

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Licenciado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

**“Análisis y estudio crítico del largometraje  
Werckmeister harmóniák (Béla Tarr, 2000)**

***TRABAJO FINAL DE  
CARRERA***

**Autora:  
Julia Matos Astorgano**

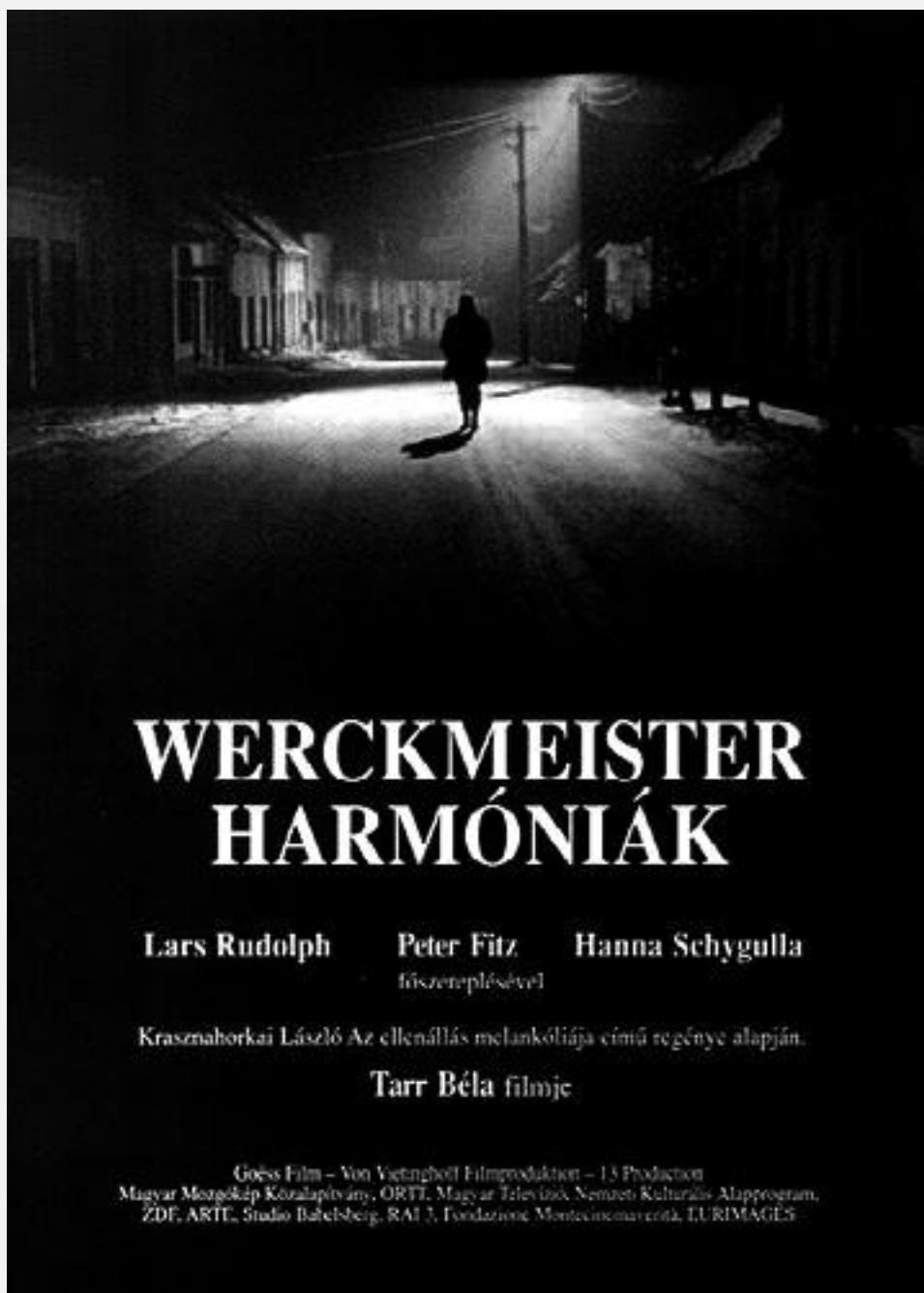
**Director/es:  
José Pavía Cogollos**

***GANDÍA, 2012***

**ANÁLISIS Y ESTUDIO CRÍTICO**

# **WERCKMEISTER HARMÓNIAK**

**BÉLA TARR, 2000**



# WERCKMEISTER HARMÓNIAK

Lars Rudolph    Peter Fitz    Hanna Schygulla  
főszereplésével

Krasznahorkai László Az ellenállás melankóliája című regénye alapján.

**Tarr Béla** filmje

Goëss Film – Von Vietinghoff Filmproduktion – 13 Production  
Magyar Mozgóképfővárosi Alapítvány, ORFI, Magyar Televízió, Nemzeti Kulturális Alapprogram,  
ZDF, ARTE, Studio Babelsberg, RAI 3, Fondazione Montecinemaverona, LURIMAGES

*"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."*

János Valushka, Werckmeister harmóniák.

<b>1.</b>	INTRODUCCIÓN	pág.5
<b>2.</b>	FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	pág.8
<b>3.</b>	LA OBRA Y SU CONTEXTO	pág.10
<b>3.1.</b>	BÉLA TARR	pág.10
<b>3.2.</b>	MELANCOLÍA DE LA RESISTENCIA	pág.19
<b>3.3.</b>	CONTEXTO HISTÓRICO	pág.24
<b>3.4.</b>	PRODUCCIÓN Y RODAJE	pág.32
<b>4.</b>	SINOPSIS ARGUMENTAL	pág.35
<b>5.</b>	ESTRUCTURA	pág.38
<b>6.</b>	PERSONAJES	pág.43
<b>7.</b>	ANÁLISIS SECUENCIAL	pág.52
<b>8.</b>	RECURSOS EXPRESIVOS	pág.70
<b>9.</b>	CONCLUSIONES	pág.81
<b>10.</b>	BIBLIOGRAFÍA	pág.82

# INTRODUCCIÓN 1

Este trabajo parte de una necesidad personal. La primera vez que vi *Werckmeister harmóniák* fue por casualidad, nada sabía acerca de su director y nada esperaba de la historia que se me presentaba. Quizás por ello me impresionó aún más, fue esa sensación de exclusividad que hace de las cosas menos conocidas más grandiosas. Esto fue hace seis años, y por entonces, Bela Tarr no había estrenado ninguna de sus dos últimas películas, las cuales le darían más protagonismo internacional y una mayor difusión en los grandes medios, sobre todo en internet.

