

TODO ES RUINA: LAS ARMONÍAS WERCKMEISTER DE BÉLA TARR

JOSÉ MANUEL LÓPEZ

Quizá el primer mapa de la historia de la humanidad no fuera una geografía sino una cosmografía, una escritura o dibujo tentativos de aquella extraña bóveda punteada que nuestros ancestros veían al alzar los ojos y les producía temor, *vanitas*, fugacidad de la vida. A comienzos del siglo XX, el historiador y teórico del arte Wilhelm Worringer atribuyó el primer impulso artístico de la humanidad a ese «inmenso miedo espiritual al espacio», una agitación interior provocada por el capricho de los fenómenos del mundo exterior y la insacudible sensación «de estar perdido en el universo» (Worringer, 1997: 15-16). Angustia cósmica, cosmo(a)gonía disonante o falta de armonía con la música de las esferas que nos acompaña desde entonces y que los románticos trataron de paliar con su deseo imposible de retornar a una naturaleza primordial y armonizar una vez más con el cosmos¹:

«Si, *ex hypothesi*, el universo estuviera en movimiento en lugar de detenido, [...] si fuera una ola en constante movimiento (como decía Friedrich Schle-

«Hay que llevar verdaderamente el caos dentro de sí para poder engendrar una estrella danzarina».

Friedrich Nietzsche, *Estética y teoría de las artes* (1999: 97).

gel), ¿cómo podríamos siquiera intentar describirlo?, ¿qué deberíamos hacer para describir una ola? [...] Para los románticos, vivir era hacer, y hacer era expresar nuestra propia naturaleza, lo cual equivalía a expresar nuestra relación con el universo. Aunque esta relación era inefable, de todos modos debíamos intentar expresarla. Esta era la agonía; este era el problema. Este es el interminable *Sehnsucht*, el anhelo [...], esta es la razón por la que nos entregamos a todo tipo de fantasías. Esa es la típica nostalgia romántica» (Berlin, 2000: 143-144).

¿Qué deberíamos hacer, pues, para describir esa ola cósmica en constante movimiento? El mejor intento en el cine contemporáneo —y puede que también la mejor plasmación del *Sehnsucht* romántico— es el plano-secuencia de nueve minutos y cuarenta segundos que abre *Las armonías Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2000) de Béla Tarr². La primera imagen de la película es una estufa de leña (objeto habitual del imagina-

rio de Tarr) a la que una mano arroja una demediada pinta de cerveza para apagar las llamas. El plano se abre para mostrar al dueño de esa mano y del lugar, una desastrada tasca, que demanda a un enjambre de borrachos que se vayan a casa, es hora de cerrar. Uno de ellos le pide que espere un poco para que János Valuska (Lars Rudolph) pueda mostrarles algo. Valuska acompaña al hombre hasta el centro de la estancia vacía y le dice: «Tú serás el Sol»; se acerca a otro, que será la Tierra y a un tercero, que será la Luna: «Y ahora, veremos una explicación que nos ayudará a comprender, incluso a gente sencilla como nosotros, el significado de la inmortalidad. Lo único que os pido es que caminéis conmigo por la inmensidad en la que la constancia, la quietud y la paz reinan en un vacío infinito».

Comienzan entonces un relato mítico y una torpe coreografía en la que la Tierra y la Luna danzan juntas mientras giran alrededor del Sol. Tres cuerpos humanos se convierten así, bajo las indicaciones de su chamán, en tres cuerpos celestes que dan forma a una lírica cosmogonía de taberna, lo más cerca que estos hombres podrán estar nunca de la armonía de las esferas. Pero, atención, algo sucede: la Tierra, el Sol y, entre ambos, la Luna forman una línea de sombra y Valuska detiene a los tres cuerpos danzantes porque un inesperado fenómeno estelar se ha producido (Imagen 1). El aire se vuelve frío, el cielo se oscurece «y entonces, silencio total. Todo lo que vive está quieto».

La música de Vig Mihály, colaborador habitual de Tarr, atraviesa el éter y llega para acompañar sus palabras. «¿Caerá el cielo sobre nuestras cabezas, se abrirá la tierra bajo nuestros pies?», se pregunta el *siderius nunciatus*, el improvisado mensajero sideral: «No lo sabemos, porque un eclipse total



Imagen 1. El eclipse de cuerpos humanos convertidos en cuerpos celestes en *Las armonías Werckmeister*

ha caído sobre nosotros». La cámara deja de orbitar alrededor de los cuerpos y Valuska detiene en ese momento su narración y sus pasos. Es el fin. O, al menos, sus palabras siguen el discurso de las múltiples «ficciones relacionadas con el fin», como las describe Frank Kermode (2000: 16) en *El sentido de un final*, ecos de la profusa imaginería del apocalipsis bíblico que han puntuado la historia de la humanidad e imaginado todo tipo de fines para el mundo. Y describen también el miedo inmemorial de los humanos primitivos ante los fenómenos terrenales, meteorológicos o cósmicos que escapaban a su comprensión; un horror ancestral ante lo desconocido que, por supuesto, permanece grabado en nuestro inconsciente colectivo.

