

**BÉLA TARR, EL CINE DE LA RESISTENCIA ONTOLÓGICA**

Alejandra Carmona Cannobbio  
Universidad de Chile (Chile)

Mediante este ensayo sobre el cineasta húngaro Béla Tarr me propongo describir, en parte, la singularidad de la obra cinematográfica de este rebelde del cine, quien es considerado uno de los cineastas más consecuentes del cine de autor. Soukhorov, Tarkovski, Béla Tarr se alojan en la misma línea de pensamiento en torno al cine. Buscan trascender el medio para llegar a un relato que opere en niveles más profundos de la conciencia, que transgredan la superficialidad de la narrativa convencional. ¿Cómo se construye este relato en términos semióticos y en términos estéticos de puesta en escena?

**Introducción a la obra cinematográfica de Béla Tarr**

Béla Tarr, cineasta húngaro contemporáneo, nace en Pécs en 1955 y crece en Budapest en el marco de una familia de clase trabajadora. Su debut cinematográfico ocurre en 1977 con “*Nido familiar*”, documental urbano sobre la vida de los trabajadores, que se inscribe dentro de la corriente del socialismo-realista. Muy pronto, los renombrados Estudios de Bela Balasz (1) descubren al emergente cineasta y financian sus primeras obras documentales. Sus documentales gozan de la autenticidad de quien conoce el mundo que representa, gracias a su propia procedencia, que le permite retratar el mundo de gente humilde y desposeída, tal como la conoció en su infancia.

A partir de una adaptación para la televisión del drama *Macbeth*, en 1982, pasa del documental realista a la ficción. “*Macbeth* es una pieza esencialmente experimental filmada en dos tomas (una de 5 minutos, que antecede a los créditos, y otra de 67 minutos). Filmada mayormente a través de *close-ups*, con unos pocos cortes en el discurso verbal, la película alcanza una extraña poesía, enfatizando en la interioridad del sujeto y transformándola en una suerte de poema épico” (Hames: 2001).

A partir de *Macbeth*, hay un notorio giro en su estilo, que denota la influencia que ejerce sobre él el cine de Andrei Tarkovsky. Ambos son de la vieja Escuela de producción cinematográfica del Este de Europa, donde hacer cine era considerado, por la mayoría, un acto artístico y no una producción al servicio de cánones comerciales.

Ambos cineastas poseen el mismo rigor por buscar en el lenguaje cinematográfico una dimensión propia. Pero mientras Tarkovsky, profundamente creyente, busca aproximarse a través del lenguaje cinematográfico a lo divino o religioso, a lo que trasciende la realidad visible, Béla Tarr, ateo por convicción, profundiza en el abismo de la existencia humana. En ese sentido, Béla es más existencial.

Para Béla Tarr, la función del cine no es contar una historia, su función es otra: “es acercarse a la gente, entender su vida cotidiana y entender la naturaleza humana, cómo somos realmente y por qué somos como somos. Cómo nos tratamos los unos a otros, qué intereses nos mueven, ese es el punto de partida”, según declara Tarr en una entrevista realizada por Jonathan Romney en el National Film Theatre.

Son pocas las películas de Béla Tarr, pero todas ellas están marcadas por un estilo propio, con un fuerte énfasis en la composición formal. Todas sus películas se caracterizan por el empleo de largos planos de secuencia en blanco y negro, que muchas veces alcanzan la duración máxima de un rollo de 35 mm, aproximadamente 11 minutos. A través de este continuo ejercicio en sus obras, se ha transformado en uno de los maestros del plano de secuencia. Su penúltima película, *The man from London*, dura dos horas y media y consta de sólo 29 tomas. Su obra principal la constituyen los Films *Damnation* (La Condena, 1988), *Satantango* (Satantango, 1994), *WerckmeisterHarmonies* (Las armonías de Werckmeister, 2000), *The man from London* (El hombre de Londres, 2007), *The Turin Horse* (El caballo de Turín, 2011).

