

Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas? coord. Mariel Manrique. SHANGRILA Textos aparte. Santander. 2013, pp. 180.

Los amantes del cine de Béla Tarr en España llevábamos años esperando el primer estudio de su obra. Desde que en 2006 se editaran en DVD algunas de sus películas, necesitábamos un análisis crítico para poder profundizar más en las imágenes, deslumbrantes, de su cine. Por lo tanto, hay que celebrar de entrada que la editorial cántabra Shangrila se haya lanzado a confeccionar este monográfico, que además viene de la mano de otra publicación hermana: la traducción al español del ensayo *Béla Tarr, el tiempo del después*, del filósofo francés Jacques Ranciere, y editado también por Shangrila (y que se cita en prácticamente todos los artículos de libro reseñado).

Béla Tarr es, digámoslo de entrada, uno de los grandes directores de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Sus películas poseen una enorme profundidad conceptual y una descomunal monumentalidad en la forma fílmica.

Nació en 1955 en la Hungría comunista y comenzó a hacer cine a finales de los setenta. Solo ha dirigido nueve largometrajes (más algunos cortometrajes y obras para la televisión), y con su último título, estrenado en 2011, ha anunciado que da por terminada su carrera. Puede parecer una filmografía parca, pero es más extensa que la de, por ejemplo, Andrei Tarkovsky o Victor Erice, directores con los que, por cierto, guarda más de un paralelismo.

Lo primero que hay que destacar es que el monográfico, coordinado por Mariel Manrique, no se trata de un estudio compilatorio al uso sino, más bien, de una colección de artículos que reflexionan con un marcado carácter estético sobre los principales hitos, películas y hasta escenas del cine de Béla Tarr. Se echa en falta, por ejemplo, un anexo con la filmografía completa del director, así como una reseña biográfica para ubicar y relacionar los principales aspectos de su vida con la cronología histórica. Las notas a pie de página escasean en según qué artículos, algunos de los cuales están demasiado centrado en las tramas (en lo narrativo y literario) en detrimento de la forma, de la sintaxis cinematográfica. No hay tampoco una descripción de los perfiles profesionales o

reseña curricular de los autores de cada artículo, algo que a veces resulta muy pertinente para poder encajar mejor determinados textos. Por último, numerosas imágenes aparecen sin pie de foto explicativo, y, en algunos casos, faltan datos, como el año de creación de la imagen reproducida. Todo ello nos hace evidenciar que *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?* se trata de una publicación más apasionada que sistemática, cuya principal función no es tanto explicar o contextualizar el cine de Tarr, como profundizar directamente, y a veces más con el espíritu de un cinéfilo que de un historiador del cine, en las narrativas del director húngaro. No obstante, como veremos a continuación, si nos sumergimos en su lectura podemos aprender mucho, comprender mejor y trazar un primer mapa para aproximarnos al cine de Tarr.

LAS ETAPAS DE BÉLA TARR

El estudio se divide en cuatro grandes bloques. El primero, titulado «Recordar», presenta cinco artículos generales sobre su estilo y su evolución. En ellos se nos explica que su filmografía se puede dividir en dos partes claramente diferenciadas.

La primera de ellas se enmarca en el denominado «realismo socialista», de carácter documental, en la órbita de influencia del Neorrealismo italiano y del cine directo. A esta etapa corresponden sus cuatro primeros títulos: *Nido familiar* (*Családi tűzfészek*, 1977), *El intruso* (*Szabadgyalog*, 1981), *Gente prefabricada* (*Panellakapsolat*, 1982) y *Almanaque de otoño* (*Őszi almanach*, 1985), considerado este último como el «film bisagra». En estos títulos los espacios de filmación son mayoritariamente cerrados y los conflictos de temática familiar. Los planos, igualmente cerrados, y el ritmo de montaje impetuoso. Aquí los referentes que se establecen son otros directores de la realidad, como John Cassavetes o Ken Loach.

La segunda etapa está formada por los cinco títulos restantes, y es su etapa de madurez. En ella, Tarr opera un radical giro estilístico. Sus temas se centran en la tragedia humana, en el interés por el mal. A nivel conceptual da una importancia fundamental al tiempo, y formalmente



se caracteriza por la solemnidad de los largos planos secuencia filmados en blanco y negro, y por los espacios abiertos.

