su efecto sobre un auditorio cuya excitación aumenta. Pero el cineasta hizo lo contrario, excluyendo todo contracampo para concentrarse únicamente en el rostro de Irimias, convirtiendo su discurso en una fantasía en voz alta y confiándole la fantasía a la voz seductora de su músico Mihály Vig. El mentiroso también es un soñador. El estafador en medicina espiritual también es un médico que cura los cuerpos y los espíritus de su sometimiento a la ley de la niebla, del barro, de las pequeñas traiciones entre colegas por cuestiones de dinero y de mujeres y de las sesiones de borrachera individual o colectiva. Les permite recuperar “honor y orgullo”.

Esas dos palabras no designan solamente el señuelo al servicio de una estafa. Expresan una creencia que anima toda la obra de Béla Tarr: la capacidad de los seres más mediocres para afirmar su dignidad. Béla Tarr no es un cineasta “formalista” que hace planos secuencias bien pulidos sobre historias pesimistas. En él la forma nunca es más que el despliegue del espacio-tiempo donde actúa la misma tensión entre la ley de la lluvia y de la miseria y la débil pero indestructible capacidad de afirmar contra ella “honor y orgullo”, virtudes éticas a las cuales corresponde una virtud cinematográfica: la de poner los cuerpos en movimiento, cambiar el efecto que el entorno produce sobre ellos, lanzarlos en trayectorias que contrarían el movimiento

en círculos. En esto el cineasta es cómplice de Irimias, cuyo carácter de profeta iluminado acentúa —dándole visualmente el aspecto de un Don Quijote flanqueado por un prosaico Sancho Panza, otorgándole la máxima intensidad a los momentos en que denuncia la abulia del pequeño grupo o añadiendo consideraciones sobre la eternidad en el abrumador informe que escribe sobre ellos. La gran estafa de la vida nueva es también el impulso que les imprime a los cuerpos una nueva dirección en línea recta. Los transporta a un espacio que ya no está moldeado por sus propios cansancios. Ya no los confronta más con lo grisáceo sino con la noche, no más con la lluvia y el barro sino con el vacío, no más con la repetición sino con lo desconocido.

Lo atestiguan los planos impactantes de la llegada de los campesinos al solar abandonado: primero está la lenta exploración de la construcción mediante una lucecita detrás de la cual aparece un cuerpo, el de la pesada señora Kraner, cuya mirada explora silenciosamente la degradación de las paredes. Luego, acompañada por una extraña frase musical distendida cuya sonoridad quebrada evoca a la vez el viejo armonio de pueblo y el moderno sintetizador, está la lenta panorámica que pasa revista por las caras de cada uno de los miembros de la comunidad: rostros sin cuerpo, que emergen solitarios de la oscuridad, fijados en un punto invisible y que no expresan sus sentimientos, sino el puro efecto de la confrontación con lo inesperado: sorpresa, exaltación, perplejidad o simple incapacidad para evaluar el lugar y la situación. Tras lo cual, la cámara capta un intercambio de miradas antes de girar

muy lentamente en torno al rostro de la señora Schmidt, la de las tetas generosas, sacudidas por el ritmo del acordeón, que despertaban el apetito de los machos de la comunidad, pero cuya mirada enigmática, cuyos anillos y cuyos mechones rizados también parecen concentrar todos los sueños inconfesados. Más tarde, en la pieza vacía, los cuerpos acostados son como arrasados por el travelling que avanza lentamente hacia el búho encaramado en la balaustrada en ruinas y hacia la oscuridad del exterior donde resuenan a lo lejos gritos de animales.

Ese movimiento de la cámara es también el del relato que conduce a los campesinos que lo abandonaron todo a la estación desierta donde Irimias los dispersa y donde le agradecen por sus favores. En algún sentido, esa dispersión, esa prolongación indefinida del movimiento desde el interior hacia el exterior es lo que concluye la historia contada por el cineasta, antes que el retorno final a la habitación del doctor alcohólico y el descubrimiento de que las campanas enigmáticas que iniciaban el relato sólo eran agitadas por un fugado del asilo. La vida humana tal vez no sea más que una historia de sonido y de furia contada por un idiota. Pero esa verdad no vale nada en el cine, que sólo vive de ahondar la distancia entre sonido y sonido, furia y furia, idiotez e idiotez. Está la idiotez de la ebriedad que cuenta sin fin en el bar una historia que nadie escucha y termina repitiendo incansablemente la misma frase, y la idiotez de la niña que camina hacia la muerte o la de los campesinos explorando asombrados su paraíso vacío de paredes descascaradas. Está el sonido del

acordeón que hace girar estúpidamente los cuerpos ebrios y las notas con que el instrumento invisible acompaña ese salto a lo desconocido. Está el sonido de la lluvia que penetra y desmoraliza y el sonido de la lluvia enfrentada. Está la furia que se agota en intrigas y peleas a puertas cerradas y la que saca al exterior y despedaza el mobiliario de ese lugar cerrado.

La tarea propia del cine es construir el movimiento por el cual los afectos se producen y circulan, que se modulan siguiendo los dos regímenes sensibles fundamentales de la repetición y del salto a lo desconocido. El salto a lo desconocido puede no conducir a ninguna parte, puede conducir a la pura destrucción y a la locura. Pero en esa desviación el cine construye sus intensidades y se vuelve un testimonio o un cuento sobre el estado del mundo que escapa de la sombría constatación de la equivalencia de todas las cosas y de la vanidad de cualquier acción. La pérdida de las ilusiones ya no dice gran cosa sobre nuestro mundo. La proximidad entre el desorden normal del orden de cosas “desilusionado” y el extremo de la destrucción o de la locura dice mucho más. Y esa proximidad está en el núcleo de *Las armonías Werckmeister*.

Cuando habla de *Las armonías Werckmeister*, Béla Tarr acostumbra presentarlo como un bello cuento de hadas romántico. La expresión puede llegar a sorprender al espectador que haya visto a los dos protagonistas de la historia, el “idiota” János y el erudito músico Eszter, aplastados entre las intrigas conyugales y políticas de la mujer de este último y la violencia cruda de una muchedumbre desencadenada por las palabras de

un “príncipe” de circo, que se abalanza al asalto de un hospital para romper el equipamiento y golpear a los enfermos. Quien conserve en la memoria la última imagen de János convertido en un despojo humano inerte en una cama de asilo psiquiátrico pensará que, si hay hadas, son todas del tipo maléfico y que, si bien la acción gira en torno a la atracción de una ballena gigante, estamos lejos de Pinocho. ¿Qué hay que entender entonces con la expresión “cuento de hadas”?

