

HUMANISMO, PAISAJE Y EL PLANO SECUENCIA EN SÁTÁNTANGÓ DE BÉLA TARR

CARLOS RUIZ CARMONA

ANA CATARINA AGUIAR

EL ESTADO TOTALITARIO DE SÁTÁNTANGÓ

Sátántangó (1994), de Béla Tarr, tiene una duración de cuatrocientos veintidós minutos, con solo ciento cincuenta tomas. Está basada en la novela de László Krasznahorkai, un escritor húngaro contemporáneo de Tarr. La obra, *Sátántangó*, fue publicada en 1985, cuatro años antes de la caída del régimen comunista totalitario. En el centro de la narrativa se encuentran los habitantes de una comunidad rural en el sureste de Hungría. Durante el período post-estalinista, entre mediados de la década de 1950 y mediados de la década de 1980, estas comunidades representaban un llamado a la autonomía de las personas, permitiéndoles construir su propio hogar mientras establecían una economía basada en la comunidad. A finales de la década de 1980, debido al estado económico y político general del país, desde finales de la década de 1960 se estaba experimentando un tipo de *socialismo de mercado*, un modelo limitado de re-

forma económica sin reforma política. Algunas de estas comunidades no resultaron rentables para la nueva economía de mercado. En consecuencia, estos lugares fueron abandonados y condenados a una muerte lenta, y los trabajadores de este modelo socialista se volvieron miserables. La mayoría de los personajes de Tarr no solo están marginados socialmente, sino que también eligen ser pasivos asumiendo una posición de observador, sin poder inducir cambios en el sistema. Estos personajes parecen reflejar el segundo período de estancamiento del régimen socialista. A diferencia de la generación anterior, la última generación más joven soviética tenía una identidad común, formada por una experiencia compartida del discurso normalizado e inmutable de los años de Brezhnev. Los personajes de Tarr pueden situarse como parte de esa generación más joven que nació entre los años 1950-1970 y alcanzó la mayoría de edad entre los años 1970-1980 (Samardzija, 2020). La novela se centra en la red de espionaje inter-

no de un estado comunista totalitario. Comienza con una trama compleja: el único medio de subsistencia de los aldeanos, el ganado, se vende y estos se preparan para abandonar la propiedad en busca de una vida mejor en otro lugar. Sin embargo, renuncian a la idea cuando averiguan que dos antiguos habitantes, Irimiás y Petrina, a quienes creían muertos, están regresando a la comunidad. Como vienen de la ciudad vecina y realizan el viaje a pie, es durante el intervalo de espera cuando se desarrollan algunas de las historias en la película. Los aldeanos están ansiosos por su regreso. Consideran a uno de ellos, Irimiás, como una especie de salvador, aunque ignoran el hecho de que ambos ahora trabajan para el Estado como informantes encubiertos. El entorno descrito es deplorable, la lluvia cae ininterrumpidamente y los personajes que habitualmente aparecen caminando ahora son presentados enterrados en el barro. El rasgo general de los personajes es, por un lado, ser social y psicológicamente vulnerables y, por otro, moralmente reprobables. Son aldeanos, incluido el posadero, una mujer con varios hijos, dos de ellos adolescentes, prostitutas, una más joven y una chica demente, el médico, el maestro y un capitán de policía. Viven en casas deterioradas, sin saneamiento básico, y se reúnen en la taberna del pueblo, infestada de arañas, para bailar, beber y olvidar su miserable condición.

EN SÁTÁNTANGÓ DE BÉLA TARR

La obra de Tarr puede dividirse en dos periodos. En el primero de ellos adopta una actitud más exigente y expectante hacia el cambio y produce películas con temas vinculados a los problemas sociales de la Hungría socialista. Durante este periodo, su obra atestigüa, por ejemplo, las difíciles condiciones de vida de los trabajadores de fábricas y las dificultades de la gente para acceder a viviendas. En el segundo periodo, sus películas siguen el declive del sistema comunista y la aparición del capitalismo. Estas son films cada

vez más pesimistas, donde la política se reduce a una promesa, una manipulación, como es el caso de *Sátántangó*, que ilustra el fin de la esperanza de un nuevo mundo de libertad e igualdad, y el desencanto con la promesa capitalista que siguió al colapso de la era socialista. Estructuralmente, *Sátántangó* es la más compleja de todas las películas de Tarr, debiéndose esta complejidad a una narrativa no lineal, pues los eventos no siempre están representados cronológicamente. La estructura se divide en doce capítulos: I-VI y VI-XII, seis hacia adelante y seis hacia atrás, como un tango. Hay pocos estudios disponibles sobre *Sátántangó*, a pesar de ser considerada por muchos críticos como la obra maestra de Béla Tarr. Las razones son diversas y la más importante puede estar relacionada con la larga duración de la película, una característica que dificulta su difusión y distribución en el circuito internacional. Las publicaciones más extensas sobre Tarr y, específicamente sobre esta obra, pertenecen a Jacques Rancière y András Kovács y apuntan en diferentes direcciones. Rancière (2012), en un ensayo poético-filosófico, busca traducir las imágenes y la atmósfera de la película en palabras, apuntando a los significados éticos, políticos y sociales; a su vez, Kovács (2013) centra su estudio en cuestiones formales, aspectos de luz, movimiento, color, sonido y, sobre todo, en el análisis del tiempo de las tomas. Lidia Mello (2015) también llevó a cabo un estudio sobre las últimas cinco películas de Béla Tarr, desde una perspectiva estético-filosófica, con el objetivo de dar a conocer al autor y explorar su cinematografía a través de la idea de la repetición. Mientras tanto, Tiago de Luca (2016) contextualiza a Tarr en el cine lento, considerándolo uno de sus mayores precursores en el cine húngaro contemporáneo. También Heck (2020), en su libro *After Authority - Global Art Cinema and Political Transition*, reconoce en *Sátántangó* una respuesta a la transición política del postcomunismo de Hungría, a través de la construcción de una imagen democrática, un cine que se posiciona como