Por entonces, busqué información sobre Béla Tarr, pero poco había escrito en digital, y aún menos en papel. Apenas algunos comentarios en blogs de cine y la siempre recurrente biografía en Wikipedia. Y es que, cómo he podido constatar tras este trabajo, Tarr es un director casi desconocido en España. Si es cierto que la Filmoteca de Andalucía le ha dedicado un breve ciclo, y en la de Madrid han proyectado alguna película suya, pero aparte de esto, sus trabajos no han tenido ninguna difusión. Por contra, críticos y revistas extranjeras le han dedicado las mejores alabanzas, y ahora se alza como uno de los mejores directores de cine independiente del mundo, pero aún así continúa a la sombra en España. A pesar de que obtuvo el premio de la Cultura Francesa al mejor director extranjero del año en el festival de Cannes de 2005, es difícil conseguir muchas de sus películas en DVD, y la versión con subtítulos en castellano de algunas de sus obras, simplemente, no ha sido editada.

Es de esta falta de información de dónde parte este trabajo, de la necesidad de conocer a Béla Tarr y su cine, y de la imposibilidad de encontrar información fiable recopilada. Pues una gran parte del tiempo dedicado en este proyecto ha sido unir mucha información suelta que se encontraba en internet y contrastarla con entrevistas hechas a Béla Tarr. Unas las pude encontrar transcritas y subidas a internet, pero muchas otras estaban colgadas como video.

A pesar de haber visto otras películas de este director, sigue siendo *Werckmeister harmóniák* la que más interesante me parece, y la que considero más representativa de su cine. Es cierto que su película *Sátántangó* (*Satantango*, Béla Tarr, 1994) es su otra obra maestra, pero su extensa duración la hace más complicada de ver y analizar.

*Werckmeister harmóniák* se presenta como una de esas películas que desde el primer plano se intuye va a estar marcada por una gran carga metafórica. Con ese lenguaje lo suficientemente abstracto como para llegar directamente a los sentidos y sin necesidad de procesarlos en el intelecto. Pero pocas veces ese viaje directo al alma es inocente en un medio como el cine, y más aún en esta película, donde el trasfondo político se deja ver con descaro. Por ello, desentramar el simbolismo de *Werckmeister harmóniák* y buscar los porqués, se hizo necesario para arrojar un poco de luz a su visionado, ante la falta de referencia bibliográfica.

El primer paso fue leer la novela en la que se basó Béla Tarr, *Melancolía de la resistencia* de László Krasznahorkai. Con un estilo narrativo totalmente opuesto al de la película, en esta novela la intención de análisis político es mucho más clara y tras su lectura se entienden otras dimensiones de la trama de *Werckmeister harmóniák*. Pero son dos obras distintas, tal y como han insistido sus autores en varias entrevistas, y por ello no se ha de pensar en una

adaptación al cine, sino en dos obras complementarias. A este paso le siguió un proceso de desaprendizaje, que aunque a priori parezca sencillo, no lo es, pues ver la película de nuevo y analizarla sin contaminarse de los datos de la novela es un trabajo complicado.

Leí numerosos artículos tanto de críticos nacionales como extranjeros, pero todos ellos tenían grandes deficiencias, por ello no me sirvieron de gran ayuda. Aunque muchos de ellos hacían un análisis inteligente tanto en la interpretación como en las descripciones de la parte técnica, todas me parecieron de muy poca extensión, superficiales, con un lenguaje poco claro, escasa información objetiva, y con una gran falta de referencias, lo que les daba poco fundamento. Sólo el libro de Jacques Rancière, Béla Tarr, *Le Temps d'après*, posee algunas de estas cualidades, pero al estar escrito en francés y sin traducción al castellano, y utilizar un lenguaje muy poético, fue difícil sacar información útil.

En este trabajo he querido hacer una combinación de información objetiva e interpretación personal, dejando claro dónde empieza una y termina la otra.

La memoria final ha sido redactada bajo la premisa de no sobre informar. No caer en la mera recopilación de información. He intentado que cada página tenga un por qué y que cada apartado esté interrelacionado y aporte conclusiones. Y para todo ello, lo he escrito siempre pensando en que el texto final sea lo que a mí me hubiera gustado leer la primera vez que vi *Werckmeister harmóniák*, sin caer en el exceso ni en la escasez.



## FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA 2

<b>DIRECTOR:</b>	Bela Tarr y Agnes Hranitzky
<b>TÍTULO ORIGINAL:</b>	Werckmeister harmóniák
<b>ORIGEN:</b>	Hungría
<b>AÑO:</b>	2000
<b>DURACIÓN:</b>	145 minutos
<b>GUIÓN:</b>	László Krasznahorkai y Bela Tarr
<b>BASADA EN:</b>	la novela de László Krasznahorkai <i>Melancolía de la resistencia</i>
<b>DIÁLOGOS ADICIONALES:</b>	Péter Dubai, Gyuri Dósa Kiss y György Fehér
<b>MÚSICA:</b>	Mihály Vig
<b>FOTOGRAFÍA:</b>	Patrick de Rander, Miklós Gurbán, Edwin Lanzenberger, Gábor Medvigy, Emil Novák y Rob Tregenza
<b>MONTAJE:</b>	Ágnes Hranitzky
<b>VESTUARIO:</b>	János Breckl
<b>MAQUILLAJE:</b>	Erzsébet Rácz
<b>DECORACIÓN:</b>	S. Katona, Z. Mihalek y B. Z. Tóth

**PRODUCTOR:**

Joachim von Vietinghoff

**REPARTO:**

Lars Rudolph, Peter Fitz, Hanna Schygulla, János Derzsi, Djoko Rosic, Tamás Wichmann, Ferenc Kállai, Mihály Kormos, Putyi Horváth, Enikő Börcsök, Éva Almássy Albert, Irén Szajki, Alfréd Járai, György Barkó, Lajos Dobák, András Fekete, Gyuri Dósa Kiss, Józsi Mihályfi, Péter Dobai, Géza Balkay, Kati Lázár, Péter Tóth, László feLugossy, Gyula Pauer, Barna Mihók, Viktor Lois, Béla Marías, Mátyás Dráfi, József Ropog, Sandor Bese, Erika Horineczky, Béla Nagy, Ágnes Kamondy, Péter Magyar, Dóra Kováts, Gábor Werner, Lajos Bulocs, Ferenc Gazdag, Gyula Herpai, Tibor Komáromi, Géza Kósa, József Szántó, János Váradi, Miklós Waszlavik y otros.