El origen de *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962) fue un eclipse de sol que Michelangelo Antonioni había filmado en Florencia unos meses antes. En el prefacio a *Sei film* recuerda la poderosa impresión que le causó el fenómeno: «Repentino frío. Silencio distinto de todos los demás silencios. Luz térrea, distinta de todas las demás luces. Y luego oscuridad. Inmovilidad completa». El extrañamiento que provoca un eclipse es una sensación universal, como demuestra que las palabras elegidas por Antonioni sean tan cercanas a las pronunciadas por

Valuska. «Todo lo que consigo pensar es que durante el eclipse probablemente se detengan también los sentimientos», concluye Antonioni (citado en Font, 2003: 155).

El eclipse, pues, como parálisis de todo lo que está vivo, como ensayo del fin de los tiempos. Pero la cámara de Tarr comienza a moverse de nuevo en un lento *travelling* de retroceso hasta que una de las lámparas del bar aparece en primer término por la esquina superior del encuadre (Imagen 2): el sol ha vuelto a salir y el baile —el mundo— puede comenzar de nuevo. Valuska decide entonces evitar el eclipse de los sentimientos de sus ebrios compañeros: «No hay nada que temer, esto no es el fin», afirma, e invita al resto de los presentes a unirse a la constelación danzante. Y así lo hacen. El *fin de los tiempos* que había llegado con el eclipse parece haber sido finalmente evitado, aunque quizá solo haya sido postergado, porque el orden que anhela el joven cartero —y que, como el filósofo, el músico o el matemático, busca en las estrellas— se irá alejando del mundo según se sucedan sus pasos y las horas que le acercan al alba. La primera cisura llegará cuando el cansado tabernero interrumpa la danza planetaria invitándolos a marcharse: «Pero señor Hagelmayer, todavía no he terminado», le responde Valuska antes de lanzar-

Imagen 2. Una de las lámparas del bar aparece en primer término: el sol ha vuelto a salir y el baile —el mundo— puede comenzar de nuevo en *Las armonías Werckmeister*



se a las frías y solitarias calles. Allí le asaltará la siguiente señal de inestabilidad o desajuste cuando un motor rompa el silencio de la ciudad dormida. Un tractor arrastra un gigantesco contenedor metálico y Valuska se detiene a observarlo, su silueta recortada sobre la enorme pantalla cegada que nada muestra, hasta que desaparece al final de la calle. Cuando se vuelve, el enigma parece haberse instalado en sus ojos: ¿qué contiene esa monstruosa estructura que atraviesa la ciudad? Lanza una última mirada hacia el sonido que se aleja y sus pasos se reanudan con dificultad, como si fueran arrancados, uno a uno, de la inmovilidad. Valuska abandona el encuadre sin percatarse de un cartel que avisa de la llegada de un circo a la ciudad: «¡Fantástico! ¡La ballena gigante más grande del mundo! ¡Y otras maravillas de la naturaleza! Estrella invitada: el Príncipe».

LA ARMONÍA DE LAS ESFERAS

«Todo occidente sufre la pérdida del destino. [...] Erramos al azar. Nos fijamos destinos para paliar la falta de destino. Por eso tenemos vidas vacías. [...] [S]olo las estrellas tienen un destino. Un destino trágico».

Jean-Pierre Léaud en *El nacimiento del amor* (La naissance de l'amour, 1993) de Philippe Garrel.

Valuska observa. Y camina. Esos son sus quehaceres básicos. Sus pasos se instauran como errancia tanto como visión, porque «János es esencialmente una superficie sensible» (Rancière, 2013: 58) sobre la que se impresiona lo que para otros podría pasar inadvertido. Obturador abierto, larga exposición, movimiento perpetuo: las imágenes capturadas por Valuska salen movidas porque a su alrededor todo está cambiando. Atraviesa esta ciudad innominada que parece anclada en algún momento indeterminado de las últimas décadas del siglo XX y se acerca al periódico local. «¿Cómo va todo por el cosmos?», le pregunta una trabajadora. «Todo va bien», es su distraída respuesta, pero

la intuición de un final parece cernirse sobre esta ciudad preapocalíptica tanto en *Las armonías Werckmeister* como en la novela en que se basa, *Melancolía de la resistencia* de László Krasznahorkai (responsable, junto a Tarr, del guion). Así, la mujer comienza a describir la «inminente catástrofe» (Krasznahorkai, 2001: 12)



Imagen 3. Valuska observa el gran ojo muerto y vacío del leviatán en *Las armonías Werckmeister*

mientras Valuska escucha desde otra estancia: escasez de carbón y medicinas, frío extremo y pilas de basura por todas partes, la escuela y el ayuntamiento cerrados, los teléfonos y el alumbrado público inoperativos... La gente se encierra en su casa y tiembla, temerosa del futuro porque, como afirma la mujer, «es seguro que algo está por llegar» a esta ciudad intemperada y desacorde.

Y como señal máxima de este «deterioro disolutivo» (Krasznahorkai, 2001: 11) se presenta el circo que acaba de llegar a la ciudad con la bíblica ballena como atracción principal a la que acompaña un misterioso personaje, «el Príncipe», un predicador apocalíptico que lanza blasfemos e impíos sermones que desencadenan revueltas, pillajes y matanzas. Porque a la ciudad, se dice, han llegado unos hombres que siguen al circo allá a donde va, fascinados por la ballena, dice uno, o quizá por el misterioso príncipe, dice otro, al que se atribuyen poderes «magnéticos». O al menos eso le cuenta el recepcionista del hotel cuando Valuska le lleva el periódico del día. Valuska se despide y sus pasos le llevan hasta la plaza del pueblo donde aguarda el enorme remolque de la ballena. A su alrededor grupos de hombres, silenciosos y hieráticos. Fuman, observan, esperan. Pero, ¿qué esperan?