Tal vez en primer lugar un desplazamiento del realismo de Béla Tarr. Este último no deja de repetir que no realiza alegorías y que todo es tan despiadadamente material en ese filme como en todos los demás. Salvo que el estatuto de los personajes y de la acción tiende claramente a desplazarse del apólogo social al relato fantástico. El filme está inspirado en *La melancolía de la resistencia* de Krasznahorkai. Pero sólo conserva algunos episodios del libro, y junto a la selección efectuada cambia también el tono del relato. La novela arrancaba en una inflexión francamente cómica con la figura grotesca de la madre de János y puntualizaba la rivalidad que oponía a esta última con la intrigante señora Eszter. Contra el fondo de esas misóginas “historias de buenas mujeres” aparecían los elementos del relato: el conflicto de la señora Eszter con su esposo, el desorden en la ciudad y la llegada inquietante del largo camión que contiene la atracción de la ballena y al príncipe. El filme por su parte comienza con un accesorio doméstico que cumple un papel central en el universo visual de Béla Tarr –el hogar de una estufa– antes de ampliar el cuadro al siniestro café que esa estufa

calienta. Es la única secuencia que el filme dedicará a ese lugar igualmente emblemático de las películas de Tarr. Pero en este caso el lugar no se presta para un baile de payasos borrachos. Se trata de una representación del movimiento de los planetas que organiza con los clientes del bar quien representa el papel del idiota, el cartero János, con los densos cabellos cubriendo toda su frente, sus grandes ojos de iluminado hundidos bajo las arcadas de unas cejas enmarañadas y su mentón prominente. Desde esos ojos se nos mostrarán luego el tractor y el largo remolque que transportan al monstruo fabuloso, recortando el espacio de la calle de acuerdo a la cuadripartición del encuadre que suele usar el cineasta, con la sombra gris del tractor precediendo la claridad de las fachadas que sus faros iluminan, la masa negra del remolque y la sombra clara del espacio del fondo. Con él también nos introduciremos en la vivienda del melancólico Eszter, dedicado a recobrar los sonidos puros y los acordes naturales, destruidos por el artificio del sistema armónico occidental, desarrollados por Andreas Werckmeister. En su habitación se nos aparecerá la vengativa señora Eszter con su valija que simboliza el deseo de regresar victoriosa al hogar conyugal y su gran cruzada para unir a la gente honesta y restablecer el orden en la ciudad. Y junto a él ingresaremos en el antro del monstruo y lo rodearemos lentamente, mientras que el János de la novela lo hacía empujado por una multitud compacta de curiosos.

La novela de Krasznahorkai adoptaba una composición polifónica donde la situación era vista sucesivamente desde las perspectivas de diversos personajes.

Al abandonar las pequeñas intrigas de los seres medianos, el filme también deja atrás esa focalización múltiple. Lo cual está de acuerdo con el principio de Béla Tarr: en el cine la situación está dada por completo sin filtro subjetivo. Pero en este caso también extrae una consecuencia que parece contradecir la oposición entre situaciones e historias. De un modo “romántico”, el filme se desarrolla claramente en torno a un solo personaje, el “idiota” János, quien recorre las calles de la pequeña ciudad con su mirada de loco, su gabán y su morral. Y Béla Tarr declara que no pudo hacer la película sino hasta el día en que encontró al actor que podría interpretar a János; un actor que de hecho es un músico de rock y que, como los otros dos protagonistas del filme, tiene la particularidad de no ser húngaro, de haber sido puesto en medio de los actores habituales de Béla Tarr, reducidos en este caso a papeles secundarios.

La estructura del “cuento de hadas” parece pues revocar el privilegio de las situaciones para concentrarse en las aventuras de un personaje. Pero le brinda a tales aventuras un carácter muy específico que le devuelve al cine su ventaja: las aventuras de János en primer lugar son visiones. János es esencialmente una superficie sensible. Aunque esa superficie sensible sea de otra índole que la que ofrecían los personajes casi apáticos de *Condena* o de *Satantango*. El viento, la lluvia, el frío y el barro que penetraban lentamente en sus cuerpos y sus almas parecen no tener influencia en János. Lo que lo afecta son puras visiones —una masa negra en la calle, una multitud en una plaza reunida en

torno a braseros, el cuerpo del monstruo— y más adelante sonidos: las consignas de la revuelta que nosotros mismos sólo percibimos como las palabras que resuenan en su cabeza e incrementan la intensidad de su mirada. El personaje privilegiado es un vidente. Percibe con la máxima intensidad aquello que los demás absorben sin prestarle atención. De modo que él es inmediatamente movido por aquello que los paraliza sin obedecer por eso al esquema clásico que transforma las percepciones en motivos de acción. El idiota transforma lo que percibe en una sola cosa: otro mundo sensible. El espectador que se detiene con él frente al ojo vidrioso de la ballena puede tener en mente referencias a Melville y a toda una simbólica del mal. Pero János, por su parte, no ve más que el prodigio que atestigua la potencia de la divinidad capaz de crear criaturas tan increíbles. Incorpora al monstruo en ese orden del cosmos que es la grilla que organiza su mirada, ese orden que ve en el mapa del cielo que tapiza la pared de su vivienda y que reproduce en forma de danza todas las noches. Estike sólo podía esperar a los ángeles, que únicamente eran palabras dichas por una voz en off cuando ella había desaparecido de nuestra vista. János en cambio construye de entrada otro mundo sensible, un mundo de armonía, con los mismos personajes que se agitaban grotescamente en el bar¹.

¹ De manera significativa, el papel del sol en la representación de János es interpretado por quien encarnaba al grotesco Schmidt de *Satantango*, el cual se hacía el payaso en el bar mientras su mujer se entregaba a los brazos de los bailarines impulsados por un acordeonista, a cuyo actor vemos ahora que János le atribuye el papel de la tierra.