### 3.1. BÉLA TARR

Béla Tarr es considerado por gran parte de la crítica internacional como uno de los cinco mejores directores de cine del mundo aún en actividad. Pero llegar a este reconocimiento no ha sido tarea fácil, sus comienzos y gran parte de toda su carrera se ha visto obstaculizada por problemas de financiación y de producción. Director comprometido con los problemas sociales de su país, siempre ha optado por un cine de ritmo lento, con un estilo visual hipnótico e historias teñidas por una visión melancólica y pesimista del mundo. Siempre invitando al espectador a una reflexión sobre la realidad humana.

*"La gente que vive en los límites éticos de la existencia me interesan más que cualquier otra cosa. Sus conflictos son mucho más reales. Se les puede representar mejor en este segmento de sociedad que en el mundo burgués, adinerado, donde todo se barre debajo la alfombra.*

*En cuanto a mí, nunca me he considerado un director de películas. Yo siempre he pensado que mi única misión era cambiar el mundo. Hoy, sería lo bastante bueno si pudiera cambiar sólo la lengua del rodaje de una película. Naturalmente, el rodaje es también una parte del mundo, y tengo éxito en lo que hago. Sin embargo, me cuesta creer que esto haya cambiado el mundo de algún modo."* (Entrevista a Béla Tarr. Café Babel, La revista europea.1 de Enero de 2007)

Béla Tarr nació en Pécs, Hungría, el 21 de julio de 1955, aunque creció en Budapest. Miembro de una familia de clase trabajadora, tuvo su primer contacto con el mundo del cine gracias a su madre, quien a los diez años le llevó a una prueba de casting para una versión televisiva de *La muerte de Iván Ilich*, la obra de León Tostói. Béla logró el papel del hijo del protagonista, pero sólo volvió a aparecer ante la cámara en una película de su compatriota Miklós Jancsó, *Szörnyek évadja*, de 1987.

Fue a los 16 años cuando Tarr empezó a mostrar interés por la dirección cinematográfica, quizás a raíz de su trabajo como conserje en la Casa de Cultura y Ocio nacional. En esta época realizó algunos cortometrajes amateurs en super 8, la mayoría fueron documentales, especialmente sobre la vida de trabajadores y gente humilde de la Hungría urbana. Ya mostraba por entonces su preocupación por los problemas sociales. Estos trabajos llamaron la atención de los estudios Béla Bálazs, y en 1977 lo lanzaron en su debut con el largometraje *Családi tűzfészek* (Nido familiar, Béla Tarr, 1979), cuando tan solo tenía 22 años. Tarr filmó la película en seis días y apenas sin presupuesto, utilizó actores no profesionales que participaron sólo por amistad y sin cobrar salario. Trataba en este film el problema del acceso a la vivienda, y las crisis familiares que surgían de esta situación. En este trabajo ya se pueden ver algunas de sus constantes estilísticas, como la fotografía en blanco y negro, su morosidad narrativa y el cuidado de la planificación. La película es parte de lo que se conoce como "ficción documental", estilo que tomó importancia en la Escuela de Budapest a inicios de los ochenta, y muy de moda en los Estudios Béla Balázs. Los principios generales de la ficción documental incluyen el uso de actores no-profesionales y de un storyboard planeado de antemano, en combinación con diálogos improvisados y el uso de la cámara en mano. Las intenciones de los

realizadores eran primordialmente políticas: retratar la realidad con las máscaras quitadas.

"A esa edad pensaba que todo lo que se veía en cine era mentira y quería enfáticamente llevar a la pantalla a hombres verdaderos.". (Béla Tarr, Entrevista de Jorge García para la revista El Amante, nº98, 2001)

Aparentemente el régimen autoritario de Hungría determinó su ocupación profesional. Él deseaba estudiar filosofía en la universidad, pero las autoridades, al observar el contenido de sus cortometrajes, consideraron que tenían delante a un potencial intelectual peligroso, motivo por el que le denegaron el ingreso en la facultad. De este modo el cine pasaría sin él buscarlo a un primer plano, pues tras el rodaje de *Családi tűzfészek* (Nido familiar, Béla Tarr, 1979) consiguió una plaza en la Escuela Húngara de Artes Cinematográficas y Teatrales, y dejó de lado su vocación como filósofo. A partir de entonces se dedicaría por completo a la dirección cinematográfica.

En sus dos siguientes obras, *Szabadgyalog* (El intruso, Béla Tarr, 1981), realizada en 1980 y *Panelkapcsolat* (Gente prefabricada, Béla Tarr, 1982), dónde por primera vez utilizaba actores profesionales, continuó en la misma línea, con un estilo documental de cámara en mano y sin artificios estilísticos, bajo las influencias del realismo socialista. Fue en 1982, con una adaptación de *Macbeth*, cuando su trabajo comenzó a cambiar radicalmente. Se dividía sólo en dos actos, uno antes del título principal de sólo cinco minutos, y un segundo de 57 minutos de duración. La sensibilidad visual de Tarr no sólo se dirigió hacia unos primeros planos cortantes, medios planos abstractos y planos generales muy largos, sino que además su filosofía cambió desde el crudo realismo anterior hacia una mirada

más metafísica similar a la de Andrei Tarkovsky. El mismo Béla Tarr consideró Rainer Werner Fassbinder como su principal influencia.

Tras hacer *Őszi almanach* (Almanaque de otoño, Béla Tarr, 1985), Tarr, que había escrito sus cuatro primeras obras en solitario, empezó a colaborar con el novelista húngaro László Krasznahorkai para su película de 1988, *Kárhozat* (La Condena, Béla Tarr, 1988). Comenzaba entonces, además de una carrera cinematográfica conjunta, con una larga lista de colaboraciones de Krasznahorkai en las películas de Béla Tarr, una amistad que durará hasta la actualidad.

*"Nos conocemos muy bien, conocemos mucho el uno del otro, es muy fácil trabajar juntos. Es un buen escritor, pero su lenguaje no se puede usar directamente en el cine, por eso cambiamos muchas de las escenas. No puedes comparar literatura y cine, son dos lenguajes diferentes."* (Interview with Béla Tarr, Bright Lights Film Journal, 30 de Octubre de 2000)

A pesar de que muchas de sus películas son adaptaciones de obras literarias, Tarr siempre hace una versión muy particular de las historias que toma de la literatura, dando un toque tan personal que en ocasiones el espectador, si ha podido leer antes la novela, siente estar frente a una historia diferente, pues las sensaciones que evoca son distintas.