En 2004 Béla Tarr es uno de los veinticinco directores que firma un episodio del film colecti-

vo *Visions of Europe*. En sus apenas cinco minutos de duración, «Prologue» recorre en *travelling* lateral una fila de personas mientras suena la música de Vig Mihály. Al llegar al comienzo de la cola descubrimos que se agolpan ante una ventanilla en la que una mujer reparte comida y bebida. Tarr ha filmado una fila de

desamparados húngaros para ofrecer su lúgubre visión de su país a las puertas —¿en el prólogo?— de su entrada en la Unión Europea³. La cámara ha registrado todos y cada uno de los rostros de esas personas, las ha singularizado, alejándolas de la masa anónima de cuerpos. Con similar duración al *travelling* y con idéntica trascendencia, la segunda parte del cortometraje son los créditos finales en los que Tarr recoge los nombres de todas las personas que hemos visto, confirmando así su individualidad y su *entidad*, es decir su cualidad de ser. Ellos son los que son, los que existen.

Pero en *Las armonías Werckmeister* los centenares de hombres que ocupan la plaza no son legibles como individuos. Simplemente están ahí, en silencio: son amalgama, masa, multitud. Aguardan las consignas del principesco profeta que viaja con el circo. Cuando el gran portón del remolque se abre, Valuska compra una entrada y se adentra con reverencia en el mausoleo del leviatán, pasa delante del gran ojo muerto y vacío y lo observa en la penumbra (Imagen 3). La música de Vig Mihály, la misma que sonaba en el danza cósmica del comienzo, recalca la trascendencia *maravillosa* del momento. Porque para Valuska, el *confiado*, el que tiene fe, el gran cetáceo es una muestra más del orden de la creación, el mismo que observa cada día en el mapa del cielo nocturno que cuelga sobre

su cama. Así se lo dirá a un vecino que se encuentra a la salida: «Qué misterioso es el Señor que se divierte con criaturas tan extrañas». Como afirma Rancière, para el espectador la ballena convoca referencias a Jean-Pierre Melville y a toda una simbólica del mal, pero Valuska «no ve más que el prodigio que atestigua la potencia de la divinidad capaz de crear criaturas tan increíbles» (Rancière, 2013: 59).

Valuska, el «idiota» *dostoievskiano*, hombre simple de calle y morral, sin saberlo vive aquejado de *Sehnsucht* romántico, el deseo inalcanzable de comunión con el universo; y comparte su anhelo con Eszter, un erudito musicólogo que vive encerrado en su casa obsesionado con recobrar los acordes «puros» premodernos destruidos por el «temperamento igual» desarrollado, entre otros, por Andreas Werckmeister. Este hombre divorciado al que Valeska cuida con dedicación desea recuperar aquellos tiempos de Pitágoras y Aristoxeno en los que «nuestros antepasados estaban satisfechos con el hecho de que sus instrumentos puramente afinados pudieran ser tocados en algunos tonos, [...] porque sabían que las armonías divinas eran providencia de los dioses». Pero, continúa el musicólogo en un largo monólogo que registra en una grabadora mientras Valeska escucha, el ser humano en su infinita y *racional* arrogancia «decidió tomar posesión de todas esas armonías de los dioses [encargando] a los técnicos la búsqueda de la solución: Praetorious, Salinas y finalmente Andreas Werckmeister, quién resolvió el problema dividiendo la octava de la armonía de los dioses, los doce tonos medios, en doce partes iguales».

En las palabras de Eszter se percibe su decepción con la música moderna «bien temperada» que en el siglo XVII perdió definitivamente su vínculo con lo sagrado, con los pulsos del universo y los dioses que lo habían creado, para convertirse en sierva de la Razón, en una de las disciplinas científicas del *Quadrivium* renacentista junto a la aritmética, la astronomía y la geometría. Al igual

que el *tetractys*⁴ o el ángulo recto, el sistema armónico moderno permitía al ser humano habitar en un acogedor *Harmonices Mundi*, como lo nombró Johannes Kepler en su obra de referencia (vid. Calderón Urreiztieta, 2013). Por todo ello, Eszter considera necesario dar la espalda al llamado «Temperamento igual» y volver a la afinación natural de los instrumentos: «Tenemos que corregir los errores de Werckmeister y referirnos a estas siete notas de la escala [como] a siete cualidades distintas e independientes, como a siete estrellas fraternales en el cielo».

Es decir, lo que desea es recuperar la «armonía de las esferas» en la que las siete notas brillaban como estrellas en sus intervalos puros y diferentes entre sí. Valuska, en la danza cósmica del comienzo estaba derruyendo las armonías Werckmeister y reinstaurando —brevemente, eso sí— la pureza primigenia de la armonía de las esferas.

TODO ES RUINA

«De arriba» es de donde gotean, en efecto, la estrella y el esputo benigno; hacia arriba se levanta anheloso todo pecho sin estrellas. La luna tiene su corte, y la corte tiene sus imbéciles: mas a todo lo que viene de la corte le imploran el pueblo de mendigos y toda obsequiosa virtud de pordioseros. “Yo sirvo, tú sirves, nosotros servimos” —así eleva sus plegarias al príncipe toda virtud obsequiosa [...].

Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (1995: 249).

Pero el caos, en su forma más mundana, pulula por las calles de esta ciudad instalada en la confusión y la discordia. La noche ha regresado y las hogueras iluminan la plaza y los rostros expectantes de la multitud allí congregada para escuchar «la palabra» del príncipe del caos que se esconde en el remolque de la ballena. Un hombre extranjero del que solo llegaremos a ver una sombra, nunca el cuerpo que la proyecta: el Príncipe es una voz descarnada, un vocero dionisiaco que aboga por

la aniquilación misma de la sociedad, primero, y finalmente del mundo. Una realeza del caos en cuya estirpe se une a Irimias (Vig Mihály), el falso profeta y policía de *Sátántangó* (Béla Tarr, 2007) y a Bernhard (Kormos Mihály), el agorero apocalíptico de *El caballo de Turín* (A torinói ló, Béla Tarr, 2011).

La impronta mesiánica del Príncipe se trasluce en los rumores que circulan desde su llegada: «Dicen que, cuando se acercaba el Príncipe, el reloj de la iglesia que lleva parado años volvía a funcionar una vez más. Y el árbol del álamo cayó, se abrió una gran grieta y sus raíces salieron». Señales apocalípticas, todas ellas, pues el fin perseguido por este príncipe y su corte de servidores es, precisamente, el fin. Y los relatos que lo envuelven toman su simbólica narración del *éschaton*, el discurso de las últimas cosas y sus señales escatológicas del fin del mundo. Frente al príncipe apocalíptico, Krasznahorkai y Tarr colocan a Valuska, el hombre-niño, el poeta sin versos, que ha regresado a la plaza con la intención de ver una vez más la ballena. Deambula entre las hogueras y el ingente batallón de hombres que ahora ocupa la totalidad de este claro urbano y se introduce sin ser visto en el remolque. Allí escucha una conversación entre el director del circo y el Príncipe, con la intermediación de un traductor (interpretado por Kormos Mihály, el agorero apocalíptico de *El caballo de Turín*). El director trata de convencer al Príncipe para que calme a la multitud y entonces escucharemos a la sombra por primera y última vez, explicando a través de su traductor la ambición aniquiladora de su programa terminal:

«Solo el Príncipe lo ve todo. Y el todo es nada. Todo es ruina, lo que construyen y lo que construirán. Lo que hacen y lo que harán no es más que ilusiones y mentiras. Y todo lo que se construye solo está acabado a medias. En ruinas, todo está completo. El Director no entiende que sus seguidores no tienen miedo y lo saben ¡Sus seguidores van a convertir todo en ruinas! Harán lo que él les diga. Todo les decepciona y no entienden por qué. Pero el Prín-

cipe sabe perfectamente que es porque el todo es nada. Se acabó. ¡Les aplastaremos con nuestra furia! ¡Les castigaremos! ¡Seremos despiadados! ¡El día ha llegado, y no quedará nada! ¡La furia vencerá! ¡Ni su plata ni su oro los pueden proteger! ¡Tomaremos posesión de sus casas! ¡El terror está aquí! ¡Masacre! ¡Sin piedad! ¡Matanza, incendios! ¡Masacre!».

Asoman en sus palabras, por supuesto, el nihilismo afiebrado de Mijaíl Bakunin y los revolucionarios rusos, especialmente su conocida máxima de juventud de que el impulso de destruir es también un impulso creador; o la filosofía nietzscheana (1996: 131) del martillo y su *hybris*, esa desmesura y violencia sacrílegas que inflaman al sujeto moderno cuando acepta su voluntad de poder; o la noción del mal de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling como una potencia positiva de cambio y alteración que surge de la voluntad humana (Carrasco Conde, 2013). Pero para Valuska todo lo que escucha es ruido y furia. En ese momento comprende que la ballena no es la causante de lo que sucede en la ciudad sino un gigantesco velo disecado que oculta la verdadera *imago* del caos, la sombra *nosferatiana* del príncipe de las tinieblas y su sinfonía del horror (Imagen 4). Valuska corre

Imagen 4. Valuska observa la verdadera *imago* del caos, la sombra *nosferatiana* del príncipe de las tinieblas en *Las armonías Werckmeister*



y corre, sin mirar atrás, y solo se vuelve cuando escucha una explosión. Se detiene y observa la ciudad desde sus afueras, su cuerpo vestido de negro apenas distinguible en la oscuridad. Las explosiones se repiten como latidos terminales y sus fognazos coronan las dos fachadas blancas del fondo. La revuelta ha comenzado. Recuerda las palabras del Príncipe —«Incendios. Matanzas»— y Valuska, el humilde filántropo, se echa a correr en sentido contrario, de regreso a la ciudad. Tarr mantiene el plano vacío durante casi un minuto, las explosiones se suceden hasta que, por corte directo, nos muestra a los actores del caos: un ejército de hombres avanza por una calle de la ciudad. Caminan decididos, pero en completo silencio, con la mirada al suelo, el vaho de su respiración acompasado con el sonido marcial de sus pisadas. La cámara les sobrevuela en un *travelling* de retroceso de cuatro minutos, ofreciendo una perspectiva general de la larga fila de hombres, pero también se sumerge entre ellos, permitiéndonos atisbar sus rostros vacíos de los que parece haberse borrado, una vez más, todo rastro de individualidad.