A partir de *Maldición*, producida en 1988, tres de sus películas surgen de la colaboración con el escritor húngaro László Krasznahorkai. Tanto *La Condena* como *Satantango* y *Las armonías de Werckmeister* son novelas de László llevadas a la pantalla. Con *Satantango* que dura siete horas y media, Tarr recibe la atención de la crítica internacional. El film debuta en la Berlinale en 1994 y es una adaptación textual del libro de Krasznahorkai. Tarr se demora siete años en terminarla. Según el director la película dura el mismo tiempo que uno se demora en leer la novela. Este film es considerado un hito de los noventa por los críticos de América y Europa.

“Los lentos movimientos de cámara y los actores se ajustan a complejas coreografías que describen el espacio e introducen a gotas la acción. Los hechos y la información son presentados de forma indirecta y lateral como una especie de suplemento a los soberbios recorridos de la cámara. El plano prescinde del montaje, o mejor dicho, tiene su propio montaje interno. Se desarrolla, evoluciona, trasmuta conectando regiones interiores con exteriores, espacios lejanos con cercanos, el lateral derecho con el izquierdo.

Sin embargo, a pesar del rigor estético, o quizá por eso mismo, algo de lo irreplicable del tiempo queda grabado en la imagen. El lenguaje inflexible de Tarr convoca la infinita flexibilidad, el desconcierto y la apertura de la vida. De ahí que su cine sea un cine de la revelación, pero de la revelación siniestra. El lento recorrido de las imágenes no descubre una realidad trascendente, sino, al contrario, un profundo horror por la condición humana” (Christian León: 2010).

Y es que esta especie de pesimismo apocalíptico de Béla Tarr tiene su raíz en el contexto histórico en el que se produce su obra. En la década de los setenta y en la de los ochenta Béla, el “rebelde melancólico”, retrata en sus films el vacío de la existencia de la clase trabajadora del este de Europa, que no tiene grandes perspectivas. Así, por ejemplo, su primer documental *Nido familiar* retrata la vida familiar en una angustiosa construcción de cemento de vivienda social comunista. Allí, una joven pareja es forzada a vivir con los padres del esposo en un apartamento con un solo cuarto. Cada semana, uno de los miembros de la pareja se presenta en la asistencia social para repetir su reclamo de apartamento, donde un funcionario les explica el funcionamiento del sistema: las decisiones son tomadas una vez al año sobre la base de puntos.

La dimensión claustrofóbica del espacio nos lleva a explorar el interior de los personajes provocado por las condiciones externas. Las relaciones y los dramas intrafamiliares nos llevan a lo existencial, que está más allá del contexto social. Al caer el bloque comunista, sus personajes siguen enfrentados a la misma desolación. En 2004, graba un Episodio *Prólogo* en el proyecto comunitario “Visiones Europeas”, donde participan 25 realizadores europeos, entregando su visión y expectativas frente a la posible incorporación a la Unión Europea. *Prólogo* consiste en un plano secuencia de cinco minutos de duración que retrata una larga fila de deprimidos vagabundos húngaros, en silencio, a la espera de algo. Finalmente, reciben como limosna una taza de café y un sándwich.

En una entrevista realizada por el director de cine Fergus Daly a Béla Tarr, este declara en 2001: “Durante mucho tiempo en el régimen comunista pensamos: *ok*, tenemos un problema con la política y estamos fuera del sistema oficial, pero ahora nuestra situación es la misma. Estamos fuera del sistema oficial y estamos fuera de este mundo pequeño burgués de la maldita industria comercial del cine”.

Hans Joachim Schlegel, destacado histórico y teórico del cine del este de Europa, traductor de Eisenstein y Tarkovsky al alemán, afirma que Béla Tarr es uno de los pocos rebeldes del cine que ha permanecido fiel a sí mismo, tanto antes como después de la caída del muro. Y por lo mismo es un importante representante de la cultura del cine europeo, frente a su banalización comercial en las últimas décadas.

La preocupación de Tarr por los problemas de la interacción humana dentro de pequeños apartamentos ha ido extendiéndose, gradualmente, a un lienzo más amplio: la naturaleza del poder, las relaciones en la comunidad y el significado de esto en el interior de una realidad perceptual más amplia (Hames: 2001).

