

JAVIER CASTELLOTE LILLO

---

RESUMEN: En el siguiente ensayo nos proponemos perfilar algunos apuntes sobre el último film de Béla Tarr, *El caballo de Turín* (2011), que ha sido frecuentemente mal interpretado al ser catalogada como la película del fin de los tiempos, donde ya no cabe ninguna esperanza. Al contrario, y apoyándome en la obra de Jacques Rancière, apuntaré que este último film no debe mirarse —que no verse— como el cierre de un círculo, es decir, como la exposición de un presente que no espera ya ningún futuro, más bien debe interpretarse como la imposibilidad de un regreso. La última película es una más, y el círculo que cerró el director húngaro por el hecho de filmar su última película seguirá siempre abierto. Así, al finalizar los apuntes sobre *El caballo de Turín*, realizaré una breve crítica a la obra de Jacques Rancière, *El tiempo del después*, profesor emérito de estética y filosofía en la Universidad París-VIII.

ABSTRACT: In the following essay we propose some notes on Béla Tarr's last film, *The Turin horse* (2011), which has been frequently misunderstood on having been catalogued as the movie of the end of time, where already it does not fit any hope. Quite on the contrary, and resting on Jacques Rancière's work, I will aim that the latter film must not look - that does not turn - as the closing of a circle, as the exhibition of a present that does not wait already for any future, rather it must be interpreted as the impossibility of a return. The last movie is one more, and the circle that the Hungarian director closed for the fact of filming his last movie will always remain opened. At least, after I have finished the few notes on *The Turin horse*, I will realize a brief critique to Jacques Rancière's work, *Béla Tarr, le temps d'après* (2012), emeritus teacher of aesthetics and philosophy in the University Paris VIII, Vincennes Saint-Denis.

Es conveniente, antes de perfilar algunas notas sobre su última película, esclarecer, en primer lugar, quién es Béla Tarr. Como ha admitido en varias de sus entrevistas, al inicio de su juventud no sentía un excesivo interés por la cinematografía, más bien al contrario, la veía como un entretenimiento artístico porque, en realidad, su deseo

**Palabras clave:**

*El caballo de Turín*  
repetición  
promesa  
regreso  
situaciones  
Béla Tarr

**Keywords:**

*The Turin Horse*  
repetition  
promise  
return  
situations  
Béla Tarr.



era llegar a ser filósofo. No obstante, después de realizar una película que hablaba sobre los trabajadores gitanos, el gobierno húngaro le vetó la entrada a la universidad. Fue a partir de este suceso cuando Béla Tarr comenzó a tomarse la dirección cinematográfica de otra manera, empezó a filmar películas sobre la gente humilde o pobre de Hungría, cosa que, de hecho, atrajo la atención de los Béla Bálazs Studios. Fue, precisamente, este Estudio el que le permitió proyectar su primera película seria, a saber: *Nido familiar*. Los primeros films del director húngaro se ruedan en la Hungría socialista y son, como expondré brevemente más abajo, películas que expresan de un modo más enérgico y vigoroso el problema entre las esperanzas de los individuos y la realidad de la burocracia húngara, la distancia que existe entre estas dos esferas. En 1989 el Partido Socialista Obrero Húngaro se disolvió, naciendo de él dos partidos: por una parte, el mayoritario y socialdemócrata Partido Socialista Húngaro y, por otra parte, el minoritario y marxista-leninista Partido Comunista Obrero Húngaro. Fue a partir de su segunda etapa cuando su estilo fílmico comienza a cambiar, ya con *Satantango*, aunque se atisban ya algunas modificaciones en *La condena*. No obstante, hay que decir que, aunque cambiara el modo de utilizar la cámara y el modo de expresar la repetición, las películas de Béla Tarr siempre están inmersas en la historia de una promesa perdida y con cada film va excavando en esa llaga, en ese imposible retorno, un poco más. Además, es interesante destacar que Béla Tarr siempre tuvo un especial interés por las tragedias shakespearianas, también en su juventud vio películas del directo húngaro Jancsó y, además, tuvo a Rainer Werner Fassbinder como una figura importante a considerar, además de otros. No obstante, aun siendo un lector serio de Dostoievski y Tarkovsky, Béla Tarr posee un estilo y un quehacer propio que no permite clasificarle tras ningún otro prisma.

En la segunda etapa fílmica de Béla Tarr ya no encontramos movimientos bruscos de una cámara que busca aposentarse en los rostros de unos personajes que se

tambalean entre una promesa que les permita conseguir la ansiada vida que tanto tiempo llevan esperando -como en *Nido familiar* o *Gente prefabricada*- y la realidad de los planificadores de la Hungría socialista. En esta etapa el cineasta húngaro es dinámico y furioso, trata de describir mediante el juego promesa-realidad la distancia que existe entre los deseos de los individuos y la atención insuficiente de los burócratas a tales expectativas, como sucede con Irén, en *Nido familiar*, que no dejará de presentarse cada semana al servicio de vivienda para conseguir un hogar para su marido y su hijo, cosa que, de hecho, nunca llegará a materializarse.

