

LA POÉTICA DEL *TRAVELLING*: BÉLA TARR (1955)

JOSÉ FERNANDO
SALDARRIAGA MONTOYA*

* Doctor en Filosofía, Universidad Pontificia Bolivariana, Magíster en Estudios Políticos, Universidad Pontificia Bolivariana, Especialista en Análisis Político y del Estado, Universidad Autónoma Latinoamericana, Sociólogo Universidad Autónoma Latinoamericana. Profesor de tiempo completo en la Facultad de Derecho Universidad Autónoma Latinoamericana. Correo electrónico: josena-@hotmail.com

Introducción

*En la obra de arte se ha puesto en
operación la verdad del ente [...] El ser del
ente se asienta en su apariencia estable*

Heidegger (2014a)

Encontrar un director de cine, cuya lentitud se asemeja a la bella forma de mirar los rostros, es habitar los espacios donde moran las emociones, y es, como en el caso de Ingmar Bergman provocar el *Ser* y hacerlo cómplice de lo que oculta. Prodigioso y gratificante asomarse de nuevo al rizoma filmico de los silencios y los rostros, donde Bergman nos había acostumbrado, y sobre estos el declarado miedo de una afonía sepulcral, donde su cine quedará en los anaqueles o en las grafías nostálgicas de los *ego críticos* de cine.

Como un buen viento después de una tormenta se asoma, de forma inesperada, un director húngaro que nos avisa, en pleno siglo XXI, que nada ha concluido, que aún vivimos en tiempo de desencanto y la ideología, como las religiones que todavía santifican la comodidad, no son más que una mascarada. Solo el arte puede develar ese auscultamiento del poder. Béla Tarr “no cesa de recalcar dos ideas muy simples. Es el hombre preocupado por expresar al máximo la realidad, tal como la viven los hombres. Y un cineasta enteramente entregado a su arte” (Rancière, 2011, p. 13).

Las imágenes que nos representa el cine de Béla Tarr no son archivos, son rostros que aún nos hablan, que insisten en que todavía vivimos en la desesperanza. Anunciaría la insistente sospecha deleuzeana-foucaultiana de la soledad del sujeto frente al poder; “el poder no es una propiedad, es una estrategia” (Deleuze, 2014, p. 36). Los silencios, los espacios, los objetos y, claro, los rostros, resplandecen en ese desencanto de un proyecto político que dejó suspendidas las más bellas ilusiones de un mundo justo. Solo renace el poder frente a la incredulidad de una creación mejor. “Hacer hablar los rostros no mediante gestos que expresan sentimientos, sino a través del tiempo dedicado a filmar en torno al secreto que eso rostros guardan” (Rancière, 2011, p. 13).

El desarrollo de este ensayo se hará a partir de un esbozo aproximativo de algunos filmes de Béla Tarr, y estará estructurado en cuatro acápites. El primero; el cine y su giro filosófico. Un acercamiento a la corta obra filosófica de este cineasta en el contexto político. El segundo se estructura sobre el filme *Cazador nocturno de relaciones difusas*. Sus rostros, los personajes imbuidos en espacios y acontecimientos que su cine delata en las más extrañas relaciones de afecto y desencanto. El tercero a partir de *El silente poético de las imágenes*. Sus planos largos, el *travelling* permanente de sus películas, los silencio eternos de sus personajes, enmarcados en sus rostros. Un cuarto acápite, buscando concluir, y que se llama *retorno a la nada*. A partir de este queremos exaltar la obra de Béla Tarr, no solamente como una obra estética, cuyas características innovan la forma y la semiótica de la narrativa a través de las imágenes-movi-

miento, sino mirando su postura filosófica-política en tiempos del vacío y la necesidad de habitar la nada.