Béla Tarr no invita ni a la distracción, ni a la “ficción” de la vida. Su obra cinematográfica es la antítesis de la evasión. “En sus films el tiempo se expresa como recorrido del espacio. El espacio se transforma en una entidad material, hecha para ser recorrida más que significada. Según Tarr, él no construye mundos simbólicos, ni le interesa reproducir procesos psicológicos,

sino que nos invita a re-contemplar y re-vivir el mundo en términos perceptuales y sociales tal cual es” (León: 2010).

Sus películas serían un reflejo de lo real. Pero una realidad estilizada. Lo que a él le interesa es la “presencia” del actor en el tiempo-espacio, en el tiempo que transcurre en la pantalla, y el sujeto que percibe dicho transcurso del tiempo (el espectador) como si a través de ella pudiésemos descubrir la esencia del devenir cotidiano. Béla Tarr nos invita a un estado de contemplación presencial.

### Interpretación semiótica de la obra de Béla Tarr

Desde esta perspectiva ¿cuál sería la posible interpretación semiótica de su obra? A pesar de que él se propone solamente reproducir lo real, nos transporta a un estado de conciencia diferente, en el que la autoconciencia del espectador adquiere dimensiones vitales en la construcción de su imaginario. Esto tiene que ver con la *duración* y la *austeridad de la trama* en sus films. El lento acaecer de la acción, nos lleva a un estado de conciencia presencial, en el que logramos la plena identificación con los seres humanos que son representados en la pantalla. Este estado presencial lleva al espectador a un reencuentro metafísico consigo mismo.

En palabras de Christian Metz, el padre de la *semiología del cine*, “es un saber doble [...]: **sé que estoy percibiendo un imaginario [...]** y **sé que soy yo quien lo percibe [...]** Este segundo saber se desdobra a su vez: sé que estoy percibiendo realmente, que mis órganos sensoriales reaccionan físicamente afectados [...] y sé asimismo que soy yo el que percibe todo eso, que ese material percibido-imaginario acaba depositándose en mi interior como en una segunda pantalla, que es a mí donde acude para iniciar su cortejo y componerse como continuidad” (Metz: 1979,49-50).

Entonces: “Podemos decir que las imágenes y sonidos del cine no son significativos en sí mismos, pues necesitan del trabajo (inconsciente) del espectador para producir sentido, pues la película viene a representar una construcción del espectador” (Metz: 1979, 50).

Este énfasis en el espectador es algo distintivo en los films de Béla Tarr. La perseverancia en un mismo estilo formal de tramas muy reducidas narradas en imágenes en blanco y negro, los planos de secuencia que describen el devenir del tiempo-espacio y la puesta en escena de los actores en ellas, a modo de realismo documental, su manera de montar estas imágenes, y editar según el ritmo interno de la toma y no según el criterio de transmisión de información, es lo que caracteriza su obra, que busca gatillar en el espectador una manera de mirar diferente. En una entrevista realizada por Jonathan Romney en el National Film Theatre, Béla Tarr afirma: “Desde un inicio la manera de tratar el tiempo es distinto en mis películas que en otros films, porque editamos de manera diferente, la mayoría de los films se editan según van entregando cierta información. Nosotros ponemos atención en

los procesos internos, psicológicos, nos preocupa la existencia personal, el “ser presente” de los actores y actrices, la metacomunicación, que es más importante que la verbal”.

La honestidad del cineasta hacia su espectador es para Béla un factor esencial, así también lo afirma en la entrevista realizada por Jonathan Romney, honestidad referida a la ausencia de creación de ficciones evasivas o “historias entretenidas”: “Mi ideal es que si alguna persona logra entrar realmente en una de mis películas, podrá salir de ella como una persona diferente, tal vez no como alguien totalmente diferente, pero al menos podrá estar más en su corazón. Si el espectador logra acercarse a esa gente que es representada en la pantalla, si le toca la belleza del destituido, entonces estoy satisfecho”, afirma el director.