Los espacios en las primeras películas de Béla Tarr, al menos hasta *Almanaque de otoño*, están saturados, los rostros se encuentran cercanos unos a otros, los cuerpos se rozan, las palabras no disponen de aire suficiente hasta llegar al siguiente individuo, son flechas que se disparan directamente en la frente del otro, los primeros planos serán una constante ya que el objetivo del cineasta húngaro es hacer notar la tensión entre la promesa-realidad de la que antes hablábamos. No obstante, y como expondré en la crítica de *El tiempo del después*, a Béla Tarr no le interesa tan sólo la relación entre el individuo y la burocratización, sino, sobre todo, la *circulación de afectos*, como cita Jacques Rancière en su libro.

*El caballo de Turín* (*A torinói ló*) en cambio, pertenece no tan sólo a la segunda etapa del cineasta húngaro, sino que, además, es la última película de su carrera fílmica. Desde *Satantango* observamos a un cineasta maduro que ya en la mayoría de las películas de su segunda etapa se expresa mediante planos secuencia que buscan los rostros de unos individuos encerrados en su soledad, una soledad que espera la indecisión del individuo entre alojarse definitivamente en la repetición o, como huida a ésta, en el salto a lo desconocido. En *El caballo de Turín*, al contrario que en *El hombre de Londres*, como indica Jacques Rancière en *El tiempo del después*, las situaciones no están encuadradas en ninguna historia, sino que se trata de la sucesión de algunos días, en concreto siete, de dos

individuos que representan, por un lado, los dos géneros y, por el otro, dos generaciones, con idea de abarcar, en lo posible, la multiplicidad de los individuos, desde los más jóvenes hasta lo más viejos. Es importante resaltar este aspecto porque Béla Tarr no está mostrando los días rutinarios y fúnebres de una hija y su padre, sino que, por el contrario, intenta abarcar con un abrazo a todas las generaciones y sexos. Un hombre de mirada pétrea, sólida, acartonada, con un ojo débil, y una barba gris en punta, atrayente al mismo tiempo, con un cuerpo rígido que se acentúa más por un brazo derecho falto de movilidad; la hija, por otro lado, con largos cabellos y una barbilla que resalta en su acabado, tímida y compasiva con el caballo, el tercer personaje.

Sobre el caballo pesa una gran responsabilidad, la supervivencia del viejo Ohlsdorfer y de su hija. Es el símbolo de la existencia de ambos. En las películas anteriores de Béla Tarr, observábamos a los animales como el medio donde los individuos experimentaban su límite, como por ejemplo en *La condena*, donde Karrer acabará ladrando a los perros a cuatro patas situándose al mismo nivel que éstos. No pasa lo mismo, en cambio, en *El caballo de Turín*, donde el caballo se presenta como el gran salvador, como el ser que decidirá, por simple depresión ante los abusos, si encender o apagar la luz. Es también el caballo que fue golpeado en las calles de Turín, antes de entrar Nietzsche en el mar negro de la locura. En el film la depresión comienza con la negación del caballo a moverse, a dar de «comer» a sus amos, es así como la oscuridad progresiva que va inyectando Béla Tarr a lo largo del film se aposenta en los rostros y en las ojeras del viejo Ohlsdorfer y de su hija. «Es necesario comer», dirá el padre, es necesario comer para sobrevivir, pero su hija no le complacerá con ningún gesto ni con ninguna palabra a esta petición, sino que, por el contrario, permanecerá en silencio, sujetando con sus dos manos una patata cruda; ya no merece la pena probar bocado, ha llegado el séptimo día, sólo cabe esperar a la ducha negra que dará final al abierto fin de los tiempos de Béla Tarr.

En las películas del cineasta húngaro encontramos la articulación entre dos elementos, a saber: la repetición y la posibilidad del cambio, el de la promesa. No obstante, en *El caballo de Turín* Béla Tarr excava aún más, expresando el riesgo de la posibilidad de no poder permanecer, ni tan siquiera, en la repetición. Desde la ventana donde solían sentarse tanto el padre como la hija, Béla Tarr nos ofrece todo el film en sí mismo, nos da a ver, al mismo tiempo, la muerte de la repetición y, con ella, la de la posibilidad, la del acontecimiento que es negado con el retorno a casa. El ocaso de la repetición porque ya no hay espacio para él, el caballo les ha negado tal posibilidad, y no sólo él, también los gitanos que les privarán del agua del pozo. La repetición es el lugar incómodo pero vivo de la vida de los personajes de Béla Tarr. Maloin, en *El hombre de Londres*, lleva más de veinticinco años observando a los pasajeros descender del ferry, accionando las palancas que liberan la vía del tren: rutina y aislamiento, una condición humillante pero, al fin y al cabo, repetitiva y, de este modo, viva. No obstante, Maloin, al igual que otros personajes de Béla Tarr, tiene la posibilidad del espectáculo del cambio, existe una oportunidad, las historias que ocurren afuera pueden brindarle la desviación de un camino que se adivina recto. No ocurre lo mismo en *El caballo de Turín*, donde el padre y la hija se agarran a la promesa como única salvación, ya que la rutina, por culpa del caballo golpeado, ya no existe, o si existe, está articulando su propia muerte. Pero será desde la ventana donde observemos también el final de la promesa, una carreta que ya no puede seguir marchando hacia delante, debe volver al hogar donde estaba y donde ya no queda ninguna de las dos posibilidades; la promesa que encontramos en el *Nido familiar* ya no es posible, y la resignación de la espera en *El hombre de Londres* tampoco.