Esta segunda etapa arranca con *La condena* (*Kárhozat*, 1988) y coincide con ciertas incorporaciones que seguirán constantes en su equipo técnico. En primer lugar, el más destacado, es el matrimonio con el escritor húngaro László Krasznahorkai, de quien no solo adapta dos de sus novelas, sino que será el coguionista de estos cinco títulos. Existen además otras dos incorporaciones fundamentales, que desgraciadamente el libro no menciona y, por tanto, no analiza. Se trata de la del músico Mihály Vig como autor de sus bandas sonoras (en realidad desde *Nido familiar*), ya que es un elemento clave para definir el tono y la emoción del cine de Béla Tarr. La otra incorporación, aún más llamativa, es la de Ágnes Hranitzky (esposa del director y montadora de todos sus títulos) en el equipo de dirección de sus películas. En esta etapa comienza como asistente de dirección, luego como «directora asociada», y finalmente como «codirectora» de sus tres últimos largometrajes, que, no obstante, aparecen firmados como «un film de Béla Tarr».

La etapa de madurez tiene su punto de inflexión con *Satantango* (*Sátántangó*, 1994), una monumental película de más de 7 horas (450 minutos). El segundo bloque del libro, titulado «Llorar», profundiza con tres artículos en diferentes aspectos de este film.

A partir de aquí Béla Tarr será un director habitual de los festivales de cine más importantes del mundo (Berlín y Cannes) y comienza su lenta proyección internacional. Con el cambio de siglo llega la que quizás sea su película más redonda *Armonías de Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2000), a la que el libro dedica su tercer bloque, titulado «Resistir y crear». En 2001, coincidiendo con su estreno en EEUU, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) realiza una retrospectiva de todos sus trabajos. Esta difusión del cine de Tarr en EEUU es un hecho significativo, entre otras cosas porque afectó de lleno a la trayectoria de otro gran director contemporáneo, Gus Van Sant, que a partir de aquí realizó su propio giro copernicano con la tetralogía de la muerte: *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), *Last Days* (2005) y *Paranoid Park* (2007).

El catálogo de esta retrospectiva (*The camera is a machine in Contemplative Cinema*), incluye esta elocuente cita de Van Sant «Béla Tarr es uno de los mejores directores del mundo (...) sus películas son absolutamente hipnóticas (...) refunda la gramática cinematográfica y reinventa el cine como no se había hecho desde el paso del cine mudo al sonoro (...) es el cineasta que más ha influido en mí a la hora de dirigir películas».

La filmografía del húngaro, ya definitivamente consagrado a nivel internacional, se completa con *El hombre de Londres* (*A londoni férfi*, 2007), estrenada en Cannes, y *El caballo de Turín* (*A torinói ló*, 2011), ganadora del Gran premio del jurado y del Premio FIPRESCI de la crítica internacional en el Festival de Berlín. El último bloque del libro, «Arder», navega precisamente por las poderosas imágenes de este film crepuscular, minimalista y absolutamente apocalíptico (en fondo y forma) con tres artículos específicos para analizar los principales hitos de su puesta en escena.

El caballo de Turín se trata del único largometraje distribuido comercialmente en España. Su cine resulta demasiado denso y radical para un circuito de exhibición en crisis y desgraciadamente solo es posible apreciar sus obras en retrospectivas, festivales, centros culturales, DVD o internet. De hecho, las únicas proyecciones de Béla Tarr en Tenerife han venido de la mano de salas de titularidad pública: en junio de 2007 el Cine Víctor (entonces gestionado por una empresa pública del Cabildo Insular de Tenerife) proyectó 6 pases de *Armonías de Werckmeister*. Y exactamente cinco años después pudimos disfrutar de cuatro pases de una copia en 35 mm de *El caballo de Turín* en la Sala de cine del TEA-Tenerife Espacio de las Artes (coordinada por el mismo programador, Emilio Ramal Soriano).