Otro elemento importante en el cine de Béla Tarr es la naturaleza. En ella se despliega la mirada meditativa, como en los films de Tarkovsky. La mirada que profundiza en la naturaleza, naturaleza que es a veces la única compañía del ser humano solitario y despojado.

“Los meditativos desplazamientos de cámara de Béla Tarr son el resultado de un trabajo en el punto de corte (Schnittstelle) de lo visible y lo invisible: **la intensa mirada dirigida al mundo material y concreto abre en la realidad exterior la ventana hacia su interioridad.** Esto mismo ya lo había comprendido Johannes Damascenus, cuando en la disputa en torno a la imagen según la concepción oriental u occidental, defendía no despreciar la materia, tal como Meister Eckhart, el teólogo místico alemán de la Edad Media, cuando elevó la realidad concreta y material de la creación a la categoría de icono” (Schlegel: 2007,4).

El movimiento ontológico realizado por el espectador del cine de Béla Tarr puede ser descrito, entonces, como aquella mirada dirigida hacia el interior por fuerza de haber presenciado la realidad tal cual es en la pantalla, en su devenir del tiempo concreto, en el desplazamiento espacial de los actores en secuencias de planos sin cortes, guiados por el ritmo interno de la acción.

“Finalmente el camino es el mismo en la perspectiva contemplativa de la mirada dirigida hacia el interior: solo que algunos descubren un espacio trascendente, metafísico o religioso-espiritual, mientras los otros descubren la Nada al desnudo, *the homelessness of the self*” (Schlegel: 2007, 4). Y es en este estilo apocalíptico y melancólico en el que se desarrollan los films del cineasta húngaro.

“En *Maldición* la cámara es colocada detrás de la cabeza de Karrer, el protagonista, en la toma inicial; al tiempo que este observa, a través de una ventana abierta, negras cubetas de carbón que se mueven hacia nosotros y no escuchamos más que su sonido. La cámara se mueve lentamente hacia delante hasta que la cabeza llena por completo la pantalla. La escena cambia hacia el bar, donde un paneo nos muestra una variedad de personas aburridas, ebrias o dormidas. Luego, hay una larga toma de un vaso de cerveza, el sonido fuera de pantalla de bolas chocando encima de una mesa de billar y el de un acordeón que alguien toca en el bar. Afuera está lloviendo y se ve pasar a unos perros. En el encuadre de la imagen hay un énfasis

obsesivo en las texturas de las paredes, en conjunción con los personajes colocados al frente. En una secuencia, acompañada por un paneo, las paredes alternan rítmicamente con retratos de grupos que parecieran personificar diversas formas de miseria. La música de acordeón consigue una calidad extraña, hipnótica, alucinatoria” (Hames: 2001).

En *Sátántangó* la historia revela gradualmente el fracaso y destrucción de una granja colectiva durante unos pocos días de otoño, observada desde la perspectiva de diferentes personajes. La película está basada en la estructura del tango, tal como ocurre en la novela de Laszlo Krasznahorkai.

“La película empieza con una escena en la cual un grupo de vacas se desplazan desde un cobertizo hacia la derecha de la pantalla. La cámara las sigue durante todo el espacio que recorren, pasando por las paredes, el retrete, las gallinas.

La primera sección de *Sátántangó* transcurre antes del arribo de Irimías, quien, junto con Petrina, su discípulo rumano, se dirige al pueblo. Si bien ha habido rumores de que estaba muerto, ahora emerge como una suerte de Mesías que sustrae a la gente su dinero y esperanzas. Es posible interpretar la desintegración de la granja colectiva como el fin del comunismo y las promesas del falso Mesías como la introducción del capitalismo. Pero la aproximación del dúo Tarr/Krasznahorkai puede ser más propiamente descrita, en palabras de Tarr, como “cósmica”.

Una vez más los dispositivos formales de la película son dominantes. [...]