El cine y su giro filosófico

Buscar algo con la mirada, poner y mantener a la vista ese algo que la filosofía busca con la mirada

Heidegger (2006)

El cine de Béla Tarr no se inscribe en ningún movimiento cinematográfico en especial y, por supuesto, en ninguna vanguardia. Es un cine que apresa por su originalidad al narrar sin apuros los acontecimientos que se insertan en todos los personajes, en situaciones políticas y filosóficas. Planos excesivamente largos, *travelling* constantes y los rostros de sus personajes, silencios de eternidad, ocupan en su estética un lugar privilegiado, hasta someterlo a la profunda reflexión filosófica. Béla Tarr nace en Hungría en 1955, en medio de fuertes controversias políticas, las del socialismo estalinista en la búsqueda de instalar un Estado único, que vulneraba la libertad individual. Los primeros años estuvieron contextualizados en lo que algunos historiadores llamarían como la Revolución húngara de 1956. Movimientos estudiantiles que solicitaban más autonomía política frente a los postulados ortodoxos de un comunismo dictatorial, en medio de una bipolaridad geopolítica de posguerra.

El nuevo movimiento político cumple su cometido y se instituye un gobierno dirigido por Imre Nagy, que anuncia establecer elecciones libres; con una crítica enérgica insiste en sustituir el estilo de gobierno de la ortodoxia estalinista. Las reformas no dejaron de esperar y los vientos de una apertura política entusiasmaban. Sin embargo, serían aplastadas en noviembre de 1956 cuando los tanques soviéticos invadieron Budapest, forjando una especie de guerra civil, reduciendo al silencio la resistencia un año después. Y de nuevo, en 1957, es reestablecido “el orden” por parte de los soviéticos, liderados por János Kádár. La intelectualidad de la izquierda, como de la derecha, rechaza la forma dictatorial en la que se instala de nuevo el gobierno socialista en Hungría.

Todo este panorama político es, sin duda alguna, un referente primordial para la narrativa cinematográfica que desarrolla Béla Tarr en su corta, pero precisa, trayectoria fílmica. Los personajes referidos en su literatura reflejan un claro pesimismo político, pero sus rostros son la lectura de un profundo vacío y un avizor torrente de la nada: “El pesimismo del cineasta maduro se expresa en largos planos secuencias que exploran, en torno al individuo, encerrados en su soledad, toda la profundidad vacía del campo cinematográfico” (Rancière, 2011, p. 11). Sus personajes hablan a través del cuerpo, espaciados geográficamente en territorios del *Ser* y la nada. En la perspectiva foucaultiana, diría Deleuze (2014), esta forma de dominación política, que deambula como fantasma en los espacios narrados por el cineasta húngaro, “no cesa de mostrar que el poder puede actuar sobre los cuerpos y sobre las almas, pero incluso cuando actúa sobre las almas lo ejerce de un modo distinto al de la ideología” (p. 48). Esta es una de las sensaciones estética-filosóficas que invoca el cineasta; el poder no está visible, se encuentra apresado en su cuerpo, en las miradas, en espacios sombríos, en los largos recorridos de planos generales. Una dialéctica permanente entre el *primer plano* (plano-afecto) y el *travelling*, conjugando toda una narrativa novedosamente semiótica, dejando al espectador-lector una filosofía (tercer incluido) que expone a los silencios eternos de la nada y a la sandez de una nueva esperanza. Ese pesimismo, que algunos denotan en su obra fílmica, es el nicho de un giro filosófico que exhorta esa subjetividad aludida a las intenciones del poder no visible, pero que está ahí en el *claroscuro* de sus rostros. Habitamos la paradoja donde las palabras se sumergen en el silencio, pero *las imágenes-movimiento* aducen a la filosofía.

El giro filosófico, que podríamos insinuar en catorce series y películas, incluyendo formatos para televisión y documentales, radica, precisamente, en darle a su narrativa un carácter sutil que ejerce el poder en el cuerpo, expresado en sus rostros sin palabras. La virtud de un silencio que dice:

Las emociones se liberan en los rostros; frialdad, más tarde, de los bares miserables donde un acordeonista hace enloquecer los

cuerpos antes de que el acordeón acompañe, el sordina, sus sueños rotos; ruido del viento y de lluvia que se llevan los sueños y las palabras (Rancière, 2011, p. 13).