LAS INFLUENCIAS DE BÉLA TARR

Además de esta visión general, un aspecto importante que nos aporta la lectura de los diferentes artículos del monográfico es el de poder trazar un primer mapa de los directores (autores) de cine que más han influido, o que más se relacionan, con el cine de Béla Tarr. El primer referente no puede ser otro que Miklós





Jancsó, el casi único director conocido del cine húngaro anterior a Tarr, con quien se emparenta en algunos aspectos, como su estilización visual, las tomas largas y el trasfondo histórico y rural. A continuación aparecen Andrei Tarkovski y Theo Angelopoulos por su solemnidad y por la figura del plano-secuencia, pero sin el marcado carácter místico del ruso o el explícitamente histórico y político del griego. Tarr es radicalmente humanista, antropocéntrico y materialista. La profundidad psicológica de los personajes de Ingmar Bergman, portadores de un mundo interior agresivo e instintivo, aparece también en los de Tarr. También vemos en ambos su interés por la «masa». El libro compara en concreto escenas de *El huevo de la serpiente* (*The serpent's egg*, 1977) del sueco y de *La Condena* (1988) del húngaro. También se destaca la influencia de Luis Buñuel, en concreto del concepto del «colapso» de *El ángel exterminador* (1962) que aparece en *El caballo de Turín* (2011).

Por último, el monográfico que estamos analizando dedica un artículo específico a analizar y comparar la obra de Tarr con la del portugués Pedro Costa. Ambos directores están muy interesados por la figura del abandonado, entregado al alcohol o las drogas como refugio. Tanto Tarr como Costa entienden la vida como rutina y repetición. Además, resulta significativo la relación de sus personajes con la espera y la mirada, y con un elemento arquitectónico y simbólico muy concreto: las ventanas.

Quizás el mejor artículo del libro sea «Béla Tarr: Pintar con el tiempo. Hacia la construcción fílmica de la imagen pictórica», en el que Jesús García Hermosa rastrea las influencias pictóricas del director húngaro. Para el autor, «cada una de sus películas podría ser percibida, al menos parcialmente, como una suerte de gran obra mural; algunas incluso podrían calificarse de monumentales, en las lindes con verdaderas piezas museísticas» (p. 59). Destaca, en primer lugar, que el estilo visual y fotográfico de las películas de madurez de Béla Tarr comparte las preocupaciones de la tradición pictórica figurativa europea, desde El Bosco y Brueghel hasta el barroco de Rembrandt y Vermeer. Las influencias atmosféricas, en el tono y la luz, entroncan con las de la escuela tenebrista (se citan

Caravaggio y Georges de la Tour). Pero más allá de estos referentes más o menos obvios, resulta interesante lo que se denomina como «momentos de intrusión pictórica», con referencias a los mundos de Edward Hopper o los interiores de Wilhelm Hammershoi. Y, más aún, un tercer nivel que alcanzan las imágenes creadas por Tarr. Se trata de un proceso por el cual se despoja a la imagen del movimiento, se ralentiza, y se logra un nuevo «tiempo suspendido», un estado hipnótico, que transforma la propia naturaleza de la imagen en movimiento cinematográfica en imagen pictórica de tiempo detenido. Como se dice en otro lugar del libro, se opera «la transformación de la imagen, en su modalidad deleuziana de cine-tiempo, en cine-cuadro o imagen plástica» (p. 59). Este procedimiento se basa en una concepción del cine como experiencia antes que como contador de una historia.

Como ejemplificación concreta, se analizan las referencias e influencias pictóricas de su último largometraje, *El caballo de Turín* (2011). En él aparece Käthe Kollwitz en cuanto a la representación del sufrido y mísero universo campesino, y también el imaginario tosco y rústico de Van Gogh, que podemos ver en sus lienzos *Campesina sentada junto al fuego* o *Los comedores de patatas* (ambos de 1885), así como en el famoso *Un par de zapatos* (1886). También aparecen pintores húngaros menos conocidos como János Tornyai, Balázs Dioszegi o Mihály Munkácsy. En los exteriores quienes resultan más reconocibles son los autores realistas del XIX, observadores de la vida rural, como Anton Mauve o Jean F. Millet (*El Ángelus*, 1859). También, el interior de la cabaña donde transcurre la mayor parte del film bebe de los bodegones espartanos, parques y de cierto espiritualismo matérico, de los españoles Zurbarán o Sánchez Cotán. Por último, en otro texto se hace constancia de la relación del materialismo conceptual y visual de Tarr con el arte matérico del siglo XX, en la que sus personajes/ figuras se desgastan bajo la lluvia y sobre el barro, como en las obras Manuel Millares o Eduardo Chillida. Resulta cuanto menos curioso que un director tan plástico como Tarr no haya tenido nunca un director de fotografía fijo o habitual, y que haya ido cambiando de cinematógrafo en todos sus films.

NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE EL CINE DE BELA TARR

Un artículo que merece mencionarse es «Breve poética del suicido. Estike, Edmund, Mouchette», de Roberto Amaba. En él se estudian tres representaciones del suicidio infantil realizadas por otros tantos directores: Roberto Rossellini en *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948), Robert Bresson en *Mouchette* (1967) y el propio Béla Tarr en *Satantago* (1994). El texto reflexiona sobre los problemas estéticos que plantea la representación de un acto así y cómo lo resuelve cada autor, entendiéndolos siempre como acciones radicales de rebeldía y de crueldad, aunque sin lograr ni querer desprenderse por completo de un cierto hálito romántico.

Otra lectura a destacar del conjunto es la que realiza Aarón Rodríguez Serrano en su artículo «Eclipse sobre ballena varada. Los rastros del Holocausto en *Armonías de Werkmeister*», en la que interpreta el antepenúltimo largometraje de Béla Tarr (el primero junto a Ágnes Hranitzky) como metáfora de la barbarie nazi, de los genocidios, de los orígenes del totalitarismo, y, lo que resulta muy actual, de la manera en que la masa es manipulada en tiempos de crisis. Vemos que existen referencias no solo conceptuales y temáticas, sino también elementos visuales explícitos a la iconografía visual que nos ha llegado de los campos de exterminio nazis. El estudio termina profundizando en varias escenas, sobre todo las protagonizadas por la masa desatada, como la del asalto al hospital, filmada en uno de los mayores y más impresionantes planos-secuencia que se hayan hecho nunca.

Esta perspectiva política continúa y se aumenta en el monográfico que se trata con dos artículos más. En el primero, titulado «Los gestos elementales de la revolución. El cuerpo en *Armonías de Werkmeister*» de Hernán Marturet, se deconstruye la escena inicial de la película citada, en la que un grupo de viejos y entrañables borrachos de una taberna rural realiza una sorprendente puesta en escena de un eclipse, creando un auténtico baile astral. Y lo hace en clave política, para demostrar que se trata, fundamentalmente, de un acto revolucionario y antisistema, un pequeño gran gesto

que detiene el flujo del tiempo del trabajo, del tiempo productivo.

Los peligros de la perspectiva política o ideológica sobre un film se revelan en otro texto, «Un poco de nada. Tiempo, Historia y cronología en *El caballo de Turín*», quizás el más errático, ya que pretende interpretar exclusivamente con esta óptica la última creación de Tarr. Cuando el autor no encuentra en el film los actos que busca, acaba afirmando que la película presenta «un error conceptual y metodológico, ético y estético», entre otras cosas porque su resultado «es poco ‘terrorista’, poco efectivo poética y políticamente» (p. 145).

Para terminar, ahora sí, este recorrido por los universos fílmicos de la poderosa obra de Béla Tarr, tenemos un último artículo: «La rueda y la línea recta. Lo singular en *El caballo de Turín*», de Mariano Cruz García. Se trata de un exhaustivo análisis estético al testamento cinematográfico del director húngaro, que consta únicamente de 30 planos-secuencia de una duración media de más de 4 minutos y medio. Entre otras cosas, Cruz García demuestra que la única postura coherente y lógica del creador de esta obra es, precisamente, dejar de hacer cine después de ella, porque ha llegado al final y al colapso de su propio estilo. También resulta interesante la ineludible y necesaria comparativa con la filosofía Nietzsche, ya que el título del filme proviene de un conocido episodio de maltrato animal que pudo motivar el inicio de la locura del pensador alemán. Efectivamente, aparecen en la narración el eterno retorno, la repetición, el vacío absoluto y el discurso del fin. También es revelador el análisis (en clave de ciencias físicas) de los planos secuencia del film, que evolucionan en su dimensión espacial, desde los largos recorridos iniciales, tanto exteriores como interiores, hasta su reducción al mínimo movimiento, y la quietud absoluta de la escena final, y el fundido a negro, presumiblemente para siempre. Porque sin movimiento no hay vida.

Con este plano, con esta no-imagen en negro, se cierra una de las más grandes trayectorias del cine contemporáneo. Una figura mayor del séptimo arte que desde las frías estepas húngaras no ha dejado de desafiarnos y conmovernos.

Jairo LÓPEZ