La toma larga, la profundidad de campo y el uso del *steadicam* producen imágenes extraordinarias: figuras caminando lejos de la cámara hacia la distante lejanía; figuras caminando hacia delante en *close-up* durante períodos prolongados; cámaras al nivel de los talones de Irimías y Petrina, rodeados por la lluvia, el viento y la basura derramándose. Las interminables caminatas a lo largo de la película (de Irimías y Petrina hacia la granja, de los granjeros hacia su “tierra prometida”), “avanzando penosamente”, de acuerdo con el inacabable monólogo del conductor Kelemen en la taberna, parecen conducir a ninguna parte” (Hames: 2001).

Béla Tarr, quien piensa que la mayoría de los films “son cortados y montados como las noticias televisivas”, se revela frente al “capitalismo de la imagen”. De esto no queda duda tras la realización del film *Sátántangó* pues ¿quién se atrevería a realizar una película de siete horas y media de duración? Solamente quien está más allá de las lógicas del mercado. Tarr asume su soledad en ese sentido. Nunca fue un cineasta taquillero, y tampoco nunca le importó serlo. Sin embargo hoy afirma que “en la Hungría comunista la censura era menos violenta que en la Hungría capitalista: solo había que saber ser lo suficientemente sinuoso y sutil, mientras que el mercado es insensible a las sutilezas”.

A pesar de seguir siendo un rebelde solitario, Tarr se ha ganado un espacio en la crítica oficial: “Los films de Béla son orgánicos y contemplativos en su intención, en vez de cortos y

contemporáneos. Ellos se encuentran contemplando la vida de una forma que es imposible de ver en el cine ordinario contemporáneo. Ellos se acercan tanto más al ritmo real de la vida que es como estar presenciando el nacimiento de un nuevo cine. El es uno de los pocos cineastas auténticos y visionarios”, declara Gus Van Sant en una retrospectiva de su obra en el MoMa– (Gus Van Sant: 2001).

En el año 2010, Béla Tarr presenta la que será su última película, *El Caballo de Turín*, en el Festival Internacional de Berlín. El tráiler de la película es una lámpara de gas cuya luz se va debilitando cada vez más hasta apagarse. Es el designio que nos deja Béla Tarr, un mundo en el que la luz no crece, sino que se apaga paulatinamente. La trama de esta última película es muy simple: un hombre mayor vive con su hija y un caballo en el campo. Al hombre le falta una mano y depende de su hija y a la vez ambos dependen del caballo. Bela Tarr quiso mostrar con este film cómo estamos todos ligados unos a otros en una relación de necesidad. Si un solo elemento falla, falla todo el resto. En su película todo cuesta, todo es dificultoso. El hecho de vivir es dificultoso y Béla Tarr quería mostrar esa dificultad. Con esta película cierra un ciclo. No quiere repetirse una y otra vez, solo para ganar dinero, respeta demasiado sus propias películas y su público, como para hacerlo. Según ha declarado a la prensa “IT’S DONE”. Ya está hecho, ya ha dicho todo lo que tenía que decir, y con este mensaje de un mundo que se sume en la oscuridad, Béla Tarr, el rebelde melancólico, comparte su última reflexión profunda: donde mayor es la desesperanza, más grande puede llegar a ser la esperanza.

### Nota

- (1) Estudios de producción cinematográfica húngara, que llevan este nombre en honor el teórico de cine Béla Balasz, donde se estimula la obra cinematográfica independiente, de crítica social y nuevas formas de expresión, en el censurado bloque del este en los años ochenta.

### Imagen



### Bibliografía

HAMES, Peter: “2001-The melancolic of resistance” en [www.kinoeye.org/01/01/hames01.php](http://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php)

LEÓN, Christian: 2010 en <http://viavisual.blogspot.com/2010/04/bela-tarr-melancolia-y-condena.html>

METZ, Christian: 1979, *El significante imaginario. Psicoanálisis y Cine*. Gustavo Gili, Barcelona.

SCHLEGEL, Hans-Joachim: 2007, "Bela Tarr, la mirada hacia el interior". *Revista anual del Instituto Cultural húngaro de Stuttgart*.

VAN SANT, Gus: 2001, MoMA Bela Tarr Retrospective Catalogue.