La estructura del “cuento de hadas romántico” también consiste en lo siguiente: en un lugar ordinario –una pequeña ciudad provinciana con sus rutinas y sus rumores– hay algo extraordinario que aparece, un acontecimiento extraño, una criatura que proviene de otra parte. Lo extraordinario divide a la comunidad en dos partes desiguales: están los que tienen miedo porque ven al diablo en cualquier novedad y están aquellos –a menudo solamente es uno– que asumen el peso de lo extraño o de lo monstruoso. La ballena no puede ser una alegoría. Pero en todo caso es el factor de una partición entre dos órdenes. Separa del mundo de las inercias climáticas y de las intrigas sociales una dimensión radicalmente diferente. A Béla Tarr le gusta llamarla ontológica o cosmológica. Tal vez podríamos llamarla más sencillamente mitológica. En todo caso, redistribuye las cartas de la situación y de la historia, con las de la idiotez y de la intriga. De la tensión entre la inercia de las situaciones y la estafa de las historias, hemos pasado a la pura oposición entre dos órdenes sensibles. Por lo tanto, menos que nunca se trata de oponer lo real a la ilusión. Se trata de introducir en el corazón de lo real un elemento fantástico que lo corte en dos. Está lo real de las intrigas conyugales y sociales, y está lo real de todo aquello que lo excede, aquello que no se pliega a su lógica. En *Satantango*, era lo real de la sombra que hay que seguir para vivir “con honor y orgullo”. Eso real todavía autorizaba el doble juego del mismo personaje que lo convertía en un iluminado y en un informante de la policía. Ezster y János, los dos soñadores –o los dos idiotas– de *Las armonías*

Werckmeister no tienen posibilidad de una solución de compromiso: al procurar asumir el peso del exceso, les dejan el orden social a los manipuladores. Ezster no se interesa en la ballena, pero procura recuperar los sonidos puros que son como otras tantas estrellas diferentes (des)afinando su piano según la antigua doctrina de Aristóxeno. János, por su parte, percibe el orden del cosmos que incluye a los monstruos dentro de su armonía y lleva la luz de ese orden en su mirada alucinada. Y la ternura de los gestos que unen al ingenuo y al erudito es como la expresión de esa “amistad de los astros” de la que hablaban los filósofos antiguos. Su dúo compone por sí solo un orden sensible.

A ese orden se opone el de las intrigas sociales, de las manipulaciones para que la ballena, la multitud que gira en torno a ella y el cosmos mismo no sean percibidos y juzgados sino en base a dos preguntas vinculadas: ¿acaso no es algo inquietante? Pero también: ¿qué provecho se puede obtener de esa inquietud? La dialéctica es conocida y la señora Eszter la aplica fielmente: el desorden es útil para el orden por crear el miedo que impulsa a reclamar más orden. Ya que en torno a la ballena está la multitud reunida en la plaza, una multitud que se dice que son seguidores del enigmático príncipe, que constituye la otra atracción del circo, una atracción que nunca veremos. El rumor le atribuye a esa multitud diversos desórdenes, pero en principio es peligrosa porque está allí sin razón, sin nada que hacer ahí salvo esperar. ¿Y qué novedad se puede esperar de un orden ya sin promesas –ni siquiera falaces–, un orden que se justifica simplemente por

el hecho en bruto de estar dado? El orden de la repetición ya ni siquiera autoriza la desviación de la estafa hacia la vida nueva. Todo lo que se puede hacer en adelante en su contra es destruirlo sin razón y sin objetivos. La pura y simple destrucción es a lo que el “príncipe” invisible convoca a una multitud a la cual se le deja esa única capacidad para escapar de la repetición.

La partida se juega entonces de a tres entre la multitud, el tándem de los “idiotas” y el círculo de los intrigantes. Se juega como una partida donde el que pierde gana. Quienes son testigos de lo extraordinario y de lo monstruoso no ganan en potencia sobre la pantalla sino a costa de ser aplastados como personajes. Quienes calculan provechosamente las ventajas y los inconvenientes de dejar que la multitud se desate pierden el poder de imponer su presencia en la pantalla. La novela desplegaba las vacilaciones estratégicas del círculo de la señora Eszter. El filme por su parte se desembaraza del personaje en el momento en que las cosas se ponen serias enviándola a la habitación donde, en brazos del capitán ebrio que es su amante, ella esboza un paso de baile sobre *La marcha de Radetzky*. La marcha, a su vez, no adquiere toda su amplitud sino en la secuencia siguiente, donde su crescendo es acompañado por los címbalos frenéticos, los gritos y el palo amenazador de dos personajes que aparentemente el cineasta hubiera podido dejar durmiendo en las páginas de la novela: los dos infames malcriados, hijos del capitán, que János está encargado de llevar a dormir. La conducción de la intriga –narrativa y política– está

en manos de la señora Eszter. Pero la intriga visual y sonora se le escapa. La marcha de Johan Strauss para ella no es más que un baile de salón. “Interpretada” por los dos malcriados, vuelve a ser una marcha militar, y su lenguaje gestual transforma en fanfarria del apocalipsis el azucarado final de los conciertos de Año Nuevo. Por su furor pasa la acción fílmica que envía ahora a János hacia la plaza, el camión, donde mira por última vez el ojo de la ballena y escucha las consignas de destrucción pronunciadas por el príncipe invisible, y la calle por donde corre mientras resuenan las palabras que convocan a la revuelta.

A esta revuelta, el realizador a la vez la amplificó (ocupa poco espacio en la novela) y la volvió irreal. Comienza con la detención de la cámara que seguía a János en un decorado nocturno ejemplarmente “romántico”: emergiendo de la oscuridad, dos pintorescos edificios blancos intensamente iluminados, con sus techos en pendiente y sus postigos cerrados que cortan simétricamente las siluetas de dos árboles; detrás de ellos, el ruido y las llamas de explosiones que podrían ser de un carnaval si no supiéramos ya la verdadera causa de esos fuegos artificiales: la revuelta, cuyos actores ahora veremos desfilar. Pero se trata de una muchedumbre de agitadores como nunca hemos visto: ni un eslogan, ni un grito de furia, ni una expresión de odio en las caras de hombres que se podría creer que salen de un tren en horas de gran afluencia, si no fuera por la uniformidad de sus pasos cadenciosos y los centelleos de luz que dejan ver, aquí y allá, un garrote en sus manos. Parecen aplicar, como Estike, una pura

resolución de ir derecho hacia adelante en la noche. Pero ahora aparece el final de la marcha: agujereando la oscuridad, el rectángulo de una de esas puertas a través de las cuales la cámara de Béla Tarr suele introducirse al mismo tiempo que sus personajes. Como de costumbre, la cámara va a retroceder en sentido inverso a los personajes que aparecen. Pero en ese momento el ritmo cambia con la luz: el blanco enceguecedor de un pasillo de hospital parece absorber a los hombres que ahora se abalanzan, esgrimiendo los garrotes, para romper el equipamiento, sacar a los enfermos de sus camas y apalearlos. Pero aun así se trata de simples gestos: ninguna expresión de odio, ningún sentimiento de ira contra los que asaltan o de placer en su accionar aparece en rostros que permanecen en la sombra mientras los brazos hacen su trabajo.