Más que palabras, la música expresa la agonía de sus miradas, espacios cerrados, la cabaña, el bar, la plaza, el barco, el hombre mirando por la ventana bajo el ruido de unos cables. El *travelling* que se desplaza detrás de un cuerpo, el sonido de la lluvia, finalmente los rostros, el baile y sus caricias. Incesantes metamorfosis de imágenes en movimiento, modos de hacer vivir el pensamiento. Todo un mapa de miradas, para decirlo desde la estética del pintor Magritte: “Hostigar con ello todas las relaciones tradicionales existentes entre el lenguaje y la imagen” (citado en Foucault, 1989, p. 35).

Tal vez, sin intención de establecer una semiótica de los silencios y los rostros, convierte la imagen en un territorio que hay que subvertir a través del juego entre las miradas y el movimiento de cámara. Pero también, largos planos generales que, sin prisa, se pasean por un establo, o la niña que camina frente a la cámara y sale del bosque queriendo decir, tal vez: “Que nadie se tome el tiempo de marchar si no está guiado por la preocupación de ir hacia alguna parte, por el deseo de que sus pasos no sean azarosos” (Rancière, 2011, p. 51).

El cineasta ha distribuido el espacio emancipando hacia la *imagen-pensamiento* en el contexto de una filosofía en movimiento en la que Rancière (2011) diría: “cada plano secuencia se debe a sí mismo estar en sintonía con el mundo [...] La cámara gira a su alrededor, pasa junto a su rostro y se lleva el secreto” (pp. 42-43). La semiótica de los espacios, enmarcados en rizomas lentos, conspira con la cámara que mira. La cámara que gira en el baile en el bar, el hombre que dialoga con el perro y su danza en un solo ladrido de *La condena*, el *travelling* de *El hombre de Londres* (2007), la invasión del hospital en *Las armonías de Werckmeister* (2000). Son rizomas que nos hablan desde la oscuridad. La oscuridad de los espacios y los cuerpos reflejados en sus *planos-secuencia* que dominan la risa y resaltan la frialdad de sus personajes. ¿Qué más se puede esperar del poder?; el significado imperioso de su táctica. “A la pregunta, ¿qué es

el poder? Solo puede convenirle una respuesta transversal que desmigaje el poder en una multiplicidad de focos” (Deleuze, 2014, p. 31). A la filosofía de Béla Tarr y su giro subyace la espacialidad del poder diagramado. La cámara busca la intimidad donde se posa el poder en el espacio. Pero además, avizora un mundo cada vez simulador y simulado. Desencantado de los relatos prometedores de la modernidad, donde solo queda la bazofia, el barniz cultural y la mentira discursiva. ¿Será por eso que acude al silencio en su narrativa? Su estética narra a través de sus personajes donde: “Lo bello es lo único que enseña a demorarse desinteresadamente en algo” (Chul Han, 2015, p. 25).

Cazador nocturno de relaciones difusas

Mientras Dios agonizaba Occidente activó el piloto automático [...] la fe en el Dios cristiano fue sustituida por otra fe más sutil: la fe en la Razón

Llácer (2015, p. 79)

Un gran motivo para acercarse a la filosofía de la nada y la avizoradora crisis del hombre moderno y su soledad: *El caballo de Turín* (2009), anécdota nietzscheana, la locura lúcida del filósofo alemán que sobre imágenes describe el también filósofo Béla Tarr. Tres relaciones difusas: el caballo, el cochero y su hija. Introito: la cámara en contrapicada que sigue el gesto del caballo, el rechinar del coche, la neblina, el rostro del cochero. En un plano secuencia —plano filosófico— se transita con ese aroma de lentitud acompañado del susurro musical monótono, para indicar que no hay afán para morir. La lectura de Marcel Proust, diría Chul Han (2016): “Presupone que la existencia es histórica, que uno tiene una trayectoria. El suyo es el aroma de la inmanencia” (p. 71). Largos planos narrativos que caminan para indicar esa lúgubre agonía del hombre después de estar en una gran fiesta moderna, para terminar mirando su rostro en el mismo espejo mientras se pregunta: ¿Qué ha pasado?