anticomunista, antiautoritario, libre de un papel determinante de la autoridad de los gobiernos. Finn (2022), en su obra *Cinematic Modernism and Contemporary Film*, argumenta que el modernismo cinematográfico resurgió a finales de la década de 1980 y se extiende hasta la actualidad. Es tanto la respuesta política a una nueva crisis del capitalismo como una nueva categoría formal y estilística, que contrarresta el imperialismo cultural y el eclecticismo del cine de arte posmoderno. La obra de Tarr se incluye en este movimiento, a través del realismo neo-baziniano, con narrativas que relacionan la traición política y la angustia existencial del individuo y lo colectivo, partiendo de lo particular y yendo hacia lo universal (Finn, 2022: 216). Las películas de Tarr evocan discursos de nostalgia porque se filman persistentemente en blanco y negro utilizando la toma secuencia como discurso. La imagen monocromática es central para la atmósfera sombría que Tarr crea y su consistencia recuerda a otras películas en blanco y negro, desde el expresionismo alemán, pasando por el neorrealismo italiano hasta la ola modernista de las décadas de los cincuenta y sesenta. El efecto histórico de esta elección no es mera coincidencia, ya que la imagen de alguna manera evoca una sensación de pasado. El plano secuencia no existe únicamente para crear un ambiente específico o para representar un determinado tema, sino más bien como una cuestión emocional y psicológica, que pretende provocar diferentes experiencias en el espectador. Es a partir de estas experiencias cuando Tarr acerca al espectador a la realidad en la que viven los personajes en su narrativa.

Sátántangó se sitúa dentro del cine post-socialista húngaro, en la Serie Negra, siendo una de sus películas más emblemáticas. Según Batori (2018: 146), las películas de la Serie Negra se caracterizan por la presentación de personajes desempleados o en crisis, que no encajan en la sociedad, viviendo lejos de los centros urbanos, en entornos desconocidos o abandonados. Esta tendencia evoca el modo narrativo de las parábolas de los años sesen-

TARR ARGUMENTA QUE SÁTÁNTANGÓ NO PRETENDE ADAPTAR LA NOVELA AL CINE, SINO LLEVARLA A UN ESCENARIO

ta que presentan una continuidad estética entre las producciones realizadas en la era socialista y los años noventa. Tarr sostiene que *Sátántangó* no pretende adaptar la novela al cine, sino, más bien, llevarla a un escenario. La *Pusza* (tierra árida), la *Tanya* (propiedad rural dispersa) y el *Alföld* (gran llanura húngara) se convierten en el epicentro de la decadencia y en un símbolo de valores nacionales perdidos, contribuyendo a la definición estética de Tarr, al establecer un universo cerrado y abstracto que, si bien refleja la libertad, encierra, a su vez, a los personajes (Batori, 2018). Tarr y Krasznahorkai (2018) coinciden en que el elemento más importante de *Sátántangó* no es ningún tema o tópico, sino la forma de abordar la condición humana. Para Tarr es muy importante estar del lado de los más vulnerables, representándolos en su cine e intentando darles dignidad (Maury & Rollet, 2016). Sin embargo, los personajes de *Sátántangó* son rígidos a lo largo de toda la película, lo que dificulta que el espectador establezca relaciones de identificación o cree empatía. La situación social en la que se encuentran es precaria y no tienen herramientas cognitivas o morales capaces de mejorar su situación. Son personajes vulnerables, psicológica y socialmente, incapaces de cooperar en la construcción de un bien común. Esta afirmación sobre la protección de la dignidad humana nos causa un conflicto, ya que, *a priori*, no podemos encontrar aspectos en los que se defiende la dignidad humana en la narrativa. Por esta razón, hemos centrado nuestra investigación en comprender cómo Béla Tarr utiliza el plano secuencia para defender la dignidad de sus personajes en *Sátántangó*. ¿Es posible identificar un patrón estilístico específico en su representación de la condición humana? ¿Cómo aborda Tarr la puesta en escena del

plano secuencia para representar el punto de vista de la humanidad? ¿Qué tipo de relaciones establece Tarr entre escenarios y personajes a través del movimiento de cámara y la composición? ¿Cómo contribuyen estas relaciones conceptuales a presentar un punto de vista de la condición humana? Aunque hemos analizado la filmografía de Tarr y, sobre todo, la película *Sátántangó*, para el propósito de este artículo hemos seleccionado una serie de planos secuencia específicos que tienen lugar en los escenarios centrales de la narrativa: la *Pusztá*, el *Alföld*, la *Tanya* y el *Koscma* (taberna). El análisis incluye una discusión detallada sobre cómo el director utiliza el encuadre, el movimiento de cámara y el uso del sonido diegético y no diegético para representar la condición humana.

LOS PRISIONEROS DEL ALFÖLD

Tarr situó la mayoría de sus historias, desde el segundo período de su obra (1988-2011), en la extensa tierra del *Alföld* y sus pueblos olvidados. Además de desempeñar un papel clave en la producción agrícola, el paisaje del sur de Hungría albergaba algunos de los eventos históricos más importantes relacionados con la independencia de la nación, convirtiéndose, de este modo, en un símbolo nacional, un patrimonio rural y una metáfora del derecho a la autodeterminación (Batori, 2018). Considerada prácticamente un desierto sin

árboles —motivo por el cual el territorio se conoce a menudo como *Pusztá*, que significa *yermo* y *tierra baldía* en húngaro— las partes inundadas del *Alföld* se estaban convirtiendo lentamente en tierras de cultivo, prados, campos fértiles, pastizales y viñedos. Se establecía, así, un sector agrícola sólido, autosuficiente y orientado a la exportación.