El momento en que dos de ellos se nos aparecerán finalmente de frente será el de la detención del movimiento, también ligado a un contraste de luz: una cortina de ducha corrida sobre una pared de cerámicos delante de la cual, bajo una luz blanca deslumbrante, está un viejo desnudo y descarnado, cuyas costillas salidas se asemejan a los vendajes de una momia. El viejo es una víctima demasiado entregada y al mismo tiempo inaccesible: un personaje del más allá, que evoca las figuras pictóricas de los habitantes del limbo o de Lázaro en su tumba, un ser al cual ya no es posible hacerle daño o no es posible hacerle más daño. En ese momento, los dos agitadores vuelven hacia nosotros sus rostros y, mientras las cuerdas inician un largo lamento pronto acompañado por un piano cuyos acordes

recuerdan la danza de los planetas de János, se dirigen hacia la salida, seguidos por los demás, que luego veremos en una procesión de sombras detrás de vidrios enrejados que nos evoca la de los seguidores de los grandes personajes, vista a través de velos o tabiques, en las películas de Mizoguchi. La revuelta habrá sido eso: un movimiento de avance, un crescendo y un lento movimiento de repliegue en el que la multitud se dispersa silenciosamente en individuos sin que se haya oído ningún grito ni se haya expresado pasión alguna. Una pura destrucción material –destrucción puramente cinematográfica en cierto sentido– sin otro resultado político-ficcional que brindarle al partido del orden la ocasión para tomar finalmente las cosas en sus manos. Pero la pureza cinematográfica no se reduce a la coreografía de un conjunto de movimientos sin motivos. Una secuencia de gestos es también la constitución de un determinado mundo sensible. Los agitadores han retrocedido ante el rostro que condensa la destrucción prometida, su horror y su irrisión. Pero el saqueo del hospital habrá destruido el mundo sensible de János, el mundo donde los monstruos tenían su lugar dentro de un orden del cosmos que los más retrasados clientes de bar podían representar. Mientras los agitadores salían silenciosamente, un movimiento en sentido inverso nos ha mostrado la cara de János. Lo habíamos perdido de vista pero sabemos que ha visto. La novela desarrolla extensamente el sentimiento de haber perdido su inocencia que lo invade entonces. El cine no puede permitirse tales reflexiones. Lo que puede es hacer coincidir el desenlace ficcional/policial de la historia con la

ruina de un universo sensible. János, convicto por participar en la revuelta, no escapará del dispositivo militar más que siendo enviado al asilo. Pero sobre todo el mundo sensible de János, el cosmos que incluye el exceso, ya no tiene lugar.

La revuelta no puede llevar a cabo la tarea de destruirlo todo. Pero en todo caso destruye algo: la posibilidad de tener, en la cabeza y en los ojos, la visión de un orden armonioso que fuera distinto del simple orden de la policía. La idiotez entonces no puede más que volverse locura. El final de *Las armonías Werckmeister* nos hace volver al hospital, donde János está frente a nosotros, de camisa blanca, inmóvil y silencioso, con la mirada apagada, sentado en el borde de una cama de hospital de donde cuelgan sus piernas desnudas. János está ahora encerrado en el universo de donde el enfermero Andrés había sido despedido al comienzo de *El outsider*. Junto a él, sin embargo, envuelto en su abrigo negro, está Eszter, echado de su casa al mismo tiempo que devuelto al temperamento musical clásico, y que ha venido a traerle su vianda y su consuelo cotidianos. Las funciones se han invertido, pero aun sin cosmos la amistad de los astros ha persistido. Tal vez sea lo que quiere decir Béla Tarr cuando afirma que sus películas son mensajes de esperanza. No hablan de esperanza. Son la esperanza.

EL CÍRCULO CERRADO ABIERTO

De *Condema* a *Las armonías Werckmeister*, Béla Tarr construyó un sistema coherente, poniendo en práctica procedimientos formales que constituyen un estilo propiamente dicho en el sentido flaubertiano del término: una “manera absoluta de ver”, una visión del mundo que se vuelve creación de un mundo sensible autónomo. No hay temas, decía el novelista. No hay historias, dice el cineasta. Todas han sido contadas en el Antiguo Testamento. Historias de expectativas que se revelan engañosas. Se espera a quien no vendrá nunca, pero en lugar del cual vendrán toda clase de falsos mesías. Y el que llegue a venir entre los suyos no será reconocido por ellos. Irimias y János bastan para resumir la alternativa. Las historias son historias de mentirosos y de engañados, porque son mentirosas en sí mismas. Hacen creer que ha ocurrido algo de lo que se había esperado. La promesa comunista no era más que una variante de esa mentira mucho más antigua. Por lo que es vano creer que el mundo se va a volver razonable si se machaca incesantemente sobre los crímenes de los últimos mentirosos, pero también es grotesco afirmar que en adelante vivimos en un mundo sin ilusiones. El tiempo después

del final no es el de la razón recobrada ni el del desastre esperado. Es el tiempo después de las historias, el tiempo en que uno se interesa directamente en la materia sensible con la que tallan sus atajos entre un fin proyectado y un fin acaecido. No es el tiempo en que se hacen bellas frases o bellos planos para compensar el vacío de toda expectativa. Es el tiempo en que uno se interesa por la espera en sí misma.

A través del marco de una ventana, en una pequeña ciudad de Normandía o de la llanura húngara, el mundo llega lentamente a fijarse en una mirada, a imprimirse en un rostro, a gravitar en la postura de un cuerpo, a modelar sus gestos y producir esa división del cuerpo que se llama alma, una divergencia íntima entre dos esperas: la espera de lo mismo, el acostumbramiento a la repetición, y la espera de lo desconocido, de la vía que conduce hacia otra vida. Del otro lado de la ventana, están los lugares cerrados donde los cuerpos y las almas coexisten, donde se encuentran, se ignoran, se reúnen o se oponen esas pequeñas mónadas hechas de comportamientos adquiridos y de sueños pertinaces, alrededor de vasos que engañan el hastío y lo confirman, de canciones que alegran diciendo que todo ha terminado, de melodías de acordeón que entristecen y excitan, de palabras que prometen Eldorado y dan a entender que mienten al prometerlo. Eso no tiene ni principio ni fin propiamente dichos, simplemente son ventanas por las que el mundo penetra, puertas por las que los personajes entran y salen, mesas en que se reúnen, tabiques que los separan, cristales a través de los cuales se ven, neones que los iluminan, espejos

que los reflejan, hogares de chimeneas donde la luz danza... Un continuo en el seno del cual los acontecimientos del mundo material se vuelven afectos, se encierran en rostros silenciosos o circulan en palabras.