En su siguiente colaboración con el escritor Krasznahorkai, tardó siete años en planificar cuidadosamente la versión cinematográfica de la novela *Satantango*. La película del mismo título y con una duración de 415 minutos, finalmente fue estrenada en 1994. Ésta obra, a pesar de su inusual duración, es considerada como la más representativa de su filmografía. Es en ella donde afianza su característico recurso

de largos planos secuencia, que combinados con la música de Mihály Vig, su compositor habitual, aportan solidez a esa mirada triste que le caracteriza. El film ganó el premio Caligari en el Festival de Berlín.

Seguidamente, en 1995 rodó *Utazás az alföldön* (Viaje por la Llanura, Bèla Tarr, 1995) de 35 minutos, tras la que se mantuvo unos años inactivo.

Fue en el año 2000 cuando llegó su reconocimiento internacional con *Werckmeister Harmóniák* (Las armonías de Werckmeister, Bèla Tarr, 2000), película que tuvo muy buena acogida por parte de la crítica y de los circuitos de festivales. Aparece por primera vez Ágnes Hranitzky, su esposa, como codirectora, aunque ya había participado en todas sus películas desde *Szabadgyalog* (El intruso, Bèla Tarr, 1981) como montadora.

Por contraposición a lo que sucede en *Kárhozat* (La Condena, Bèla Tarr, 1988), se aprecian algunos cambios importantes en el cine de Tarr, que no sólo se pueden observar en la presencia de un hilo narrativo más concreto, sino en el propio lenguaje cinematográfico. En *Werckmeister Harmóniák* se reducen significativamente el número de los abundantes e inquietantes planos vacíos de *Kárhozat* (La Condena, Bèla Tarr, 1988), así como también se disminuyen drásticamente las panorámicas lentas y ceremoniosas habituales en sus anteriores películas. En cambio, para construir sus característicos planos-secuencia, esta vez, Béla Tarr recurre principalmente a la "steadycam" y a largos "travellings" laterales, como el que filma a János y su maestro caminando por la calle durante varios minutos, o frontales, como los que siguen a János de espaldas o de frente, que contribuyen a proporcionar al film un matiz más dinámico menos soporífero.

Tras *Werckmeister Harmóniák*, en 2008, el director toma una obra del escritor francés George Simenon para adaptarla al cine. *A londoni férfi* (El hombre de Londres, Béla Tarr, 2008) pudo no haber visto nunca la luz, después de que el productor Humbert Balsan se suicidara en 2005. Pero Tarr pudo, con el inevitable retraso, conseguir financiación. Fue por esta película por la que Béla Tarr resultó ganador del Premio de Cannes a mejor director en el año 2005. En este film se muestra más estilizado que nunca, cercano al expresionismo. Describe las andanzas de un protagonista que no puede resistir la tentación de guardar para sí un maletín lleno de dinero, encontrado por azar. Domina la mirada melancólica y de parálisis vital, la incapacidad para la acción de los personajes, que se dejan arrastrar por la fuerza de los acontecimientos, y que con resignación deben conformarse con su suerte. Recurso narrativo que se repite en varias de sus películas.

Tras declarar que sería su última película, en 2011 estrena *A torinói ló* (El caballo de Turín, Béla Tarr, 2011), una vez más una adaptación de una novela de Krasznahorkai.

Durante muchos años su trabajo no estuvo disponible en DVD, excepto en Japón, pero recientemente *Las Armonías de Werckmeister* y *La Condena*, así como *El Hombre de Londres* están disponibles, incluso dobladas al español. Los trabajos más tempranos de Béla Tarr como *Nido familiar*, *El intruso*, y *Gente prefabricada* están disponibles en DVD en los Estados Unidos.

## LARGOMETRAJES

Családi tűzfészek / Nido familiar (1977)

Szabadgyalog / El intruso (1981)

Panelkapcsolat / Gente prefabricada (1982)

Őszi almanach / Almanaque de otoño (1985)



Kárhozat / La condena (1988)

Sátántangó / Satantango (1994)

Werckmeister harmóniák / Las armonías de Werckmeister (2000)

A londoni férfi / El hombre de Londres (2007)

A torinói ló / El caballo de Turín (2011)

#### PARA TELEVISIÓN

Macbeth (1982)

#### CORTOS

Hotel Magnezit (1978)

Utazás az alföldön / Viaje por la Llanura (1995)

Visions of Europe/ Visiones de Europa (2004)

#### DOCUMENTALES

City Life (1990)

Az utolsó hajó / El último bote (1990)

#### ESTILO

A lo largo de toda su filmografía, el director Béla Tarr ha ido afianzando un estilo característico y muy personal, que hace de sus películas inconfundibles para el espectador. Algunas de las constantes que hacen del cine de Tarr lo que es, son las siguientes:

- Planos secuencia muy extensos, de larga duración, con movimientos coreografiados, tanto de cámara como de los personajes en el espacio.

- Uso del blanco y negro como opción estética. Es el blanco y negro, el uso contrastado de luces y sombras lo que le permite al director esa particular fusión entre naturalismo y artificio cinematográfico.

*"Con el color no puedo controlar la imagen, con el blanco y negro puedo establecer una distancia entre el mundo real y el mundo representado, la imagen de la película."* (An interview with Béla Tarr. Senses of cinema. Waiting for the Prince.. Nº12, 13 de Febrero de 2001)

- Continuos reencuadres de personajes y objetos, lo que le permite, entre otras cosas, evitar filmar los diálogos con el clásico plano-contraplano.

-Uso reiterado del travelling, que normalmente acompaña el movimiento de los personajes.

-Ritmo en el montaje lento y pausado, con planos siempre de larga duración. Tal y cómo ha confesado en varias entrevistas, los planos más extensos de sus películas durarían más tiempo, pero debido a una limitación técnica tiene que ajustarlos. Las películas kodak que utiliza tienen una extensión máxima de 300 metros, alrededor de unos 11 minutos, y es por eso que la mayoría de sus característicos planos secuencia tienen esa extensión.

- Un trabajo muy refinado de la imagen y el sonido. El uso del fuera de campo y una banda musical envolvente y repetitiva, contribuyen principalmente a darle ese carácter hipnótico a sus movimientos coreografiados.

- Importancia fundamental del desplazamiento de los personajes en un espacio altamente estilizado donde predomina el agua, el lodo y la

bruma. En este contexto siempre hay uno o varios personajes en movimiento que deambulan sin destino por ese paisaje apocalíptico.

-Centra el interés en el mundo interno de los personajes, relevando a un segundo plano los acontecimientos de la trama general.

-Escasos diálogos.

-Temáticas siempre en torno a cuestiones sociales.