En el primer plano secuencia analizado, Tarr sigue el comienzo del viaje de Irimiás y Petrina a la comisaría de policía (00:43:54 - 00:45:39), donde se les notificará que tendrán que trabajar como informantes. El plano secuencia comienza enmarcando una calle desierta con edificios a ambos lados y repleta de basura (figura 1). Irimiás y Petrina aparecen de espaldas y, a medida que avanzan, la basura los envuelve en su caminata (figura 2). La calle ocupa dos tercios del encuadre, dejando el cielo y la línea del horizonte perdidos en el fondo. Lluve intensamente, el viento sopla y arrastra la basura circundante, y se escucha el sonido de escombros y los pasos de los personajes. El sonido ambiental presenta una atmósfera inhóspita que contribuye a evocar una sensación de miseria desesperanzada. El volumen del sonido parece artificialmente alto, lo que provoca una carga dramática considerable, que configura una de las características fundamentales de Tarr en el tratamiento del sonido: la extrapolación de la realidad a través de los sonidos ambientales. Aquí, el tratamiento general del sonido evoca la desolación del paisaje que amplifica la sole-

Figura 1



Figura 2





Figura 3

dad y la impotencia de los personajes que parecen caminar mecánicamente, sin rumbo, a la deriva, como si los empujara el viento. Caminan de espaldas, sin importarles la lluvia ni el viento, derrotados, como si aceptaran su condición. La cámara los sigue pacientemente respetando el ritmo de la caminata hasta que finalmente se rinde y se detiene, dejando a los personajes a su suerte. Los cuerpos en silueta son absorbidos por el paisaje, lo que sugiere que la miseria de los personajes es el resultado del contexto espacial en el que viven. Hay una toma secuencia similar (06:32:30-06:34:08), donde Tarr sigue la partida del regreso a la ciudad de Irimiás,

**EL TRATAMIENTO GENERAL DEL SONIDO
EVOCA LA DESOLACIÓN DEL PAISAJE
QUE AMPLIFICA LA SOLEDAD Y LA
IMPOTENCIA DE LOS PERSONAJES**

Petrina y Sanyi (figura 3), después de haber llevado a los aldeanos a la estación de tren, momento en el que cada uno recibió una indicación del lugar donde trabajarían y dormirían.

En las dos tomas continuas, Irimiás camina por una calle desierta y desolada; sin embargo, en el fondo de la última, hay menos basura y aparece un tercer elemento, Sanyi (figura 3); esta diferencia parece sugerir que se está inaugurando un nuevo orden, destacando el poder de Irimiás. De hecho, esta toma debe entenderse como el registro de la acción de Irimiás, ya que es el último plano de la película en el que aparece el personaje, así como se puede ver el cambio en el entorno cinco horas y treinta y siete minutos después de la primera toma (figuras 1-2). La promesa de Irimiás de construir un proyecto comunitario representa una idea que los aldeanos saben que ha fracasado, sin embargo, también significa un regreso a un pasado que es coherente con los ideales utópicos de solidari-



Figura 4

dad. Pero Irimiás y sus inclinaciones capitalistas, al quedarse con el dinero, y la promesa de obtener ganancias en las inversiones, proponen lo contrario. Irimiás se encuentra en la encrucijada entre el comunismo y el capitalismo. Esta es la encrucijada que Tarr espera prolongar a lo largo de las siete horas de la película, y la forma de completar esta tarea es alargar el plano secuencia.

Después del suicidio de Estike —una niña con discapacidad mental, retratada como el personaje más inocente de la película y que ha sido engañada y abandonada por sus familiares (04:56:29-05:03:02) (Hidalgo, 2023: 131)—, los aldeanos regresan a casa para recoger sus pertenencias y abandonar el pueblo (véase figuras 4-5). Las cosas que no pueden empaquetar, las destruyen, para que los gitanos no puedan disfrutarlas. En este emblemático plano secuencia, los aldeanos llegan a la carretera, comenzando la larga caminata hacia la nueva mansión, *Almassy*.

La cámara primero sigue al grupo desde atrás, manteniendo una distancia constante entre Futaki, el último personaje que camina (figura 4), y la posición de la cámara. A mitad de camino, el grupo se detiene y la cámara, se mueve alrededor de 180 grados, cambia su posición y captura al grupo desde una perspectiva frontal (figura 5). Debido a la longitud del movimiento de la cámara, en este punto, solo se puede ver el contorno de los personajes: están retroiluminados y sus ropas oscuras se funden



Figura 5

en una mancha única en la oscuridad del paisaje. En esta escena, las condiciones meteorológicas son menos adversas que en los dos planos secuencia anteriores con Irimiás (figuras 1, 2 y 3), donde el cuerpo está sometido a la lluvia y al frío. Sin embargo, el camino de los aldeanos también es difícil, y Tarr lo demuestra a través de la lentitud de sus movimientos; el drama de la escena tiene como objetivo recrear, en el espectador, la experiencia real de caminar. El hecho de que la cámara los capture desde el frente y desde atrás permite al espectador tener una vista completa de lo que hay alrededor de los aldeanos. Esta perspectiva de 360 grados confirma visualmente y amplifica la pura desolación que rodea a los aldeanos. Están completamente solos, abandonados a su suerte, y no hay nada ni nadie a su alrededor para apoyarlos. Es una larga caminata que evoca una marcha fúnebre, y sus cuerpos cansados caminan como si fueran arrastrados por el destino del fracaso. Estas caminatas interminables a través del paisaje de la *Pusztá* sitúan a los personajes en una posición cerrada que, en el caso de las parábolas socialistas, encierra a los personajes. Si, por un lado, los personajes están perdidos y no se sienten bien en ningún lugar —ya que todos los lugares que habitan son inhóspitos—, moverse de un lugar a otro es, por otro lado, parte de la vida. Sin embargo, es un movimiento pasivo; donde sea que vayan los personajes, siempre terminan en el mismo punto, en la misma situación social de la que partieron.