La literatura inventó primero lugares de ese tipo al inventarse a sí misma, al descubrir que con el tiempo de las frases y de los capítulos había algo mejor que hacer que escandir las etapas mediante las cuales ciertos individuos logran sus fines: obtener riqueza, conquistar a una mujer, matar a un rival, adueñarse del poder. Era posible restituir en su densidad un poco de lo que formaba la materia misma de sus vidas: cómo el espacio en ellos se volvía tiempo; las cosas sentidas, emociones; los pensamientos, inercias o actos. En esa tarea, la literatura poseía una doble ventaja. Por un lado, no tenía que someter lo que describía a la prueba de la mirada del otro, podía franquear la barrera de la mirada, decirnos cómo la persona detrás de la ventana recibía lo que entraba por allí y cómo eso afectaba su vida. Podía escribir frases como “toda la amargura de la existencia le parecía servida en su plato”, donde el lector sentía tanto mejor la amargura en la medida en que no estaba obligado a ver el plato. Pero en el cine hay un plato y no amargura. Y cuando el mundo pasa por la ventana, llega el momento en que es preciso elegir: o detener el movimiento del mundo mediante un contracampo sobre el rostro de quien miraba y al que habrá entonces que otorgarle la expresión que traduzca aquello que siente, o continuar el movimiento a costa de que la persona que miraba ya no sea más que una masa negra obstruyendo el mundo en lugar de reflejarlo.

No hay conciencia en la que el mundo se condense visiblemente. Y el cineasta no está para convertirse él mismo en el centro que ordena lo visible y su sentido. Para Béla Tarr, no hay otra opción que pasar por la masa oscura que obstruye el plano, irse después a recorrer las paredes y los objetos de su vivienda, aguardar para sorprender el momento en que el personaje se va a levantar, saldrá de su casa, andará acechando en la calle, bajo la lluvia o al viento, solícito detrás de una puerta, oyente detrás de un mostrador o en una mesa de bar, el momento en que sus palabras resuenen en el espacio, con el tictac de un reloj, el sonido de las bolas de billar y una melodía de acordeón.

No hay historia quiere decir también que no hay centro perceptivo, sólo un gran continuo hecho de la conjunción de dos modos de la espera, un continuo de modificaciones ínfimas con respecto al movimiento repetitivo normal. La tarea del cineasta consiste en construir un determinado número de escenas que hagan sentir la textura de ese continuo y conduzcan el juego de las dos esperas a un máximo de intensidad. El plano secuencia es la unidad básica de esa construcción porque respeta la naturaleza del continuo, la naturaleza de la duración vivida donde las esperas se conjugan o se separan y donde reúnen y oponen a los seres. Si no hay centro, no hay otro medio de acercarse a la verdad de las situaciones y de quienes las viven que ese movimiento incesante que va de un lugar a aquel o aquella que está ahí esperando algo. No hay otro medio que encontrar el ritmo justo para recorrer todos los elementos que componen el paisaje de un lugar y le

dan su capacidad de sofocación o sus virtualidades de fantasía: la desnudez de una sala o las columnas y divisiones que la escanden, la mugre de las paredes o el brillo de los cristales, la brutalidad del neón o las llamas danzantes del hogar, la lluvia que cubre las ventanas o la luminosidad de un espejo. Béla Tarr insiste en ello: si el montaje, como actividad separada, tiene tan poca importancia en sus filmes, es porque se da dentro de la secuencia que no deja de variar en su propio interior. En una sola toma, la cámara pasa de un primer plano de un hogar o un ventilador a la complejidad de las interacciones cuyo teatro es una sala de bar; asciende de una mano hacia un rostro antes de dejarlo atrás para ampliar el cuadro o para recorrer otros rostros; pasa por zonas de oscuridad antes de llegar a iluminar otros cuerpos ahora captados a otra escala. Establece del mismo modo una infinidad de variaciones ínfimas entre movimiento e inmovilidad: travellings que avanzan muy lentamente hacia un rostro o detenciones en principio inadvertidas del movimiento.

La secuencia también puede absorber en su continuidad tanto el fuera de campo como el contracampo. No se trata de pasar de un plano a otro para ir del emisor de un discurso a su destinatario. Este último debe estar presente en el momento en que el discurso se pronuncia. Pero esa presencia puede ser sólo su espalda, incluso simplemente el vaso que tiene en la mano. En cuanto al que habla, puede mirarnos de frente, pero lo más frecuente es que veamos su perfil o su espalda y con frecuencia también sus palabras están presentes sin que lo estemos viendo. Pero no es exacto hablar

entonces de voz en off o de presencia del fuera de campo. La voz está disociada del cuerpo al que pertenece, pero está presente en el movimiento de la secuencia y en la densidad de la atmósfera². Si bien pertenecen al hablante y al oyente, son como elementos de un paisaje global que incluye cada uno de los elementos visuales o sonoros del continuo. Las voces no están ligadas a una máscara sino a una situación. En el continuo de la secuencia, todos los elementos son a la vez interdependientes y autónomos, todos están dotados de igual potencia de interiorización de la situación, es decir, de la conjunción de las esperas. Tal es el sentido de la igualdad propio del cine de Béla Tarr.

Dicho sentido está formado por una igual atención prestada a cada elemento y a la manera en que ingresa en la composición de un microcosmos del continuo, que a su vez es igual a todos los demás en intensidad. Esa igualdad le permite al cine recoger el desafío que le había lanzado la literatura. No puede franquear la frontera de lo visible, mostrarnos lo que piensan las mónadas en las que el mundo se refleja. No sabemos qué imágenes interiores animan la mirada y los labios cerrados de los personajes en torno a los cuales gira la cámara. No podemos identificarnos con sus sentimientos. Pero penetramos algo más esencial, la duración misma en cuyo seno las cosas los penetran y los afectan, el sufrimiento de la repetición, el sentido de otra

² Por ello también Béla Tarr es uno de los raros cineastas que puede permitirse utilizar actores doblados sin dañar la textura sensible del filme (en *Las armonías Werckmeister* y en *El hombre de Londres*).

vida, la dignidad puesta en perseguir el sueño y en soportar la decepción de ese sueño. En eso consiste la adecuación exacta entre la propuesta ética del cineasta y el esplendor fascinante del plano secuencia que sigue el trayecto de la lluvia en las almas y las fuerzas que éstas le oponen.