Los súbditos del Príncipe avanzan hacia algún lugar indeterminado y, como en la plaza, siguen siendo amalgama, masa anónima y multitud. Una puerta iluminada se abre ante ellos y comienza un segundo plano-secuencia, este de ocho minutos, en el que la corte de los sublevados irrumpe en un hospital y comienzan a destrozarlo todo y golpear a los enfermos. Como un ejército de autómatas descorazonados y vacíos, ni un grito de furia, ni una consigna o arenga, «ningún sentimiento de ira contra los que asaltan o de placer en su accionar aparece en rostros que permanecen en la sombra mientras los brazos hacen su trabajo»



Imagen 5. Al descorrer el velo del horror, la masa anónima y violenta se enfrenta al límite mismo de lo humano, de la empatía y quizá de la piedad en *Las armonías* Werckmeister

(Ranciére, 2013: 64). La cuidadosa coreografía de los movimientos de cámara y de los cuerpos que entran y salen del encuadre convierte a este plano en una danza violenta que se detiene tan abruptamente como había comenzado: los dos únicos hombres cuyo rostro reconocemos entre la multitud por una breve conversación anterior con Valuska, descorren una cortina de ducha, el velo del verdadero horror, para descubrir a un anciano tan desnudo que parece haber perdido incluso la carne que vestía sus huesos y tendones; un viejo indefenso, cubierto únicamente por las huellas que el tiempo ha dejado en su cuerpo escuálido (Imagen 5). La inutilidad de la violencia —el límite mismo de lo humano, de la empatía y quizá de la piedad— se encarna, se hace cuerpo ante estos dos *individua* —la unidad mínima e indivisible de la multitud— que recuperan en ese momento su singularidad. Los dos se miran brevemente, se dan la vuelta y comienzan a retirarse acompañados del resto de los asaltantes y de la música de Vig Mihály, la misma que envolvió la danza cósmica de Valuska al comienzo del film, señalando, quizá, que un cierto orden de las cosas ha sido restaura-

do. Esa, al menos, parece haber sido la idea de Béla Tarr cuando filmó la secuencia:

«En mi país hay gente que tiene hambre y frío, que están al límite de sus fuerzas y que no posee nada. Esta gente se la tiene jurada al mundo entero, a todos los que duermen en caliente y comen cuando tienen hambre. Llega alguien que les habla de destruir el mundo. No importa si esta voz adopta la forma del fascismo, del comunismo o de cualquier otra cosa. Esta gente quiere pasar a la acción porque ya no tiene nada que perder. Su condición es la más terrible que existe. En la película retroceden después de saquear el hospital porque son humanos, no han nacido para ser criminales o asesinos. Todo el mundo es inocente, yo no quiero juzgar a nadie. Y, en cualquier caso, estas gentes no podrían destruir el mundo entero. No son más que una parte» (Grugeau, 2002: 24-25).

Comienza entonces un tercer plano-secuencia de tres minutos que acompaña el triste repliegue de este derrotado ejército de sombras, vaciados incluso de aquella fuerza gregaria que les impulsaba hasta ese momento. En esta secuencia de quince minutos compuesta por tres planos-secuencia se ha llevado a cabo brevemente el programa destructor del Príncipe. Aunque la revuelta habrá sido solo eso: una abrupta erupción y su estertor violento. Ante el cuerpo en la antesala de la muerte del anciano⁵ redescubren su humanidad y desisten de todo empeño. Pero su breve revolución sí que ha conseguido derruir algo trascendental; algo que es además el centro de la galaxia ficcional de *Las armonías Werckmeister*. Durante su retirada un movimiento

de cámara nos descubre a Valuska, agazapado en un rincón y envuelto en sombra, que lo ha observado todo (Imagen 6); su rostro yermo y sus ojos violentados, anegados de imágenes que ya nunca podrán dejar de ver y le han exiliado de un mundo que se le ha mostrado en toda su irresoluble disarmonía: «Tras esta noche terrorífica para él se sentía del todo desengañado, [como alguien que] lo hubiera vivido todo con los ojos cerrados y que, al abrirlos, ese universo alegre, ese montón de estrellas y planetas, simplemente no se encontraban en ningún sitio» (Krasznahorkai, 2001: 302). Velo desgarrado, por lo tanto, mirada cegada y caída en la oscuridad: el mundo se ha eclipsado definitivamente para este adán que ha perdido definitivamente su armónico edén.

Ahora sí, parece que es el fin, pero el final de *Las armonías Werckmeister* todavía tardará un poco en llegar. Volverá a hacer su aparición un personaje principal que no había mencionado hasta ahora: la exmujer de Eszter, Tünde (Hanna Schygulla, actriz fetiche de Rainer Werner Fassbinder), que había forzado a Valuska a convencer a su exmarido para formar parte de «Ciudad Limpia», un movimiento policial y militarizado que busca *restituir el orden* en la ciudad⁶. En la mañana posterior al asalto al hospital, las calles están tomadas por el ejército y Tünde habla con un alto mando, justo

antes de que las tropas se pongan en marcha. La revuelta era la excusa que estaban esperando⁷ y Valuska observa escondido la puesta en marcha del aparato militar y represor. Su mirada nada puede expresar ya pero Tarr sella visualmente su devastada inocencia con el cartel anunciador del circo que vimos al co-

Imagen 6. La mirada yerma y violentada de Valuska ante el caos de un mundo disarmónico en *Las armonías Werckmeister*



mienzo —cuando todo, incluida la momentánea alineación de los encarnados cuerpos celestes, era posible—, que ahora se nos muestra de nuevo pero desgarrado y apenas legible.