LA HUIDA A TRAVÉS DEL KOCSMA: BEBER PARA OLVIDAR

En los primeros años del socialismo, los *Kocsmas* (tabernas) acogían reuniones culturales para todos los niveles de la sociedad. Sin embargo, los cambios sociales y culturales y las dificultades económicas, tras el cambio del sistema político en la década de 1990, los vaciaron de este contenido, convirtiéndolos en lugares dedicados al consumo barato de alcohol. El interior estaba estructurado para acomodar al mayor número de personas en el espacio más pequeño posible, principalmente alrededor del mostrador. De esta manera, gracias a sus precios asequibles, se convirtieron en lugares elegidos por los desempleados y otras capas precarias de la sociedad, como espacios de escape y alienación. Así, *Kocsma* se convirtió en evidencia de la decadencia moral y la esperanza perdida.

En la primera escena de la taberna (03:57:45-04:08:38), mientras esperan la llegada de Irimías y Petrina, los aldeanos comienzan a relacionarse y beber (figura 6). La música que sale del acordeón es una melodía que se repite una y otra vez, mientras los cuerpos se balancean, mientras bailan. Los personajes alternan sus estados de ánimo, a veces mostrándose irritados, a veces celebrando, felices. El plano secuencia comienza con una vista general

frontal del interior del bar con los aldeanos como elementos principales de la composición. Dentro del bar encontramos mesas, sillas, un pequeño mostrador y algunos armarios con bebidas en la parte trasera y una puerta interior. A la derecha de la composición se encuentra Futaki, sentado en una mesa de espaldas a la cámara; a la izquierda, un hombre toca el acordeón, sentado en una silla, también de espaldas, y la Sra. Kranér; en la parte trasera, detrás del mostrador, está la posadera; en el centro de la acción, la señora Schmidt baila con el señor Hálics y el señor Kranér con la señora Hálics. La cámara se acerca, hacia los personajes, mientras Kéleman entra en el encuadre y lleva al acordeonista al centro de la acción, donde se lleva a cabo el baile y la cámara espera y observa durante un momento (figura 7). La melodía del acordeón sirve como un elemento unificador de la construcción dramática, concebida por Tarr, con la que refuerza la idea de repetición y monotonía.

Los aldeanos aparecen bailando de manera exagerada, intoxicados, repitiendo los movimien-

KOCSMA SE CONVIRTIÓ EN EVIDENCIA DE LA DECADENCIA MORAL Y LA PÉRDIDA DE ESPERANZA

Figura 6



Figura 7





Arriba. Figura 8. Abajo. Figura 9

tos con pequeñas variaciones. Golpean objetos en las mesas incesantemente, o giran chocándose entre ellos. Bancos y sillas caen, pero el baile continúa. El alcohol, la miseria, el frío los han convertido en una especie de criaturas mecánicas y alienadas. Todo esto sucede sin intercambiar palabras. A lo largo de la secuencia, la cámara tiene una presencia omnipresente, independientemente de la acción que tenga lugar en el espacio. A veces está en movimiento constante, otras veces está casi detenida, sin embargo, ninguno de los movimientos de la cámara está motivado por las acciones de los personajes. La puesta en escena de Tarr del plano secuencia sugiere que todos los elementos parecen tener la misma importancia (vasos vacíos, cuerpos dormidos, superficies embarradas o edificios degradados), porque todos

son parte del escenario, al igual que los seres humanos en una relación de igualdad. Así, un objeto, el sonido repetitivo del reloj, un movimiento, adquieren una densidad indiferenciada: tienen un espacio y un tiempo, y es la duración del plano lo que delinea el poder dramático de cada elemento. El segundo plano continua en la taberna (03:38:35 - 03:45:14) corresponde al momento previo al baile, en el que los aldeanos reparten el dinero entre todos y, más tarde, comienzan a gastarlo, bebiendo sin control.

La cámara aparece detrás de una estufa como una especie de observador oculto, capturando al tabernero en un plano secuencia fijo, mientras añade leña al fuego; en la parte inferior del encuadre, los demás personajes reparten el salario que recibieron (figura 8). Luego, la cámara se eleva

Arriba. Figura 10. Abajo. Figura 11





Figura 12

desde su posición baja y se acerca lentamente a la puerta que el tabernero acaba de cerrar tras de sí (figura 9). Él la vuelve a abrir y, aunque otros personajes, que se reúnen en el mostrador, entran en escena, la cámara mantiene su enfoque en el tabernero (figura 10).

Cuando Futaki aparece en el encuadre, pidiendo una botella (figura 11), la cámara elige seguirlo mientras se une a la mesa de los Schmidts (figura 12). En ese momento, el encuadre queda bloqueado nuevamente por la estufa. Allí, la cámara se acerca a los personajes proporcionando al espectador la

oportunidad de presenciar su conversación íntima, como si compartieran el mismo espacio. El encuadre claustrofóbico también evoca una dimensión del encarcelamiento de los personajes en el espacio.

En un momento dado, Futaki dice: «No debería beber. Cuando bebo, todo en lo que pienso son ataúdes». En el libro de Krasznahorkai (2018), este momento va acompañado de numerosas preguntas de Futaki que él deposita en la llegada de Irimiás y Petrina. Sin embargo, Tarr solo selecciona esta frase de los diálogos del personaje. Al hacerlo, elimina intencionadamente otros pensamientos y deseos

Figura 13



Figura 14



de las vidas de los aldeanos, reforzando la idea de que todos los personajes viven atrapados en su propia miserable condición; la lluvia, el dinero, la comida y la bebida son los únicos temas transversales que se presentan en los diálogos de la película. Sin orden espiritual o poético, los personajes asisten a sus propias vidas como espectadores pasivos, perdidos en una vida sin significado ni dirección.