Dicha adecuación es también la del realismo radical y del artificio superior. Recordemos las palabras insertadas como exergo en *Nido familiar*: “Es una historia verdadera. No les sucedió a los personajes de nuestro filme, pero también podría haberles sucedido a ellos”. La frase quería decir que la historia se asemejaba a los dramas que vivían todos los días personajes muy similares a los que estaban representados. Los roles eran actuados por actores no profesionales que no habían vivido esa situación pero conocían otras semejantes, y los diálogos improvisados se mantenían lo más cerca posible de la conversación cotidiana. No hay muchas posibilidades en cambio de que los que actúan los personajes de *Satantango* le hayan dado alguna vez todos sus ahorros a un charlatán fundador de comunidades imaginarias, o de que los actores alemanes de *Las armonías Werckmeister* tengan una gran experiencia de la vida cotidiana de las pequeñas ciudades de la Hungría profunda. Están allí en principio como protagonistas de un apólogo sobre la manera en que las creencias afectan las vidas. Pero las creencias no afectan las vidas sino a través de las situaciones. Y las situaciones sí son siempre reales. Están talladas en la misma madera de la existencia material, en la duración de las inercias, de las esperas y de las creencias. Ponen

cuerpos reales en conflicto con el poder de determinados lugares. La realización de un filme de Béla Tarr siempre comienza con la búsqueda del lugar que pueda prestarse al juego de las esperas. Ese lugar es el primer personaje del filme. Para otorgarle su rostro es que el cineasta visitó, para *Condena*, tantas regiones industriales en desuso de la Hungría socialista antes de decidirse a tomar de diferentes lugares los elementos reunidos en su decorado urbano. Es por eso que al preparar *El hombre de Londres* visitó tantos puertos europeos antes de elegir el más improbable, Bastia, y vaciarlo de sus yates para adecuarlo al desembarco de un ferry que uniera Inglaterra y Francia. Y el personaje en torno al cual se realizó *El caballo de Turín* es el árbol perdido en la cima de una colina frente al cual Béla Tarr hizo construir especialmente la casa para acoger a los otros personajes.

Ni decorado ni estudio por lo tanto, ni simple ocupación de un lugar propicio. El lugar es a la vez enteramente real y enteramente construido: la llanura monótona de un campo húngaro o las altas fachadas y las calles estrechas de un puerto mediterráneo cargan al mismo tiempo todo el peso de realidad atmosférica y humana apropiada para alimentar una situación y las virtualidades de un conjunto de movimientos que vinculen a los cuerpos comprometidos en esa situación. De ese mismo "realismo" depende la interpretación de los actores. Estos no son ni intérpretes tradicionales ni individuos que viven su propia historia en la pantalla. Poco importa que sean actores de carrera como János Derszi, el joven de *Almanaque*

de otoño convertido en el viejo de *El caballo de Turín*, o aficionados como Erika Bok, la pequeña Estike de *Satantango* convertida en la hija del viejo cochero. En primer lugar son “personalidades”, dice Béla Tarr. Tienen que ser los personajes, no actuarlos. No hay que dejarse engañar por la aparente banalidad de la prescripción. Su labor no es identificarse con personajes de ficción. Ningún realismo en sus palabras, que puntúan una situación sin querer traducir la particularidad de los caracteres. Pero tampoco es necesario adoptar un tono “neutro” a lo Bresson para revelar la verdad oculta de su ser. Sus palabras ya están separadas de sus cuerpos, son una emanación de la niebla, de la repetición y de la espera. Circulan en el lugar, se disipan en el aire o afectan a otros cuerpos y suscitan nuevos movimientos. El realismo está en la manera de habitar situaciones. Aficionados o profesionales, lo que cuenta para los “actores” es su capacidad de percibir las situaciones y de inventar respuestas, una capacidad no formada mediante cursos de arte dramático sino por su experiencia de la vida o por una práctica artística forjada en otro ámbito. Es la capacidad que ponen en práctica Lars Rudolph, el rockero alemán que hizo posible *Las armonías Werckmeister* porque él era János, Miroslav Krobot, el director de teatro checo que encarna a Maloin en *El hombre de Londres*, o Gyula Pauer, el escultor, autor de una instalación memorial sobre el Holocausto en Budapest y director artístico de varios filmes de Béla Tarr, que encarna sucesivamente al tabernero maquiavélico de *Condena*, al tabernero hosco de *Las*

armonías Werckmeister y al tabernero melancólico de *El hombre de Londres*.

El ejemplo privilegiado, por supuesto, es el de Mihály Vig, el músico considerado como coautor de los filmes de Béla Tarr por las punzantes melodías que anticipan la textura sensible y el ritmo de las secuencias³. Interpreta a Irimias como un personaje venido de otra parte, como la ejecución de una música interior, que les confiere a los discursos mendaces del estafador la misma tonalidad soñadora que a los versos de Petöfi recitados por él en *Viaje por la llanura húngara*, porque soñar y mentir, como beber y amar, dependen de la misma música; pertenecen a una misma modalidad fundamental de la espera. Es la misma constancia de afectos que aportan actores que transportan su personaje de filme en filme, a veces en primer plano, a veces como figuras episódicas; es el mismo rol de objeto melancólico del deseo masculino que la misma actriz Eva Almassy Albert encarna a lo largo de todo *Satantango* y furtivamente en el restaurante de *El hombre de Londres*, donde su estola de zorro retiene la mirada de la que antes interpretó a la pequeña Estike pegada al vidrio tras el cual ella se contoneaba al son del acordeón. El mismo actor, Mihály Kormos, interpreta el papel de anunciador del desastre en la doble figura de intérprete y cómplice del “príncipe” de *Las armonías Werckmeister* y del profeta apocalíptico de *El caballo de Turín*. Y Erika Bok conserva, en la constancia de los gestos de la hija del viejo Ohlsdorfer o en los

³ Le agradezco a Camille Rancière la ayuda brindada en la audición de esa música.

deseos de lujo de la hija de Maloin, la memoria incorporada de la pequeña idiota.