-Los personajes de sus historias son siempre gente humilde, de estratos bajos de la sociedad.

- Sus historias suceden en ámbitos intemporales y casi sin referentes territoriales, bajo unas coordenadas espacio-temporales propias, determinadas tan solo por el idioma en que hablan sus personajes, su aspecto, sus hábitos y los inhóspitos lugares en que viven.

## 3.2. MELANCOLÍA DE LA RESISTENCIA

Tras *Kárhozat (La Condena)* y *Satántago*, Béla Tarr inicia con *Werckmeister Harmóniák* su tercera colaboración con el escritor László Krasznahorkai, al adaptar su novela *Melancolía de la resistencia*.

*"Lo que hay que saber es que Krasznahorkai es un escritor muy difícil de trasladar al cine. La única manera de hacerlo es conociéndolo a fondo, yendo a los lugares donde escribió sus obras y relacionándose con la gente sobre la que escribió. Es casi como hacer una investigación sociológica."* (Béla Tarr, Entrevista de Jorge García para la revista *El Amante*, nº98, 2001)

László Krasznahorkai nació en Gyula (Hungría) en 1954, inició sus estudios en Derecho en la Universidad de Szegez, los cuales concluyó en la de Budapest, en la que también se licenció en Lengua y Literatura Húngaras. Recorrió durante años el país después de estudiar, y ejerció diversas profesiones en pueblos y ciudades de provincias. Estas experiencias le valieron de inspiración para varias de sus novelas.

"Transcurre, pero no pasa" Con ésta frase, y en medio de una página en blanco tras el índice, comienza la novela. Ya aquí el autor nos deja claro que esta historia no está basada en hechos reales, que lo que vamos a leer es ficción.

El libro se divide en tres apartados, Circunstancias extraordinarias con el subtítulo de Introducción, Las armonías de Werckmeister como Debate y Sermo super sepulcrum como Deducción. Tarr decide tomar

el contenido del segundo capítulo y también su título para componer el guión de Werckmeister Harmóniák, deja completamente de lado el primero y el último apartado, no introduce nada en la trama de lo que Krasznahorkai nos cuenta en su Introducción y Deducción. Este es el primer factor decisivo que hace que la película se distancie enormemente de la novela, pues estos dos capítulos ausentes en el film aportan dos elementos que ayudan a una comprensión más global de la historia. Por un lado el punto de vista se vuelve coral y ya no es sólo la visión del personaje de Valuska, y por otro, se amplía la temporalidad de la trama; existe un pasado, una explicación más amplia de las circunstancias del presente y se entrevé un futuro.

En la *Introducción ó Circunstancias extraordinarias*, a lo largo de sus 91 páginas de duración, la madre de Valuska, la señora Pflaum, toma las riendas de la historia. Se nos relata su viaje en tren de vuelta al pueblo, en el que, aunque ella no lo sabe, sus compañeros de viaje son los seguidores de "El príncipe" que viajan al pueblo de Valuska porque esa misma noche llegará el "Circo de la Ballena". En este capítulo nos introducimos en los pensamientos de la señora Pflaum, se nos desvela la mentalidad de una mujer de clase media-baja, las circunstancias sociales de los seguidores del príncipe, todos campesinos sumidos en la pobreza y de modales rudos, y también vemos a Valuska desde los ojos de su madre.

El apartado *Las armonías de Werckmeister ó Debate*, con 286 páginas, además del de mayor extensión es en el que se desarrolla prácticamente toda la historia. En cuanto a la trama, básicamente encontramos lo mismo que en la película, aunque algunas escenas son obviadas por Béla Tarr. Sólo varía en la figura de la señora Eszter, que toma mayor importancia en la novela, el escritor dedica más tiempo a mostrar todas sus estratagemas para hacerse con el poder. En este capítulo, tanto en la novela como en el film, el punto

de vista siempre es el de Valuska. Pero la novela nos introduce en su mundo interior de una manera más racional y explícita, son continuos los diálogos internos del personaje, todo lo vemos a través de los pensamientos de Valuska, en cambio en el film esto se reduce a gestos y planos descriptivos. Tarr afronta al personaje con una visión más sensorial, los mecanismos que utiliza para adentrarnos en la mente de Valuska son más indirectos. Un buen ejemplo podemos verlo en la secuencia en la que Valuska acompaña al Señor Eszter en su paseo por la ciudad, en la película es un largo plano secuencia con un travelling lateral centrado en la mirada de los personajes, se trata de un momento de silencio y reflexivo, mientras que en la novela, un bombardeo de largas frases sin apenas comas ni puntos, nos impiden coger aliento en la lectura de las preocupaciones que rondan la mente de Valuska acerca del estado del Señor Eszter. Y este ejemplo se puede extrapolar quizás a todo el tratamiento de la historia que dan ambos autores, escritor y cineasta. Mientras Krasznahorkai utiliza muchos diálogos a modo de pensamientos, con un estilo narrativo que obliga al lector a leer rápido y sin apenas pausas, Tarr hace totalmente lo contrario, su ritmo es lento hasta la extenuación y todo son imágenes descriptivas, no hay apenas diálogos. La novela apunta directamente al raciocinio y al intelecto, mientras que el film pretende jugar con los sentidos y la sensibilidad a través de la imagen y el sonido, o la ausencia de éste. Y lo más curioso, es que a pesar de todo esto, el resultado final que queda en la mente del lector y del espectador no está tan distanciado, ambos confluyen en un cierto modo.

El tercer apartado y último, *Sermo super sepulcrum*, es el más breve con tan sólo 41 páginas. Bajo el subtítulo de Deducción se nos revela lo que hasta entonces sólo podíamos intuir, la manipulación de los acontecimientos por parte de la Señora Eszter para finalmente hacerse con el poder en la ciudad. Vemos como se aprovecha de su

marido para ganarse la confianza de los vecinos, cómo utiliza al jefe de policía para controlar la situación y como al final deshecha a ambos para unirse al jefe del ejército, que le aporta tanto sentimentalmente como políticamente lo que busca. Y es en este último capítulo, suprimido en la versión cinematográfica, donde se afianza la intención de reflexión política de la trama. Por ello, en la película de Béla Tarr tan solo se intuye esta intención, pero no llega a ser totalmente obvia. El director deshecha tanto este capítulo como algunas partes del anterior, precisamente para dejar de lado la figura de la señora Eszter, la cual le da un cariz más político a la trama, y quizás pueda eclipsar algunas de las intenciones del director por mostrar argumentos más universales, atemporales o menos concretos.