Y entonces, de nuevo, como única posibilidad, la huida: avisado por su casera de que irán a buscarlo por haber participado en la revuelta, Valuska trata de dejar atrás la ciudad siguiendo las vías del tren pero será perseguido por un poder sistémico y panóptico representado en un helicóptero que le acecha desde las alturas⁸. El penúltimo plano de la película nos muestra a Valuska en silencio, con la mirada obturada, en una institución mental, como si imposibilitada la fuga física solo le quedase la fuga psicogénica, un ensimismamiento catatónico que lo proyecta definitivamente fuera de esta realidad intemperada. A su lado, Eszter le habla con dulzura y le promete que cuando salga de allí vivirán juntos en su casa, a pesar de que Tünde, su exmujer, la ha ocupado (como también las fuerzas del *nuevo orden* han ocupado la ciudad). El musicólogo, pragmático en su derrota, le cuenta que ha devuelto su piano a la afinación establecida. Nada importa, le dice, nada importa en absoluto. Eszter, al contrario que Valuska, ha encontrado la manera de temperarse y amoldarse a los tiempos.

Tras despedirse, Eszter se encamina hacia la plaza para cumplir la promesa que le había hecho a Valuska. La gigantesca ballena debe ser vista, le había dicho este, para comprender «lo inmensos que son el poder y el impulso creador del Señor, y cómo su omnipotencia se refleja en ese animal». Pero cuando Eszter llega a la plaza, ahora vacía de hombres y con rastros visibles de la batalla, se encuentra el remolque desvencijado y a la ballena olvidada y expuesta a la intemperie. Eszter se acerca lentamente y, tras contemplar el gran ojo muerto, se da la vuelta y sale de plano. La cámara permanece allí, la música de Vig Mihály empapa nuestros oídos y la bruma, quizá el humo de las hogueras, envuelve el enorme cadáver —doblemente muerto: física y simbólicamente— hasta que sobreviene el corte a negro. Una última ima-

gen de todo punto ininterpretable pues nada signa o representa, solo se muestra con la insoportable y alegórica desnudez del despojo. Y una última imagen que nada concluye porque la decadencia y la ruina no tienen, no pueden tener fin. Valuska, el inadvertido visionario, se lo había avanzado ya a sus ebrios compañeros en la taberna: «*No hay nada que temer, esto no es el fin*».

CODA: FINAL SIN FIN

«No bien llegamos a este mundo», decía Flaubert, “pedazos de nosotros comienzan a caerse”. La obra maestra, una vez concluida, no se detiene: continúa en movimiento, cuesta abajo. Nuestro principal experto en Géricault confirma que el cuadro es ahora “en parte una ruina”. Y sin duda si examinaran el marco descubrirían que hay carcinoma viviendo en él». Julian Barnes, *Una historia del mundo en 10 capítulos y medio* (1994: 164-165).

Béla Tarr repite una y otra vez que en sus películas no hay metáforas, símbolos o alegorías y su intención es siempre «filmar la realidad» (Grugeau, 2002: 24). Pero su querencia por las ruinas (políticas o morales, personales o sociales) y por los finales (del tiempo o de la historia, del individuo o de la comunidad) le acerca a la alegoría tal cual la entendía Walter Benjamin (2008: 273), pues también el cine de Tarr «se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada». Al igual que los autores del drama barroco alemán se sirvieron de la alegoría para mostrar las ruinas de una sociedad decadente —y Benjamin se vale de la alegoría para mostrar la caducidad misma de la noción de historia⁹—, también Tarr ofrece imágenes de la inquietud coagulada de nuestra época, de su decadencia imparable. Eso sería precisamente la ballena, inquietud disecada, factor inerte del caos, una alegoría que, al contrario que la metáfora no representa sino que muestra, se muestra, *da a ver*. Por eso Benjamin considera que la alegoría es un dispositivo óptico¹⁰ que nos permite ver el

mundo bajo el prisma de la desolación y las ruinas, presentes o venideras, porque la decadencia es un proceso imparabile, desde luego, pero también inculminable.

¿Inculminable? Sí, porque el triunfo de la decadencia sería necesariamente el de su *cadere*, el éxito de su caída, la perfección de su ruina. Pero, ¿podría una ruina culminar y alcanzar su *perfectio*, podría llegar a estar «completamente hecha y acabada» cuando ella misma es puro deshacimiento? El culmen decadente, que parece estar siempre a la vista, es finalmente inalcanzable porque *el final no tiene fin*; en la decadencia la cumbre se toca con la sima, el cenit con el nadir y el *arché* primigenio con el *éschaton* terminal. Eterno retorno, apocatástasis en la que todo regresa a su punto de partida, circularidad infinita que también podría expresarse así: la decadencia es un proceso sin final, un *unmaking off*, un deshacerse que no podría culminar salvo en la nada. Y la nada no puede existir, puesto que si la ley de la conservación de la materia afirma que lo existente no puede haber surgido de la nada, tampoco esta podría surgir de lo existente. Todo cambia, nada desaparece. Porque en el universo la plenitud (lo que tiene límite y, por lo tanto, puede completarse) no existe, solo el tránsito y la transformación, esa «ola en constante movimiento» de la que hablaba Schlegel. En el momento mismo del *Big Bang* comenzó también el *Big End* porque todo esplendor lleva dentro de sí su propia decadencia, toda construcción incorpora ya el germen de su ruina y toda apoteosis es tan solo el primer paso de su futuro e inalcanzable apocalipsis.