Tiempo después, el posadero vuelve a aparecer en la imagen (figura 13), y en ese momento la cámara abandona la mesa de Futaki y los Schmidts y sigue al posadero hacia el mostrador (figura 14), sin enmarcarlo por completo, ya que hay otros personajes que obstruyen la vista. Luego, la cámara se mueve del posadero a la pareja Halics (figura 15). Cuando Halics lleva un vaso a la boca para beber, la mujer lo mira reprobatoriamente y él se detiene. No hay diálogo entre ellos.

En *Sátántangó*, no se retrata ninguna relación humana íntima, ni se muestra el deseo de tenerla.

Hay algunas parejas entre los aldeanos, pero Tarr no las retrata con mucho detalle, más bien como relaciones frías, alienadas, rudas y agresivas que no cambian a lo largo de la película. *Sátántangó* no revela la interioridad de los personajes, de dónde vienen y cómo llegaron allí. Sin embargo, están interpretados por personas y rostros únicos, que llevan historias de vida, que contribuyen a la forma en que los personajes se expresan.

En este aspecto, el director busca capturar la singularidad de estos rostros y cuerpos, personas a quienes la historia que interpretan podría haber sucedido en realidad, aunque no haya sido así. Sus películas evocan testimonios de personas pobres y marginadas y el autor les otorga este protagonismo porque siente una profunda compasión por ellos, por el pueblo húngaro. Las historias siempre tratan sobre un tiempo (perdido) de espera, esperando algo que vendría a cambiar la vida de las personas, aunque este cambio nunca

Figura 15





Figura 16

sucede. La dignidad humana significa lo mismo en las profundidades de la desesperanza que en las circunstancias más favorables; mantienen los mismos valores y principios independientemente de lo que suceda a su alrededor. Los personajes de Tarr representan el esfuerzo continuo por la dignidad humana. Están al borde de rendirse, sintiéndose incapaces de proveer para su supervivencia; no dependen de sí mismos, pero mientras viven, intentan preservar su dignidad. Al final del plano secuencia (figura 16), la cámara se eleva hasta el nivel de los ojos de los personajes, como si se transformara en un ojo humano que observa, al igual que el régimen socialista, confrontando a las personas en la *Kocsma*, que permanecen estáticas durante unos segundos. La parálisis de los personajes le otorga a la escena una carga dramática, acentuando la expectativa de los aldeanos por la llegada de Irimiás. La elección consciente de Tarr de convertir los espacios de consumo de alcohol en el centro de la unidad espacial de la narrativa refuerza la idea del entorno social decadente en el que están inmersos los personajes. El hecho de que estas tabernas se encuentren en el *Alföld* también les confiere una cualidad particular que señala la transformación del espacio nacional en un lugar para beber, alienado y desorganizado, lleno de miseria y agonía.

LA TANYA Y LOS JUEGOS DE PODER

Además de los horizontes amplios y despoblados que caracterizan el exterior rural y los espacios de encuentro, *Kocsma*, el paisaje del *Alföld* también está integrado por varias propiedades rurales dispersas, designadas por el término húngaro *Tanya*. Con el tiempo, la propiedad rural en Hungría sufrió un declive, que comenzó con la introducción del modelo económico socialista y su colectivización en 1949. Sin embargo, como estos espacios de vivienda se encontraban lejos de las ciudades, no eran tan fácilmente monitoreados por el estado y, en consecuencia, la *Tanya* nunca se integró completamente en el modelo de colectividad socialista. La despolación inicial llevó a una afluencia de personas de varias ciudades que vieron estas casas abandona-

Arriba. Figura 17. Abajo. Figura 18



das como una oportunidad para lograr la autonomía económica y mejorar su vida familiar. Así, en este retorno al mundo rural, los húngaros conservaron las viejas tradiciones, en términos de condiciones de vivienda y formas de vida independientes, preservando así la fórmula arquitectónica de las casas de *Tanya* y sus comunidades. En *Sátántangó*, *Tanya* está representada por un territorio destruido, en las secuelas de lo que consistió el proceso de colonización, mostrando las viviendas rurales y el entorno desolado. Este tipo de construcción, que inicialmente albergaba a los animales de la *Puszta*, se convirtió más tarde en pequeñas comunidades habitadas por varias generaciones familiares de agricultores. Estas familias subsistían con los recursos proporcionados por la *Puszta*, convirtiendo estos asentamientos y el *Alföld* mismo en un tipo de vida artesanal. En este sentido, *Tanya* tiene un fuerte valor emocional en el contexto húngaro, ya que define la identidad del país y explica los orígenes del



Figura 19

carácter rural del país en la arquitectura. En una de estas propiedades rurales, presenciamos un diálogo entre Schmidt y Futaki (00:30:46-00:38:12), mientras negociaban el desfaldo del fondo comunitario. En esta secuencia, el enfoque está en la mentira y el engaño, aspectos que caracterizan las relaciones humanas en el universo de *Sátántangó*.

El plano secuencia comienza con Futaki y Schmidt sentados en una mesa, pero solo podemos ver el rostro de Futaki, porque Schmidt aparece desde atrás (figura 17). Con una duración de aproximadamente cinco minutos, la cámara se acerca al primer plano del rostro de Futaki (figuras 18-19). La cámara se detiene en la rotación alrededor de su cabeza, hasta que enmarca su espalda y finalmente vemos a Schmidt, al otro lado de la mesa; la esposa de Schmidt también está enmarcada, en profundidad, por una ventana (figura 20).

En el momento en el que deciden dividir el dinero, la Sra. Schmidt entra en el cuadro y

Figura 20





De izquierda a derecha y de arriba a abajo. Figuras 21, 22, 23 y 24

presenta el dinero que había guardado escondido en su pecho. La cámara enmarca lentamente un primer plano de las manos de Schmidt mientras comparte el dinero con Futaki (figura 21). Nos damos cuenta de que la división no se realiza de manera equitativa, sin embargo, Futaki no protesta. Mientras cada personaje cuenta el dinero, la cámara retoma su coreografía circular alrededor de Futaki (figura 22), enmarcándolo de nuevo desde atrás. En ese momento, son sorprendidos por la Sra. Kráner que golpea la puerta; apresuradamente, devuelven el dinero a la Sra. Schmidt y ella lo vuelve a esconder en su pecho mientras se dirige hacia la puerta (figuras 23-24). En ese momento, la cámara detiene su trayectoria circular alrededor de los dos personajes para acompañar a la Sra. Schmidt, que se dirige hacia la salida del espacio en el que se encuentran, cerrando la puerta (figura 25).