Krasznahorkai opta pues por un relato coral, por un protagonismo compartido de tres personajes, la señora Pflaum, la señora Eszter y Valuska, mientras que Tarr trata la historia sólo desde los paseos y la mirada curiosa de este último. Y es también este punto de vista único de Valuska lo que le hace diferente en el film, pues en la novela es quizás más loco, más inocente, más tonto y más extravagante, pues es así cómo nos lo presenta Krasznahorkai a través del resto de personajes. Además, también, esta ausencia de polifonía en la película, hace que el desenlace de la trama sólo traiga consecuencias para Valuska, mientras que tanto la ascensión al poder de la señora Eszter, la muerte de la señora Pflaum o el cambio radical de pensamiento del señor Eszter, tan importantes en la novela, quedan fuera de la historia del film.

*"Retiro el pensamiento racional y objetivo[...], retiro por mi parte todos los pensamientos claros y libres por considerarlos una estupidez mortífera.." (Señor Eszter, pág. 255)*

*"Si Valuska no lo hubiera despertado aquel día, habría tenido que pagar de forma bochornosa por lo que también pagaban la ciudad y el país: por el hecho de que toda idea reinante, toda obsesión y todo raciocinio juzgador que pretende ver el mundo según los cauces exigidos, arrasa a su alrededor la estructura viva de la vida, de la riqueza incalculable, de las circunstancias reales."* (pag.266)

Ese estilo rápido y repleto de contenido, dónde los protagonistas son contruidos con más profundidad informativa, dónde todo es más explícito, hace que la lectura de la novela aporte luz al entendimiento de la parte meramente narrativa de la película, y por otro lado el film aporta más información estética y sensorial, nos envuelve en el mundo de esta ciudad caótica y nos transporta a ese ambiente de desolación y miedo de sus protagonistas. Por todo ello, estas dos obras actúan como complementarias, como si se tratase de las dos partes necesarias de una misma historia, sólo que en distintos formatos. Es cierto que por separado tienen unidad, pero su combinación parece una sola obra.



### 3.3. CONTEXTO HISTÓRICO

*"A mí el tiempo me preocupa mucho. Mis películas para mí transcurren mañana, no en un momento histórico determinado."*  
(Béla Tarr, Entrevista de Jorge García para la revista El Amante, nº98, 2001)

Es obvio que *Werckmeister harmóniák* no es un film histórico y que los sucesos políticos de la historia de Hungría no son su principal objetivo. El discurso gira en torno a sentimientos más universales: el miedo, el desconocimiento, sus reacciones salvajes, la búsqueda de poder y la violencia.

*"Hay construcciones en todas las ruinas, un deseo de destruir, implacable, terrible. No encontramos la causa de nuestro odio y desesperación, entonces nos abalanzamos sobre todo con furia salvaje "* (palabras de un seguidor de "El príncipe", *Werckmeister harmóniák*).

Por lo tanto, no pretendo que este repaso histórico se entienda como una explicación de la trama de la película, sino como una contextualización para situarnos en el ambiente en el que fue creada esta historia ficticia, el contexto socio-político-cultural de los autores del guión, Béla Tarr y László Krasznahorkai. Si el espectador conoce de antemano la historia reciente de Hungría, podrá llegar a un estrato de comprensión del texto fílmico más profundo, verá como toda la trama está teñida por un ambiente político que recuerda a la década de dominio soviético que atravesó el país después de la II Guerra Mundial.

A modo de fábula política, esta película nos adentra en una sociedad que ha caído en el caos y en el miedo, nos traslada a un conflicto que además de ahondar en las reacciones y los sentimientos del hombre, reflexiona sobre temas políticos como, el estallido de violencia ante la represión, el poder autoritario, los intereses del poder...etc. Todo ello con un lenguaje indirecto que recuerda a películas de otra época. El director nos traslada a un tipo de cine de hace más de medio siglo, un cine de la época de las dobles lecturas, imprescindibles para comunicar discrepancias donde no se podía discrepar, del simbolismo de un estilo más visual que literario, pero que entonces estaba cargado de contenido. Conociendo la historia de países donde la represión y la censura han sido lo habitual durante mucho tiempo, no cabe por menos que pensar en una invitación por parte del director a deducir el mensaje político oculto. Oculto por ese tono metafórico y cargado de simbolismo, dónde nada es explícito y todo se lee entre líneas. Y es quizás por este lenguaje indirecto que la película conmociona y sobrecoge a quien la ve, pues aunque es inevitable que sus guionistas se basen en la historia de su país, es una historia universal que de una manera u otra, con diferentes matices, ha sucedido en cualquier sociedad, pues la búsqueda de poder, la violencia y el miedo son inherentes a la historia del hombre.

En esta contextualización histórica me centraré en la década de los 50 y la influencia Soviética en el país, momento clave para comprender mejor este film.

La historia de Hungría después de 1945 y durante cuarenta y siete años estuvo definida, de forma e intensidad variable, por la presencia militar soviética. Esta ocupación y dominio extranjero es el eje que desencadena la acción en la trama de *Werckmeister harmóniák*. El llamado "Príncipe", estrella invitada del circo que llega al pueblo de Valuska, y culpable de la violencia que sus seguidores

van desatando en los pueblos por los que pasa, habla en un idioma extranjero, tal y como se nos desvela a mitad de película, habla en ruso. Detalle que sin duda no es al azar.

Tras la segunda guerra mundial, las potencias aliadas crearon en los países vencidos la Comisión de Control Aliado (Szövetséges Ellenőrző Bizottság), que asumía la supremacía política. Sin el permiso de la misma no podía funcionar ninguna organización, partido o asociación. En el caso de Hungría, fue la Unión Soviética quien asumió la dirección de esta Comisión de Control Aliado. Fue bajo este poder, cómo en los primeros meses de la postguerra se creó un Gobierno Provisional de coalición de cinco partidos nacionales: el Partido Comunista Húngaro, el Partido Socialdemócrata de Hungría, el Partido Campesino Nacional, el Partido Independiente de los Pequeños Propietarios y el Partido Demócrata Burgués, todos ellos previamente aprobados por la Unión Soviética a través de la Comisión de Control Aliado. El poder verdadero dentro del mismo estaba en manos de los comunistas (Partido Comunista Húngaro), que conservaron para sí los ministerios más importantes. La tarea principal del Gobierno Provisional fue la reorganización de la producción, del aparato burocrático y de las fuerzas armadas del poder. Quizás esta última reorganización es la que más se refleja en la película, pues la policía pasó a estar subordinada al ministerio del Interior, lo que significa que además de mantener el orden y la seguridad, la policía cumplió también tareas políticas. Haciendo referencia a esta situación, vemos como en *Werckmeister harmóniák* el jefe de policía de este pequeño pueblo húngaro, está ligado con el poder político que esta por imponerse, la ambiciosa señora Eszter, a través de su relación amorosa. En ambos casos, realidad histórica y narración filmíca, la política y las fuerzas del orden se unen más allá de sus límites de acción.