Sentencia foucaultiana: “El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y puede que también su fin próximo” (Foucault, 1985, p. 375). Un texto que

asiente decirnos todo aquello que permite el pensamiento en la noche y su potencia mañana. Y un torrente de polvo, paisaje árido, en una cabaña dos seres se miran y poco hablan (el cochero y su hija). De nuevo la cámara se posa a sus espaldas para realizar un *travelling* donde sus rostros miran a través de la ventana. Un filme de pocos diálogos (o casi nada) donde la nueva metafísica, expuesta en el cine, solo ve el vacío y el silencio.

Dos escenas inquietantes: frente a frente comiendo patatas, y un corto diálogo que avizora una esperada e incómoda visita: los gitanos. Luego, la mesa casi vacía solo es habitada por la Biblia, cuya hija lee en voz alta:

Uno / desde lugares sagrados /solo permite la práctica / de cosas
que sirven / a la veneración del señor / y todo será olvidado (1:32).
Y replica una voz en off: [...] que el viento hace rodar ante ella
como su ira desenfrenada / sobre su tierra estéril (1:34) (s. d.).

Elucubraciones que parecieran sin sentido; pero puede ser esa soledad sombría que habita el vacío, en medio de unas relaciones difusas que no llevan a nada.

Caballo golpeado, animal mártir de los humanos, que Nietzsche abrazó en las calles de Turín antes de entregar en la noche de la locura [...] y es también el símbolo de la existencia del cochero inválido y de su hija [...] mientras suena un punzante pedal de do menor (Rancière, 2011, pp. 83-84).

Extraña monotonía, movimiento de cámara sin prisa, estribillo musical, el hombre ha perdido el sentido y su norte. Solo queda la cámara en movimiento *travelling* que Bél Tarr anuncia en el noche árida y el relinchar del caballo: “La construcción de una película de Béla Tarr (diría Rancière) comienza siempre con la búsqueda del lugar que pueda prestarse este juego de la espera” (Rancière, 2011, p. 76).

Un animal de nuevo irrumpe la sospechosa tranquilidad, en medio de rostros que danzan en un bar. Una extraña ballena en *Las armonías de Werckmeister* permanece atrapada en el centro de la plaza. ¿Metáfora

política? Todos esperan el gran espectáculo, pero no es más el motivo de un gran motín contra el poder del silencio. Para anunciar que dentro del filme no hay centro narrativo, sino narraciones diversas en medio de relaciones difusas donde:

La revuelta no puede cumplir el cometido de destruirlo todo. Pero destruye, en todo caso, una cosa: la posibilidad de tener, en su cabeza y en sus ojos, la visión de un orden armonioso diferente del orden policial. La idiotez no puede, entonces, sino devenir locura (Rancière, 2011, p. 67).

Las armonías de Werckmeister es, tal vez, la obra más directamente política, donde el universo de la dominación se expresa en los acontecimientos que oscilan entre diálogos cotidianos, en sus cuerpos y los espacios donde el poder permea los silencios del alma.