¿Inalcanzable? Sí, porque si todo lo anterior fuera cierto no existiría el fin de los tiempos sino el fin *en* el tiempo: el mundo finalizando por siempre y para siempre, sin llegar nunca a término ni a culminar ese final (puede que de ahí venga el gusto por el plano-secuencia de Tarr, por una toma que, idealmente, no terminaría nunca). El apocalipsis no podría ser, por lo tanto, un instante, un fragmento de tiempo, sino la caída (*cadere*) misma en

el tiempo, su decadencia y decantamiento, como una ruina derrumbándose y cayéndose (*ruere*) por siempre y para siempre. Quizá sea precisamente ese final sin fin el que anticipa y condensa el misterioso íncipit elegido por László Krasznahorkai para *Melancolía de la resistencia*: «Transcurre, pero no pasa» (Krasznahorkai, 2001: 7). ■

NOTAS

1. Un deseo de compenetración cósmico y amoroso que Lars Von Trier, romántico a su pesar, pone en deseo en *Melancolía* (Melancholia, 2011) cuando Justine (Kirsten Dunst) se desnuda para acoger en su cuerpo la luz que irradia el planeta Melancolía que está a punto de impactar con la Tierra.
2. Aunque el título del DVD español (Avalon) es *Armonías de Werckmeister*, he preferido seguir las indicaciones del propio Tarr cuando afirmó que el título francés, *Les harmonies de Werckmeister*, era incorrecto: «No son las armonías de Werckmeister. Ese “de” indicaría que esas armonías le pertenecen. Son *Las armonías Werckmeister*» (Grugeau, 2002: 42).
3. Una visión pesimista, sin duda, que aplicó también a la Hungría anterior a la caída del muro. A finales de los setenta y comienzos de los ochenta del pasado siglo, Tarr filma sus primeras películas y sus historias se centran en la clase trabajadora de su país y del este de Europa en general, desde *Nido familiar* (Családi tüzfézsek, 1977) hasta *The Outsider* (Szabadgyalog, 1981).
4. El *tetractys* es una formación triangular de diez puntos que para los pitagóricos representaba el orden del universo ordenados en cuatro filas de uno, dos, tres y cuatro elementos, respectivamente.
5. Un cuerpo que ha sido interpretado como un eco de la Shoah. Véanse, por ejemplo, Rodríguez Serrano (2016) o Rosen (2016) aunque, si hubiéramos de hacer caso al propio Tarr, esa no fue su intención (Kudlac, 2016).
6. Y que, desde su mismo nombre, recuerda a tantas organizaciones ciudadanas de extrema derecha que esgrimen como bandera *la limpieza* (de todo tipo: étnica, social, familiar, moral...).

7. No es político mi acercamiento a *Las armonías Werckmeister* pero su ansiedad apocalíptica nace del choque de una clase dominante y la rebelión de una clase dominada. Y, como afirma Jonathan Romney (2003), es tentador relacionarla con los últimos días del comunismo en Hungría (la novela de Krasznahorkai se publicó en 1989), aunque lo cierto es que su alcance es universal: la narrativa cíclica de un viejo orden marchito, la erupción violenta de energías populares sojuzgadas largo tiempo y la también violenta represión por parte del viejo orden. Pero ninguno de los dos grupos sale bien parado, ni los *reaccionarios* ni los *libertarios*; ambos son los extremos de una cuerda en tensión sobre la que camina *el individuo*, encarnado tanto en Valuska como en Eszter, funámbulos que tratan de sobrellevar, sin conseguirlo, los violentos tirones.
8. Una representación *omnipresente e inescapable* del poder que encontramos también en otras películas donde un helicóptero rastrea y persigue a fugitivos: *Caza humana* (Figures in a Landscape, 1970) de Joseph Losey, *Acorralado* (First Blood, 1982) de Ted Kotcheff, *Heaven* (2002) de Tom Tykwer o *Essential Killing* (2010) de Jerzy Skolimowski.
9. Véanse especialmente *El origen del Trauerspiel alemán* (Benjamin, 2006), *Trauerspiel y tragedia* (Benjamin, 2007) y *Parque central* (Benjamin, 2008).
10. «El interés originario en la alegoría no es uno lingüístico, sino óptico» (Benjamin, 2008: 296).