El plano secuencia durará unos segundos más mientras la Sra. Schmidt habla con la Sra. Kráner, ya fuera de cuadro, y esperamos (figura 25). Después de que la Sra. Schmidt sale del cuadro, la cámara continúa grabando la puerta. No tenemos acceso a la conversación que está sucediendo al otro lado de la puerta, y después de unos segundos, se escucha la voz de Futaki fuera de cuadro: «Tu esposa está tardando mucho», a lo que Schmidt responde «¡Le rompo la cara! ...» (figura 25). El carácter estático del plano secuencia junto a la puerta subraya «la idea de la cámara espía» que actúa independientemente de las acciones y motivaciones de los personajes. Al mismo tiempo, la puerta cerrada evoca el secreto y el encarcelamiento que, junto con el diálogo fuera de cuadro, amplifica la naturaleza engañosa de la escena. De hecho, el diálogo deja claro que ninguno de ellos confía en la Sra. Schmidt ni en el otro, ejemplificando la at-

mósfera manipuladora y engañosa en la que habitan los personajes.

Mientras negocian el desfalco, hay un encuadre específico en el plano secuencia (figura 20), que resume la naturaleza manipuladora y engañosa de las relaciones humanas en *Sátántangó*. En esta composición, Schmidt sonríe irónicamente a Futaki. A su vez, la Sra. Schmidt, que observa la escena, también revela una expresión jocosa. Recordemos que, unos minutos antes, ella había tenido relaciones sexuales con Futaki, con quien engañaba a su esposo. De esta manera, la composición despliega varias capas de engaño: la mujer que traiciona a su marido con Futaki; Schmidt que engaña a Futaki con la división irregular del dinero; y, finalmente, la falta de corrección de los tres personajes, al repartirse entre ellos el dinero que pertenece a todos los miembros de la comunidad.

Otro ejemplo del movimiento circular de la cámara es la secuencia en la comisaría en la que

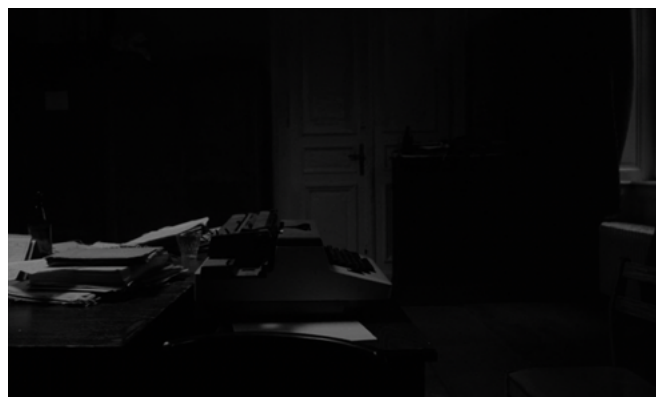


Figura 25

los dos oficiales corrigen el informe de Irimiás sobre los aldeanos (06:34:19-06:49:53). En este caso, la cámara realiza cuatro círculos completos y dos semicírculos más alrededor del espacio (figuras 26-27). Esta estrategia circular se repite en otros escenarios de la *Tanya*, como en la taberna Steigerwald, cuando Irimiás escribe el informe sobre el movimiento de los aldeanos para entregarlo a la policía (05:46:17 - 05:49:26).

La circularidad del plano secuencia crea la ilusión de la posibilidad de una salida de la *trampa* social en la que se encuentran los personajes. Esto se debe a que el movimiento circular de la cámara parece estar buscando una salida en el espacio filmico y sugiere que los esfuerzos de los personajes están dirigidos a dismantlar algún tipo de orden que mantiene a los aldeanos atrapados en una situación determinada. Este proceso implica el desfalco del fondo comunitario, mentiras y engaños, ya que los personajes se encuentran en una posición tan miserable que consideran imposible que las acciones ordinarias o legales puedan mejorar su condición de vida. Se sienten condenados al fracaso desde el principio y se consideran prisioneros e impotentes ante aquellos que no pueden vencer: el orden establecido en la figura del Estado. Sin embargo, el plano secuencia cierra el círculo sin exponer posibles salidas de tal forma que se amplifica la sensación de encarcelamiento y desesperación. El círculo cerrado también alude al

Arriba. Figura 26. Abajo. Figura 27



eterno círculo de la historia, donde todo vuelve al punto cero de los eventos, lo que subyace al hecho de que los personajes, por mucho que se muevan, permanecen siempre en la misma posición y bajo las mismas circunstancias miserables. Nada puede cambiar porque no hay a dónde ir. Los cuatrocientos veintidós minutos de la película prolongan indefinidamente el momento de transición entre dos regímenes políticos en Hungría; el objetivo no es regresar al pasado en una especie de nostalgia por el comunismo que termina, sino prolongar el tiempo de indecisión. Tarr pide al espectador que vea la democracia que llega, en un momento antes de su llegada, presentando la condición humana como el único punto de referencia en la narrativa, con la miseria como una indignidad, validada y reforzada por el Estado.