Continuando con el repaso a este periodo de la historia de Hungría, y centrándonos en esta reforma de las fuerzas armadas, la policía política, bajo la dirección comunista, inició las represalias y persecuciones. Los comités nacionales se encargaron de la depuración del cuerpo burocrático según criterios políticos. Por medio de las "listas-B" fueron despedidos unos sesenta mil funcionarios. El gobierno disolvió veinticinco partidos y organizaciones, entre ellos al partido gobernante anterior, la Asociación de la Defensa del País, el Partido de la Cruz Flechada. Se abrogaron las leyes sobre los judíos y empezaron los procesos ante los tribunales populares organizados por la policía. Procesaron a sesenta mil personas, condenaron a muerte a cuatrocientos setenta y siete y ejecutaron a ciento ochenta y nueve de ellos.

El decreto de mayor envergadura del Gobierno Provisional fue el relativo a la reforma agraria. Confiscaron las tierras de los criminales de guerra y expropiaron las grandes propiedades agrarias. Lo que significó acabar con el sistema de los latifundios, disminuir el número de los campesinos sin tierra y hacer dominante la pequeña propiedad familiar.

Este clima de cambio y reorganización seguro supuso una paralización de la vida común y un desconcierto de la población húngara. Es quizás este clima el que se refleja en la película, sobre todo a nivel visual más que narrativo, las calles casi abandonadas, invadidas por basura y hordas de gatos, un ambiente desolado. Y esa inquietante atracción de feria, el enigmático y enorme cadáver de la ballena disecada. Tanto el extraño monstruo gigante, como el deformado personaje de "el príncipe", que parece liderar el espectáculo y que habla un idioma extranjero, representan una amenaza de un totalitario y desconocido poder exterior que perturba la vida de los ciudadanos.

En el verano de 1945 surgió la necesidad de acabar con el Gobierno Provisional mediante las elecciones a la Asamblea Nacional. Según la nueva ley electoral, más democrática que las anteriores, podían tener derecho a voto todos los ciudadanos mayores de veinte años, menos los criminales de guerra y los fascistas conocidos. El Partido Independiente de los Pequeños Propietarios alcanzó la mayoría absoluta, pero la Comisión de Control Aliado sólo permitió la formación de un gobierno de coalición, en el que el partido que había ganado las elecciones recibió la mitad de los ministerios y el Partido Comunista recibió el Ministerio de Asuntos Interiores, de gran importancia estratégica, y la dirección de la Policía y de la administración estatal.

Siguieron unos años de soviétización en los que todas las organizaciones, personas y elementos de la sociedad contrarios a la izquierda eran estratégicamente desplazados.

A principios de la década de los 50, en los meses del desenvolvimiento de la guerra fría, bajo el lema de la preparación para una nueva guerra, pasó a primer plano la necesidad de constituir un régimen político monolítico: la liquidación de los partidos políticos y la transformación hacia la dictadura totalitaria del partido comunista, la llamada Era Rákosi.

El verdadero jefe del partido y del país fue Mátyás Rákosi. En torno a él se formó un culto a la personalidad, a semejante del que se hacía con Stalin, basado en la ciega inclinación ante su autoridad, la ponderación excesiva de sus méritos y el engrandecimiento sin crítica a su persona.

Para poder realizar sus objetivos el régimen monolítico de la dictadura tuvo que recurrir al terror. El papel más importante en el mantenimiento del mismo corrió a cargo de la policía política. El régimen dictatorial se basaba en el miedo y en atemorizar a los ciudadanos. Para mantener el clima de miedo, el régimen necesitaba encontrar enemigos constantemente. Después de eliminar a sus enemigos políticos, buscaron y encontraron enemigos entre la gente considerada de poca confianza. Miles de ciudadanos fueron calificados de "fascistas", ajenos a la clase obrera, entre ellos funcionarios, obreros e intelectuales. A ellos les siguieron los campesinos acomodados, los "kulaks". El terror atravesó la vida de decenas de miles de personas, y sus víctimas fueron millares: unos confinados de Budapest al campo, los "kulaks", privados de sus bienes, los internados por razones políticas, y otros condenados a trabajos forzados en Recsk y otros campamentos. Entre los años 1951 y 1953 procesaron a unas 650.000 personas, de las cuales condenaron a 387.000.

Las palabras de la trabajadora del periódico, en *Werckmeister harmóniák*, reflejan una situación similar en la película: *"Muchas tragedias familiares ocurren, una detrás de otra. Ahora, si una familia toma partido por sí misma, simplemente desaparece, y nada se vuelve a saber nada de ellos."*

En cuanto al modo de vida y la sociedad, el objetivo de la dictadura comunista fue la eliminación de las diferencias injustas entre distintas capas sociales. La nivelación no se efectuó mediante la subida del nivel de vida de los pobres, sino al revés. El régimen aseguraba el trabajo, pero con salarios muy bajos. A cambio la política social ofreció la salud pública gratuita, el seguro social y la educación gratuita. La élite comunista, los cuadros del partido se aseguraban un nivel de vida más alto.

El 5 de mayo de 1953 murió Stalin y empezó la lucha sucesoria en Moscú. Tras algunos años de insistencia por mantenerse, el dirigente Rákosi quedó apartado cuando, en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, en 1956, Krushchov puso al descubierto los errores y el terror del estalinismo. Rákosi tuvo entonces que reconocer su culpabilidad en el proceso ilegal de Rajk y en julio de 1956 fue privado de su cargo y tuvo que viajar a Moscú, de donde nunca regresó.

En este ambiente de cambio se gestó la Revolución del 56, llevada a cabo por la clase obrera y apoyada por los universitarios. Tras apenas dos meses de enfrentamientos armados se hicieron con el poder. Pero poco después de conseguir un gobierno de coalición y definir ya las líneas de un gobierno democrático, las tropas soviéticas iniciaron con éxito una agresión contra la capital húngara. Finalmente el bando revolucionario se retiró, y el nuevo poder, que quería una consolidación rápida, utilizó de nuevo el terror y la dictadura. Entraron en vigor leyes marciales, en varios casos la milicia abrió fuego contra los manifestantes sin armas. A consecuencia de los arrestos se llenaron las cárceles y los campamentos de internamiento. Hasta 1961 se aplicaron sentencias de muerte. Ejecutaron a unas trescientas personas, fueron encarcelados unos veintiséis mil e internados unos trece mil. Comenzó otra era de dictadura con la figura de János Kádár al frente que duraría hasta 1989, época en la comenzó una transición hacia un régimen democrático.