BIBLIOGRAFÍA

- Barnes, J. (1994). *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*, Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (2006). El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras*, libro I, vol. 1 (pp. 217-459). Madrid: Abada.
- (2007). *Trauerspiel* y tragedia. En *Obras*, libro II, vol. 1 (pp. 137-140). Madrid: Abada.
- (2008). Parque central. En *Obras*, libro I, vol. 2 (pp. 261-302). Madrid: Abada.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Santillana.
- Calderón Urreiztieta, C. (2013). Experiencia estética y formulación científica: el caso del *Harmonices Mundi* de Johannes Kepler. *Anuario musical*, 68, 81-132.
- Carrasco Conde, A. (2013). *La limpidez del mal. El mal y la historia en la filosofía de F.W.J. Schelling*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Font, D. (2003). *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Cátedra.
- Grugeau, G. (2002). Entretien avec Béla Tarr. *24 images*, 111, 42-44.
- Kermode, F. (2000). *El sentido de un final*, Barcelona: Gedisa.
- Kudlac, M. (2016). “Be More Radical Than Me!”: A Conversation with Béla Tarr. *Notebook (Mubi)*. Recuperado de <https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>.
- Krasznahorkai, L. (2001). *Melancolía de la resistencia*. Barcelona: Acantilado.
- Nietzsche, F. (1995). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- (1996). *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Madrid: Alianza.
- (1999). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Rancière, J. (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rodríguez Serrano, A. (2013). Eclipse sobre ballena varada. Los rastros del Holocausto en *Armonías de Werckmeister*. En M. Manrique (ed.). *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?* (pp. 148-185). Santander: Shangri-la.
- Romney, J. (2003). Outside the Whale. *Sight&Sound* 13(4), 32-33.
- Rosen, A. (2016). The Importance of Béla Tarr’s ‘Werckmeister Harmonies’. *Tablet Magazine*. Recuperado de <https://www.tabletmag.com/scroll/201824/the-importance-of-bela-tarrs-werckmeister-harmonies>.
- Worringer, W. (1997). *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*. Chicago: Elephant Paperbacks.

TODO ES RUINA: LAS ARMONÍAS WERCKMEISTER DE BÉLA TARR

Resumen

Las armonías Werckmeister (Werckmeister harmóniák, 2000) de Béla Tarr propone un acercamiento ejemplar al *Sehnsucht* romántico, aquel anhelo melancólico del sujeto moderno por recuperar la primitiva armonía con la naturaleza y el cosmos que la Ilustración había proscrito. Siguiendo obsesivamente la figura deambulante de Valuska (Lars Rudolph), Tarr muestra un mundo eclipsado y en incipiente ruina en el que hasta la resistencia está aquejada de una melancolía terminal. Las señales de la «inminente catástrofe» se reproducen por doquier, acompañadas por la llegada a la ciudad de un circo en el que viajan una gigantesca ballena disecada y «el Príncipe», un profeta apocalíptico que hace suya la simbólica narración del *éschaton*, el discurso de las últimas cosas y sus señales escatológicas del fin del mundo. «Todo es ruina. Y todo lo que se construye solo está acabado a medias. En ruinas, todo está completo», se le escucha decir. Y pocas palabras describen mejor ese proceso de decadencia sin final, de ruina perpetua de la Modernidad en el que el sujeto contemporáneo —*posmoderno*— está todavía inmerso.

Palabras clave

Béla Tarr; cosmogonía; armonía; apocalipsis; decadencia; ruina; historia; final.

Autor

José Manuel López (1974) es profesor de guion en la Universidade de Vigo y ultima su tesis *La última ciudad. Vagabundos terminales por la metrópolis y el cine contemporáneos* en la Universidade de Santiago de Compostela. Es docente de cine en el MARCO de Vigo y el CGAC de Santiago, fundador de la revista *Tren de sombras* y asesor de la Oficina de Cooperación Audiovisual de la Academia Galega. En 2008 coordina el libro *Naomi Kawase. El cine en el umbral*. Contacto: josemlopez@gmail.com.

Referencia de este artículo

López, J.M. (2020). Todo es ruina: *Las armonías Werckmeister* de Béla Tarr. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 193-204.

COMPLETELY IN RUINS: BÉLA TARR'S WERCKMEISTER HARMONIES

Abstract

Werckmeister Harmonies (Weckmeister Harmoniák, Béla Tarr, 2000) offers an emblematic exploration of the Romantic concept of *Sehnsucht*, the modern subject's melancholic longing to recover the primeval harmony with Nature and the cosmos that the Enlightenment deprived us of. Obsessively following the wandering figure of Valuska (Lars Rudolph), Tarr portrays an eclipsed world in a downward spiral where even resistance is plagued by terminal melancholia. The signs of the "coming catastrophe" can be seen everywhere, especially after the arrival in town of a travelling circus featuring a giant preserved whale and an apocalyptic prophet named "the Prince", who adopts the symbolic narration of the *eschaton*, the discourse of doomsday and the eschatological signs of the end of the world. "Completely in ruins. Under construction, everything is only half complete. In ruins, everything is complete", we hear him proclaim. And few words better describe this process of endless decline, the perpetual ruin wrought by Modernity in which the contemporary—*post-modern*—subject is still immersed.

Key words

Béla Tarr; Cosmogony; Harmony; Apocalypse; Decline; Ruin; History; End.

Author

José Manuel López is a lecturer in screenwriting at Universidade de Vigo and is currently completing his doctoral thesis at Universidade de Santiago de Compostela. He teaches courses in film studies at MARCO (in Vigo) and CGAC (in Santiago), and is the co-founder of the film journal *Tren de Sombras* and a consultant at the Office of Audiovisual Cooperation in the Galician Academy. In 2008 he coordinated the anthology *Naomi Kawase: El cine en el umbral*. Contact: josemlopez@gmail.com.

Article reference

López, J.M. (2020). All is Ruin: Béla Tarr's *Werckmeister Harmonies*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 193-204.

Edita / Published by



Licencia / License



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