Un lugar ejemplarmente ordinario donde puedan ritmarse la espera de lo idéntico y la esperanza del cambio, donde la tentación ofrecida y el desastre anunciado conformen la situación en que los individuos se jueguen su dignidad, tal es la fórmula para la cual los filmes de Béla Tarr deben inventar variantes significativas. *El hombre de Londres* ejemplifica una de las posibilidades de la fórmula: su inserción en una intriga que viene de otra parte. *El caballo de Turín* ejemplifica el caso inverso: la forma reducida a sus elementos mínimos, el filme tras el cual ya no hay razón para hacer otros. Lo que la novela de Simenon le ofrece a Béla Tarr es un caso ejemplar de tentación: desde lo alto de su puesto de guardia nocturno, el empleado Maloin asiste al paso fraudulento de una valija arrojada del barco y luego a la pelea de los dos cómplices y a la caída de la valija en las aguas del puerto. Al rescatarla, entra en un engranaje que lo convierte en el asesino involuntario del ladrón. De esa historia, Béla Tarr extrajo esencialmente una situación, la del hombre solo en su torre de vidrio, el hombre cuyo trabajo desde hace veinte años consiste, todas las noches, en ver a los pasajeros que bajan del ferry y en accionar las palancas que liberan las vías del tren: un hombre moldeado por la rutina, aislado por su trabajo, humillado por su condición y a quien el espectáculo que entra por la ventana le ofrece la pura tentación del cambio.

De modo que aisló cuidadosamente al personaje del pequeño mundo pintoresco de pescadores, comerciantes

y clientes de bares que rodea al héroe de Simenon. Condensó los cafés y hoteles donde se despliega la acción en un solo café-hotel-restaurant donde instaló su acordeón, su billar y algunos miembros de su banda habitual de bebedores y farsantes. Redujo la historia a algunas relaciones y figuras esenciales: está el hogar familiar donde la mujer y la hija resumen para Maloin una condición de humillación; está el ladrón, Brown, transformado en sombra, visto bajo la ventana de Maloin en el círculo trazado por la luz de un reflejo, como figura mitológica en el bote tomado para buscar la valija perdida, como oyente silencioso del inspector inglés que le ofrece impunidad a cambio de la devolución de la valija, y como habitante invisible de la barraca de Maloin donde su asesinato será elidido no sólo por la imagen sino también por el sonido; finalmente, está el hombre de la palabra persuasiva, el inspector Morrison, que condensa el trabajo de los policías y las operaciones de la familia de las víctimas del robo en la novela en una sola figura: la figura del orden que puede hacer que todo desorden desemboque en su beneficio, utilizando la retórica de un Irimias que hubiese envejecido al servicio del capitán de *Satantango* y de las intrigas de la señora Eszter. En el universo así delimitado, el cineasta redujo a Maloin a algunas actitudes fundamentales: la mirada fija en el objeto de la tentación o en las diversas amenazas; el trabajo minucioso de las manos que secan los billetes sobre la estufa; la rutina de la copa y de la partida de ajedrez con el dueño del bar; el furor paroxístico de la voz que aúlla su humillación en las peleas conyugales o en la carnicería

adonde va a buscar a su hija Henriette, a la que no soporta ver arrodillada lavando el piso; el desafío a la miseria en la tienda donde le muestra a Henriette que puede comprarle una estola de zorro y convertirla en alguien que puede mirarse con orgullo en un espejo: participación irrisoria en el mundo de los “ganadores” para acceder al cual la anterior encarnación de Henriette, Estike, no tenía más que un gato muerto bajo el brazo.

El ciclo de la agitación causada por la valija concluye con el aspecto abatido y la respiración jadeante de Maloin al salir de la cabaña donde el crimen que él no había deseado tuvo lugar sin que hayamos visto nada más que los listones de la puerta ni escuchado nada, salvo el ruido de las olas. Tras lo cual la valija reaparecerá como si arrastrara a Maloin en el salón del restaurante donde Morrison orquesta su estrategia irrisoria para encontrar a quien ya está muerto. Al salir de la cabaña, Maloin habrá renunciado a luchar contra su destino, a la manera de los agitadores que retroceden ante la víctima demasiado entregada. El personaje de Simenon iba entonces hacia la prisión redentora. Esta posibilidad no se le ofrece al de Béla Tarr. El orden perverso encarnado por Morrison está satisfecho con haber recuperado el dinero que es lo único que le importa y le tiende a Maloin la bolsa de Judas, el sobre que contiene algunos billetes con la efigie de la reina. La historia tomada de Simenon termina como una novela de Krasznahorkai, con un retorno al punto de partida. Pero el filme de Béla Tarr termina de otro modo: con un ínfimo travelling de apenas unos centímetros,

que asciende lentamente por la cara indomable de la viuda de Brown. Esta no había abierto la boca durante el trato propuesto por Morrison, tan obstinada en su mutismo como las cuatro notas (*si-do-re-mi*) que el acordeón hacía sonar a su alrededor, y en este caso no ha mirado ni su sombra negra que le prodigaba palabras de consuelo ni el sobre blanco que él ha apoyado sobre su cartera. El filme funde al blanco con la última imagen de quien en toda la película no habrá dicho más que dos palabras, para rechazar un café: “No, gracias”. Puro emblema de la dignidad sostenida, a costa de permanecer ajena a toda transacción, ajena a la lógica de las historias que siempre es una lógica de transacciones y de mentiras.

El hombre de Londres muestra así cómo el sistema Tarr puede insertarse en tal o cual de las innumerables ficciones que cuentan historias de repetición temporalmente interrumpida y de promesa destinada a la decepción. *El caballo de Turín* toma el partido inverso: no insertar más las situaciones en ninguna historia; e identificar situación e historia de acuerdo al esquema más elemental: la sucesión de unos días en la vida de un número de personas reducido al más pequeño múltiplo, dos individuos, que representan por sí mismos la mayor multiplicidad que ese número hace posible —dos sexos y dos generaciones— pero también dos líneas gráficas ejemplares: la línea recta del hombre de silueta demacrada, la barba gris en punta y el largo cuerpo cuya rigidez es acentuada por un brazo derecho inerte, pegado al cuerpo; la curva de la muchacha cuyo rostro es casi continuamente escondido, en la casa

por largos cabellos lacios que lo cubren, afuera por la capa levantada por el viento. Un tiempo cotidiano que no es interrumpido por ninguna promesa, enfrentado a una sola posibilidad: el riesgo de ya ni siquiera poder repetirse. No hay salones de bar donde las esperas se cruzan y se proponen las transacciones. Solamente una casa perdida en el campo y azotada por el viento. No hay ilusión, ni transacción, ni mentira: una simple cuestión de supervivencia, la mera posibilidad al día siguiente de seguir comiendo con las manos un plato que consiste en una papa hervida. Cuestión que depende de un tercer personaje, el caballo.