El silente poético de las imágenes

La aceleración expresa, pues, que se han roto los diques temporales. Ya no hay diques que regulen, articulen o den ritmo al flujo del tiempo, que puedan detenerlo y guiarlo ofreciéndole un sostén, en su doble sentido, tan bello
Chul Han (2016, p. 15)

Un cine sin apuros, podríamos denominarlo así. Para cinéfilos sin afán. Donde en cada instante se busca el acontecimiento. Cámara descentrada donde proliferan los silencios. Un decir; la búsqueda *de sí* en la lentitud, incomodar la prisa, parafraseando al poeta Friedrich Hölderlin: “Para que en el vacilante intervalo / para que en lo oscuro haya algo aferrable”. Los silencios no son solo así; silencios. Son poética en el espacio, juego de tiempos. En *Satantango* los silencios son permanentes, pero la fuerza de sus imágenes lleva a invocar la relación hombre-animal, el hombre inmiscuido como bestia. Hemos llegado a esto, solo rumiar:

En *Satantango* se abre con un largo plano secuencia que nos muestra una tropilla de vacas que abandonan el establo. Las vacas son animales de una débil potencia simbólica. Debe surgir ante nosotros, en consecuencia, como una tropilla real y tangible y no como una imagen de la condición gregaria (Rancière, 2011, p. 45).

La introducción nos ingresa en su filme de siete horas; es la filosofía hecha imágenes, es el maridaje nietzscheano de una filosofía contada como relatos de fábulas para aducir no a conceptos si no a silencios fisgoneados con lentos movimientos de cámara. Por ejemplo, la escena de la niña que obliga a comer a su gato, cámara de frente al espacio, de nuevo silencios, puesta en escena que aduce a la violencia humana sobre sí misma. De nuevo la figura animalesca es motivo narrativo en Béla Tarr, donde la condición de ser animal no disuelve lo político. Un personaje animal es motivo de metonimia; somos devenir animal. En los filmes referenciados resalta la atención, la presencia del animal domesticado. ¿Es acaso un analogía de ser hombre?

Las imágenes de Béla Tarr son insistentes en los eternos silencios de sus planos; la vaca, el perro, el gato y la ballena. Su estética novedosa nos lleva a comprender la *filosofía-cine* en las insistentes metáforas nietzscheanas; el águila, el camello, el león y el cordero: “Esta es la moral del esclavo o de rebaños como producto de las fuerzas reactivas” (Llácer, 2015, p. 124). Los personajes del cineasta húngaro reaccionan a ser corderos o caballos, pero el vacío y el silencio de sus planos-movimientos se transcribe en velocidades y en pequeños instantes permanentes. Diría Deleuze (2015): “Es preciso que con las velocidades infinitas se llegue a construir el ser lento que somos o que debemos ser [...] es decir, construir un interior del exterior, constituirse el pasajero por excelencia” (p. 125).

Ese es uno de sus juegos poéticos, una conexión entre lo exterior-interior. En muchos de sus pasajes cinematográficos la cámara se sitúa en los espacios cerrados donde la representación hace que el espectador mire a través de la ventana. Alegoría metafísica en los silencios; sus imágenes: “Por supuesto, este ambiente recuerda el espejo, el espejo que multiplica las identidades y mezcla las diferencias en un lugar impalpable que nadie puede resolver” (Foucault, 1999, p. 251). ¿Qué pretende Béla Tarr sobre nuestro reconocimiento a través de la ventana? Posiblemente, en el mismo espejo miraremos la experiencia desnuda del afuera.

Conclusión. El retorno a la nada

*La narración crea mundo de la nada [...]
el mundo se puede leer como una imagen*

Chul Han

Es preciso estar predestinado al laberinto

Nietzsche (2007, p. 9)

En 1979 Jean-François Lyotard acuñaba el polémico concepto de la posmodernidad; en sus palabras, los relatos de la modernidad no han cumplido sus promesas. En pleno siglo XXI pareciera darle la razón a la sospecha posmoderna; no solo los relatos de la modernidad, que divisaban un mundo mejor, se convirtieron en formas de poder, sino que el saber empieza a ser, en las sociedades informatizadas, las nuevas formas de poder:

El saber se encuentra o se encontrará afectado en dos principales funciones: la investigación y la transmisión de conocimientos [...] se sabe que al normalizar, miniaturizar y comercializar los aparatos se modifican ya, hoy en día, las operaciones de adquisición, clasificación, posibilidad de disposición y de explotación de los conocimientos (Lyotard, 1987, p. 6).