Béla Tarr consigue en sus filmes, y sobre todo en *El caballo de Turín*, lo que la literatura consigue de un modo más sencillo por su doble ventaja, como así expresa Rancière. Ésta, por un lado, puede esquivar la mirada y decirnos, a través de la escritura, cómo recibe el personaje

lo que ve detrás de la ventana, es decir, no debe poner a prueba del otro lo que dibuja. No obstante, el cine debe, por su condición, enseñarte la cama desecha mientras un padre es vestido y desvestido por su hija. Aquí es donde el cineasta debe elegir: detener el movimiento de la cámara y el movimiento del mundo en un contraplano sobre el rostro que observa, dotándole de expresión para que veamos en éste lo que siente o, por el contrario, continuar con el movimiento de la cámara y hace que nos encontremos con la obstaculización del cuerpo del otro, esquivándolo y siendo el mismo personaje una masa negra que impide ver reflejado completamente lo que él mismo está atisbando. Béla Tarr no tiene otra posibilidad de filmar más que la segunda, donde el plano secuencia, la naturaleza de la duración vivida, hacen enfrentarse o conjugarse las esperas. La cámara se sitúa ante las cosas, y a través del *travelling* irá deslizándose hacia atrás hasta que choquemos con el individuo que observa los elementos del exterior. Pero el cineasta húngaro no nos sitúa primero ante las cosas por un simple estilo cinematográfico, sino porque quiere transmitir que lo que hay fuera, en el exterior, es lo que se mueve y atrapa al individuo. Los personajes ya no reciben las situaciones, sino que son éstas las que vienen a los personajes, como el movimiento de la cámara. Las cosas se aferran, se adhieren a la piel de los individuos, y son éstos a través de los gestos, de las quietudes y de la circulación de afectos donde muestran las consecuencias de ese devenir. No obstante, en el viejo Ohlsdorfer y en su hija la cámara se sitúa directamente detrás de ellos, ya no hay *travelling* posible. En *El caballo de Turín* el exterior ya habita en la piel de los dos personajes, no es necesario un deslizamiento lento, no es necesaria una interiorización de algo que ya está adherido en la sangre.

*“Los personajes ya no reciben las situaciones, sino que son éstas las que vienen a los personajes, como el movimiento de la cámara. Las cosas se aferran, se adhieren a la piel de los individuos, y son éstos a través de los gestos, de las quietudes y de la circulación de afectos donde muestran las consecuencias de ese devenir.”*

La última imagen será la del padre y la hija inmóviles, contemplando o no la patata cruda de sus platos. Dos rostros que son bañados por la oscuridad, ese negro que hace desaparecer lentamente a los dos personajes y del que ha sido objeto de extrañas interpretaciones. No hay

que entender la última película de Béla Tarr, por ser precisamente la última, como el fin de los tiempos, como un presente ya que no espera ningún futuro. Podríamos decir que es la película de la «presentificación» del presente, de la cual ya no es posible la vuelta al pasado. Es el presente del esquema repetitivo ininterrumpido, la lucha de todo individuo contra su destino, el de la repetición o la vuelta a la repetición después de la promesa fallida. Hacer otra película hubiera sido insertar una historia dentro de una misma historia. Pero esto no significa que el tiempo del «filmar» ya no es posible, el tiempo del después, según Rancière, será aquel que se pregunte, con cada película que se realice: ¿para qué una película sobre una historia que es siempre la misma historia? En *El caballo de Turín* nos encontramos en el tiempo del juicio, enfrentado contra individuos inmóviles, sin embargo, no renuncian con sus gestos a abandonarse, sino que, como observamos, no cesan en todo el film de azuzar al caballo para que los transporte a un lugar a salvo, son los mismos personajes que salen violentamente de casa para proteger su pozo contra los gitanos, es el viejo Ohlsdorfer el que dice «es necesario comer», es decir, no queremos morir. Su hija no se habría negado nunca a vestir y desnudar a su padre, porque la ropa sucia y pesada le permitiría la experimentación de lo vivo. No cabe la posibilidad de nombrar las palabras «frustración de lo rutinario» en los personajes de Béla Tarr, y menos en *El caballo de Turín*, sino la lucha contra su propio destino, la muerte, una lucha que se solidifica hacia el cielo como las columnas salomónicas de Bernini, en cada gesto y en cada patata que es llevada al cazo para comer.

*“¿Para qué una película sobre una historia que es siempre la misma historia?”*