LA ESTÉTICA Y EL HUMANISMO EN SÁTÁNTANGÓ DE BÉLA TARR

Sátántangó presenta una tesis simple, pero convincente: en el mundo en el que viven los aldeanos, el Estado y Irimiás, los pobres, para subsistir, tienen que engañarse mutuamente. La pobreza como vulnerabilidad social es un estado de expectativa, de *mañana puede ser diferente*, de anticipación, mientras que la privación puede asociarse con la rebelión y la desintegración espiritual. La respuesta humana a esta situación por parte de los personajes a menudo se presenta en forma de explosiones reactivas y desorganizadas, constituyendo una especie de contrapunto al orden establecido. Los aldeanos están aislados en la llanura, aislados en la taberna y despojados en las propiedades dispersas, porque todos estos lugares no son lugares de esperanza, son escenarios donde la pobreza y la miseria perpetúan la indignidad humana. La única solución que *Sátántangó* ofrece es la muerte, ejemplos de los cuales son los personajes de Estike y el médico. Ambos se sitúan en los polos extremos de la decadencia y la ruina humana: la primera se suicidó con un raticida; el se-

gundo, a través de un abandono consciente de la vida que, al mismo tiempo, puede considerarse un acto de resistencia, representando a aquellos que eligen permanecer en los lugares a los que pertenecen. Los restantes personajes que han sido engañados aparecen representados como animales básicos primitivos que simplemente sobreviven. De hecho, lo que está en juego es la supervivencia y, por esta razón, la deshumanización no es innata a los personajes: si las condiciones externas (causadas por el abandono y la falta de libertad y apoyo del Estado) fueran diferentes, las personas serían ciertamente diferentes. Aquí surge la necesidad esencial de la puesta en escena del plano secuencia, para asociar la desolación de los escenarios con la degradación de los seres humanos. Sus rostros son filmados como paisajes, fusionándose con los espacios que habitan, perpetuando su existencia miserable y los aldeanos responden manipulando y engañando a otros, ya que ellos mismos están siendo explotados por el Estado y por Irimiás; es una repetición circular de comportamientos que perpetúa su condición de vida. Las imágenes contemplativas y omnipotentes en *Sátántangó* contribuyen a nuestra comprensión de los problemas sociales presentes en el paisaje comunitario fracturado. La narrativa presenta una descripción negativa de la explotación política irresponsable y su comportamiento y sus consecuencias. A través de las acciones de los personajes, vemos cómo las personas motivadas por la codicia pueden dañar seriamente a los demás a su

TARR NUNCA OFRECE EL PUNTO DE VISTA DE NINGÚN PERSONAJE, AL CONTRARIO, LOS PLANOS APARECEN COMO SECCIONES INDEPENDIENTES QUE NOS OBLIGAN A VER LA ACCIÓN NARRATIVA EN UNA RELACIÓN TRIANGULAR: PERSONAJES, ESPECTADOR Y CÁMARA

alrededor, contribuyendo, así, a reforzar la explotación política y la irresponsabilidad social.

Tarr nunca ofrece el punto de vista de ningún personaje, al contrario, los planos aparecen como secciones independientes que nos obligan a ver la acción narrativa en una relación triangular: personajes, espectador y cámara. El espectador tiene acceso a información diegética y no diegética, y se puede decir que tiene una perspectiva omnipresente a través de la vista aérea de la cámara de la comunidad. Aquí radica el gran poder de la película. La cámara asiste a episodios aislados de las vidas de los personajes, intercalados, pero no se identifica particularmente con ninguno de ellos. Esta falta de coincidencia se debe a que Tarr no los retrata con una gran profundidad psicológica, pues muestra que las relaciones que establecen se basan en la manipulación y los juegos de poder, y no en el intercambio de ideas o la expresión de sentimientos. Por esta razón, su verdadera personalidad permanece oculta. La cámara omnipresente de Tarr transmite el orden injusto y opresivo del universo de *Sátántangó* al provocar una experiencia emocional en lugar de contar una historia. La larga duración de los planos amplifica la repetición de las acciones sin sentido de los personajes, condenándolos a resignarse a su condición. El plano secuencia sirve como un recurso para la exploración temporal, en un espacio delimitado, capturando la coreografía de los personajes y convirtiendo el espacio nacional en la alegoría de una prisión nacional. No importa lo que hagan o cuánto caminen, no llegan a ninguna parte.

La privación de necesidades humanas básicas y la pobreza material y espiritual tienen un significado socio-histórico; los signos más evidentes de esta pobreza son la pasividad, la inercia y la falta de metas de los aldeanos cuando son abandonados a su suerte. No viven, sobreviven, y este hecho, combinado con las duras condiciones de vida y la extrema pobreza, los vuelve indiferentes a su entorno. Tarr hace un seguimien-

to integral y realista de esta desarticulación de sus vidas, mostrando el espectro del proceso de opresión (policía) como una forma de silenciar su miseria. El fin del régimen totalitario y comunista los dejó huérfanos, sin enseñarles, ni dejarles arraigados, valores de solidaridad, a pesar de vivir en comunidad.

En un mundo donde el comunismo falla, como modelo ideal de vida en comunidad y utopía política, Tarr y Krasznahorkai eligen mostrarnos el fin de la identidad post-comunista misma, a través de la visión de aquellos que sufren, los verdaderos trabajadores, y no de aquellos que crearon esta sociedad opresiva. Aquí radica el gran poder humanista de la película al mostrarnos cómo los seres humanos son capaces de sucumbir a su propia miseria, pero luego Tarr los rescata al filmar sus rostros como si fueran paisajes. Este enfoque estético de la dignidad humana se traduce en una profunda igualdad, en el mismo tipo de movimiento y tomando un tiempo similar al que se necesitaría para representar un paisaje. El largo tiempo que pasamos frente a los personajes, sin otro sujeto en la imagen, evoca sentimientos de compasión por aquellos representados. Y aquí es donde el director les otorga dignidad. Es a través de la representación de las personas, en sus contextos históricos, políticos y sociales, donde Tarr nos muestra la fragilidad y la dignidad humanas. En la novela de Krasznahorkai, hay una estructura narrativa circular, al igual que en la película: la acción comienza en la comunidad, con los aldeanos abandonándola. Al final de la novela, los aldeanos regresan exactamente al punto de partida de la historia (la comunidad). En la película, los aldeanos están dispersos y abandonados a su suerte; sin embargo, en esta última, la narrativa termina en ese lugar (la comunidad), en la escena en la que el médico se encierra. Al cerrar la ventana, simboliza el final de la historia en la novela, así como en la película. ■