Vivimos en una permanente cosificación acelerada. No hay espacio para el silencio, para la lentitud. La reflexión crítica está en peligro y parece capturada por el mercado del conocimiento. La aceleración del vacío nos ha llegado.

Los eternos silencios de Béla Tarr y sus largos planos cinematográficos no son solo una apuesta técnico-estética. Son capturas de rostros que anuncian la nada en una narrativa donde los espacios son detenidos, el parque, la fiesta, el bosque, el bar, la lluvia, la noche, el caballo, el gato, la ballena, las vacas y sus establos, se sumergen en formas que anuncian el silencio y la nada del hombre saturado e incluido en un laberinto. El engaño y el aburrimiento absoluto. Pero esa nada “posmoderna” es la es-

peranza reactiva que nos invita a mirar de nuevo hacia una filosofía que “debe volver sobre la esencial correspondencia entre el ser y el hombre, ya que ese es ‘nuestro lugar de permanencia’” (Escudero, 2014, p. 19).

Es notable que en el siglo XXI —en medio de las nuevas guerras, no solo territoriales, sino informáticas— aparezca indiviso un director de cine que busque, con una narrativa clásica claroscuro, en su forma de narrar el instante, fabular la soledad del hombre en la esencia de la filosofía con *imágenes-movimiento*, como lo hiciera, en los primeros asomos de una filosofía hecha cine, Antonin Artaud, transgrediendo guiones en los años veinte, para hipertextualizar la crisis del hombre joven del siglo XX y sus sueños surrealistas. O, como lo incitara Ingmar Bergman en el contexto de toda su filmografía: la pregunta por el hombre y sus angustias, sus atajos. Y la lucha por la libertad.

La apuesta cinematográfica de Béla Tarr es desconcertante y pareciera, en tiempo de afán y consumo, anacrónica. Pero no, es instante displayado en blanco y negro; la estética como antídoto contra la punzante anestesia del mundo cosificado. Su filmografía está compuesta por nueve largometrajes: *Nido familiar* (*Családi Tűzfészek*, 1977), *El intruso* (*Szabadgyalog*, 1981) *Gente prefabricada* (*Panelkapcsolat*, 1982), *Almanaque de otoño* (*Őszi Almanach*, 1985), *La condena* (*Kárhozat*, 1988), *Satantango* (*Sátántangó*, 1994), *Las armonías de Werckmeister* (*Werckmeister Harmóniák*, 2000), *El hombre de Londres* (*A Londoni Férfi*, 2007) y *El caballo de Turín* (*A Torinói Ló*, 2009). Producciones en formatos de televisión: *Macbeth* (1982), cuatro cortos: *Hotel Magnezit* (1978), *Viaje por la llanura* (*Utazás az Alföldön*, 1995), *Visiones de Europa* (*Visions of Europe*, 2004) y *Segment: Prologue*. Y dos documentales: *City Life* (1990) y *El último bote* (*Segment: Az Utolsó Hajó*).

Referencias

- Chul Han, B. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Chul Han, B. (2016). *El aroma del tiempo. Ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder.
- Deleuze, G. (2014). *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo II. Serie clases*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires: Cactus.
- Escudero, J. A. (2014). Presentación. En M. Heidegger. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Herder.
- Foucault, M. (1985). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1989). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- Heidegger, M. (2014a). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2014b). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Herder.
- Llácer, T. (2015). *Nietzsche. El superhombre y la voluntad de poder*. Madrid: Bonallettera Alcompas.
- Liotard, J. F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (2007). *El anticristo*. Bogotá: Comcosur.
- Rancière, J. (2011). *Béla Tarr, el tiempo después. Shangrila*. París: Alianza Editorial.