Desde *Condena*, el animal habita el universo de Béla Tarr como la figura en la que lo humano experimenta su límite: perros que beben de los charcos con los que Karrer terminaba ladrando; vacas vendidas por la comunidad, caballos escapados de los mataderos y gato martirizado por Estike en *Satantango*; ballena monstruosa en *Las armonías Werckmeister*, e incluso el zorro que rodea el cuello de Henriette. No hay en este caso un charco donde un perro pueda beber, ni un gato al que se le pueda costear el lujo de darle leche, ni un circo que pase por allí; solamente un iluminado que anuncia la desaparición de todo lo noble y un séquito de gitanos atraídos por el agua del pozo. Queda el caballo que condensa en sí varios roles: es el instrumento de trabajo, el medio de supervivencia para el viejo Ohlsdorfer y su hija. También es el caballo golpeado, el animal mártir de los humanos, al que Nietzsche abrazó en las calles de Turín antes de entrar en la noche de la locura. Pero es también el símbolo de la existencia

del cochero inválido y de su hija, un hermano del camello nietzscheano, el ser hecho para cargar con todos los fardos posibles. Tres tiempos se articulan entonces en torno a la relación de los tres actores del drama. Está el tiempo de la declinación que lleva al caballo hacia una muerte que quedará oculta, como la de Brown, detrás de unas tablas, pero cuya lenta aproximación habremos seguido en su cabeza agotada y en los gestos de la muchacha hasta el magnífico trío final donde el padre retira el cabestro antes de que la hija cierre la puerta del establo con un punzante sostenido en *do* menor. Tiempo del final que vemos progresar inexorablemente también para los dos habitantes de la casa con el pozo seco y la lámpara que ya no quiere encender.

El segundo tiempo es el del cambio, intentado una mañana en que el padre y la hija cargan todas sus cosas en una carreta de mano de la que tirará la muchacha, dado que el padre está inválido y el caballo agotado, en una imagen para la cual tal vez el artista, nacido en la Hungría socialista, habrá recordado imágenes emblemáticas de Helen Weigel tirando del carro de *Madre Coraje*. Es un resumen visual de *Satantango* lo que nos ofrece esa secuencia donde, como apostados detrás de la misma ventana cerca de la cual el padre y la hija se paran frecuentemente sobre un taburete, vemos de lejos el aparejo como una sombra fantasmal, desapareciendo lentamente detrás del árbol que corta el horizonte antes de emerger de nuevo en un punto indistinto y retomar en sentido inverso el camino de la cuesta que lo devuelve a la casa. El tercer tiempo es el de la

repetición, el de la guardia tras la ventana desde donde, a través de la danza de hojas secas al viento, se observa a lo lejos el árbol de ramas despojadas. Después del regreso, es el lento movimiento de la cámara que se acerca, a través del viento, la bruma y los barrotes, a la ventana tras la cual discernimos el rostro de la muchacha cuyo óvalo enmarcado por los largos cabellos sigue siendo impenetrable. Será la mañana del día siguiente, luego de la silenciosa despedida al caballo, el vidrio primero opaco y el retroceso de la cámara que nos mostrará el viento, las hojas y el árbol en el horizonte, después la espalda del viejo en cuyo pensamiento jamás penetraremos.

Porque la repetición misma se divide en dos, como en la anti-Biblia de los gitanos que la hija delecta pasando el dedo sobre los renglones: “La mañana se hará noche y la noche tendrá fin”. En verdad la mañana es la que parece hundirse en la noche en la abreviación del sexto día cuando la luz se extiende lentamente sobre el cuadro del padre y la hija frente a su papa hervida. “Hay que comer”, dice el padre, pero sus dedos descansan al lado del plato mientras su hija permanece inmóvil y muda, con el pelo tirado hacia atrás y revelando un rostro de cera. Y enseguida los rostros apenas surgidos de la oscuridad se fundirán de nuevo en ella. Pero el fin en cuya espera los cuerpos se inmovilizan y los rostros se disipan no es el desastre final. Es más bien el tiempo del juicio, enfrentado por esos seres ahora inmóviles pero cuyos gestos encarnizados y pacientes no han dejado, a lo largo de todo el filme, de esbozar la imagen de un rechazo a abandonarse

a la mera fatalidad del viento y de la miseria. Los cuerpos resignados que desaparecen en la noche traen también a la memoria la constancia de los gestos con los que se dedicaron cada mañana a preparar la mañana siguiente. En la noche que cae sobre el silencio final de los personajes, todavía está la rabia intacta del cineasta contra aquellos que les dan a los hombres y a los caballos una vida humillada, los “ganadores” que, como lo dice el profeta nietzscheano del segundo día, han degradado todo lo que han tocado transformándolo en objeto de posesión, los mismos por los que también todo cambio se vuelve imposible, porque siempre ya ha ocurrido y ellos se han adueñado de todo, incluso de los sueños y de la inmortalidad.

Último filme, dice Béla Tarr. No entendemos con ello el filme del fin de los tiempos, la descripción de un presente más allá del cual ya no hay más futuro que esperar. Más bien es el filme antes del cual ya no es posible regresar: el que lleva el esquema de la repetición interrumpida a sus elementos primarios y la lucha de cada ser contra su destino a su último punto de apoyo y que, al mismo tiempo, hace de cualquier otro filme sencillamente un filme más, un injerto más del mismo esquema en otra historia. Haber hecho su último filme no es entrar forzosamente en el tiempo en que ya no es posible filmar. El tiempo después del final es más bien aquel donde se sabe que en cada nuevo filme se planteará la misma pregunta: ¿por qué hacer un filme más sobre una historia que, en su principio, es siempre la misma? Podríamos sugerir que es porque la exploración de las situaciones que esa historia idéntica puede determinar

es tan infinita como la constancia con la que los individuos se dedican a soportarla. La última mañana es todavía una mañana previa y el último filme todavía es un filme más. El círculo cerrado está siempre abierto.

ÍNDICE

EL TIEMPO POSTERIOR

7

HISTORIAS DE FAMILIAS

17

EL IMPERIO DE LA LLUVIA

31

ESTAFADORES, IDIOTAS Y LOCOS

43

EL CÍRCULO CERRADO ABIERTO

67