REFERENCIAS

- Batori, A. (2018). *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. Cham: Palgrave Macmillan.
- De Luca, T. (2015). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Luca, T., Jorge, N. (eds.) (2016). *Slow Cinema (Traditions in World Cinema)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Finn, H. (2022). *Cinematic Modernism and Contemporary Film. Aesthetics and Narrative in the International Art Film*. London: Bloomsbury Publishing.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. Não haverá alternativa?* Lisboa: VS.
- Heck, K. (2020). *After Authority: Global Art Cinema and Political Transition*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Hidalgo, A. (2013). *La materialidad del encuentro. Los caminos de Sátántango*. En Manrique, M. A. (ed.), Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas? Santander: Shangrila.
- Jaffe, I., (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London & New York: Wallflower Press.
- Kovács, A. (2013). *The Cinema of Béla Tarr – The Circle Closes*. New York: Columbia University Press.
- Krasznahorkai, L. (2018). *O tango de Satanás*. Lisboa: Antígona.
- Mauray, C., Rollet, S. (2016). *Béla Tarr – De La Colère au Tourment*. Crisnée: Éditions Yellow Now.
- Rancière, J. (2013). *Béla Tarr – O Tempo do Depois*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Samardzija, Z. (2020). *Post-Communist Malaise*. In *Post-Communist Malaise*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Xavier, I., Cinematográfico, O. D. (2008). *A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.
- Yurchak, A. (2013). *Everything Was Forever, Until it Was No More*. Princeton: Princeton University Press.

HUMANISMO, PAISAJE Y EL PLANO SECUENCIA EN SÁTÁNTANGÓ DE BÉLA TARR

Resumen

Sátántangó (1994) de Béla Tarr ha sido estudiado desde una perspectiva estética, política y filosófica, pero no desde lo que Tarr y Krasznahorkai consideran el elemento más importante de su obra: la representación de la condición humana y su dignidad. Este artículo explora cómo Tarr utiliza el plano secuencia para representar la dignidad de sus personajes en *Sátántangó*. ¿Es posible identificar un patrón estilístico específico en su representación de la condición humana? ¿Cómo aborda Tarr la puesta en escena del plano secuencia para representar el punto de vista de la humanidad? ¿Qué tipo de relaciones establece Tarr entre escenarios y personajes a través del movimiento de cámara y la composición? ¿Cómo contribuyen estas relaciones conceptuales a presentar el punto de vista de la condición humana?

Palabras clave

Plano secuencia; Béla Tarr; cine lento; cine húngaro; narrativa cinematográfica; análisis fílmico.

Autores

Carlos Ruiz Carmona, (Barcelona, 1968) realizador, investigador y profesor. Doctor en Ciências e Tecnologia das Artes, con especialización en Cinema e Audiovisual (documental). Profesor Auxiliar de la Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes do Porto e investigador integrado de CITAR (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes). Coordinador en AIM del grupo Cinema, Música, Som e Linguagem. Contacto: ccarmona@ucp.pt

Catarina Aguiar es licenciada en Diseño (IADE-Lisboa) y Máster en Sonido e Imagen – Cine y Audiovisuales (UCP-Oporto). Ha desarrollado investigaciones sobre el cine en blanco y negro de Europa del Este y su relación con la política en contextos sociales, históricos y estéticos. Actualmente cursa un Postgrado en Postproducción Digital de Cine en ESTC-Lisboa. Contacto: catarinafaguiar@gmail.com.

Referencia de este artículo

Ruiz Carmona, Carlos, Aguiar, Ana Catarina (2024). Humanismo, paisaje y el plano secuencia en *Sátántangó* de Béla Tarr. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 161-178.

HUMANISM, LANDSCAPE AND THE SEQUENCE-SHOT IN BÉLA TARR'S SÁTÁNTANGÓ

Abstract

Béla Tarr's *Sátántangó* (1994) has been studied from an aesthetic, political and philosophical perspective, but not from what Tarr and Krasznahorkai consider to be the most important element of their work: the representation of the human condition and dignity. This paper explores how Tarr uses the sequence-shot to represent the dignity of his characters in *Sátántangó*. Is it possible to identify a specific stylistic pattern in his representation of the human condition? How does Tarr approach the staging of the long take to represent a point of view of humanity? What kind of relationships Tarr establishes between scenarios and characters through camera movement and composition? How do these conceptual relationships contribute to presenting a point of view of the human condition?

Key words

Sequence-shot; Béla Tarr; Slow cinema; Hungarian cinema; Film narrative; Film analysis.

Authors

Carlos Ruiz Carmona (Barcelona, 1968), filmmaker, researcher and teacher. PhD in Ciências e Tecnologia das Artes, specializing in Cinema and Audiovisual (documentary). Assistant Professor of the Portuguese Catholic University, Escola das Artes do Porto and integrated researcher at CITAR (Center for Research in Science and Technology of the Arts). Coordinator of the AIM group Cinema, Música, Som e Linguagem. Contact: ccarmona@ucp.pt

Ana Catarina Aguiar graduated in Design (IADE-Lisbon) and Master in Cinema and Audiovisuals (UCP-Porto), she has been developing research on black and white cinema, from Eastern Europe, and its relations with politics in social contexts, historical and aesthetic. Contact: catarinafaguiar@gmail.com.

Article reference

Ruiz Carmona, Carlos, Aguiar, Ana Catarina (2024). Humanism, landscape and the sequence-shot in Béla Tarr's *Sátántangó*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 161-178.

recibido/received: 08.10.2022 | aceptado/accepted: 15.06.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com