Tal y como se muestra en este resumen, la década de los 50, además de marcar enormemente las tres décadas siguientes, estuvo caracterizada por la ocupación y el dominio soviético, una gran inestabilidad del país con continuos cambios de gobierno y sobre

todo, una constante represión y la utilización del terror como arma de control de las clases obreras. Este ambiente de caos y miedo, de revoluciones y de búsqueda de poder, es el que podemos ver en *Werckmeister harmóniák*. “El Príncipe” como presencia de un poder extranjero, el estallido de violencia de sus seguidores como una respuesta de las clases bajas ante el desconocimiento y el miedo, la señora Eszter como figura del poder nacional que se impone, con aires dictatoriales, con un ascenso al poder estratégicamente premeditado y aprovechando las circunstancias de inestabilidad. Un melancólico viaje por las vidas de los ciudadanos de las clases más bajas en una atmósfera como la de la Hungría de los años 50.



## 3.4. PRODUCCIÓN Y RODAJE

El libro, *La melancolía de la resistencia* se publicó en 1990. En su momento, Bèla Tarr le dijo a su autor que no sentía la necesidad personal de adaptarlo. Cinco años pasaron hasta que la idea de convertirlo en película cobró forma. Y fue en el momento en que Bèla Tarr y su montadora, Ágnes Hranitzky, conocieron, en su estancia en Berlín, al actor idóneo a quien podían confiar el peso del personaje central de János Valushka, Lars Rudolph.

*"Era un cantante de rock y estaba allí para un casting. Le observé y me pareció que tenía algo interesante. A mi vuelta llamé a László y le dije que quería hacer la película, que había encontrado a alguien en quien podía confiar para que saliera adelante."* (Béla Tarr, declaraciones recogidas por Gérard Grugeau, 24 images, N° 11, 2002.)

Comenzó entonces, junto a su mujer, montadora de la mayoría de sus películas, Ágnes Hranitzky, y al escritor László Krasznahorkai, la escritura del guión. Aunque tal y como ha declarado Bèla Tarr, él nunca utiliza guiones rigurosos y le encanta improvisar situaciones durante el rodaje, por lo que en realidad el guión sólo lo escribieron para llevárselo a los productores y obtener financiación.

Con el proyecto ya en marcha y algunos productores apalabrados, Tarr se fue en busca de lo que él llama "la caza de referencias". Buscó en la realidad los elementos del libro y del guión, se fue en busca de los personajes verdaderos, viajando por los lugares que inspiraron al escritor. Más de un año se quedó allí, comiendo y bebiendo con esas personas. Y fue en ese momento donde surgieron las ideas concretas para el rodaje, incluso los movimientos de cámara.

Cómo es habitual en todas las películas de Bèla Tarr, el rodaje sufrió varios problemas por complicaciones con la financiación. Tal y como confiesa el director en una entrevista, no sabe muy bien cuanto tiempo les llevó el rodaje de *Werckmeister harmóniák*, más o menos sesenta días, pero debido a las numerosas interrupciones se vieron obligados a repartirlo en tres años. El primer año tuvieron problemas con la financiación y tuvieron que suspender el rodaje. Meses después, solucionado el contratiempo del presupuesto, fue la climatología la que se les puso en contra, pues el director quería que hiciera frío pero ni que nevara ni que lloviera. Además algunos miembros del equipo sufrieron enfermedades. En total fueron tres inviernos de grabación con muchas complicaciones.

Gabor Medvigy fue el principal encargado de la fotografía y cámara, pero debido a las interrupciones del rodaje, Bèla Tarr tuvo que cambiar mucho de su equipo técnico en las diferentes etapas de la grabación. En total fueron siete cámaras las que participaron en la película, y de diferentes nacionalidades, un americano, dos húngaros, dos alemanes y un francés.

La mayoría de los actores principales eran alemanes, y estaban acostumbrados a otro tipo de método de trabajo, por lo que les resultó un rodaje complicado. Bèla Tarr empezó la película con muy poca parte del presupuesto necesario para rodar la totalidad del film, por lo que cuando se acababa el dinero, interrumpían el rodaje y se ponían a buscar nuevamente más financiación. Cuando lo conseguían corrían a rodar de nuevo.

La producción total de la película costó en torno a un millón y medio de dólares, insignificante si se compara con películas estrenadas ese mismo año, como los más de 100 millones que costó *Gladiator* de

Ridley Scott, ó quizás películas un poco más modestas como *Erin Brockovich* con un presupuesto de 52 millones de dólares o la película de los Coen, *O Brother*, con 26 millones de dólares. El dinero vino de Alemania, Hungría y Francia.

## SINOPSIS ARGUMENTAL 4

En una época cualquiera, en un pueblo desolado, frío y sumido en el olvido hasta por sus propios habitantes, vive el joven János Valuska.

Como todas las noches, justo a la hora del cierre de una taberna mugrienta, ejemplifica entusiasmado, para entretenimiento de todos los borrachos, el funcionamiento del cosmos y el movimiento de los planetas. Sólo después de haber terminado por completo su actuación, se adentra en el frío de las calles de la ciudad para dirigirse a la casa del señor Eszter. Le ayuda con dedicación y esmero en algunas tareas de la casa, y cuándo éste ya se ha acostado, se pone de nuevo en el camino, ésta vez hacia a la oficina de prensa, para recoger los periódicos que repartirá durante la noche.

Sobre ésta pequeña ciudad recae el peso de un ambiente de crisis. La escasez de carbón y comida, la suciedad en las calles, la falta de orden y el miedo recluyen a sus habitantes en casa y arrastran al alcoholismo a los hombres. Nadie se atreve a salir a la calle de noche, solo Valuska pasea tranquilo.

Pero esa noche una amenaza llega a la ciudad, un Circo que dice llevar una gigantesca ballena y al apodado "Príncipe" como artista invitado, arrastra a cientos de seguidores eclipsados de otras regiones que se establecen en la plaza principal de la ciudad. El ambiente es tenso, pues a oídos de algunos vecinos han llegado rumores de que el llamado "Príncipe" instiga a sus seguidores a sembrar el caos y la destrucción por donde pasan. Pero aún así, a la mañana siguiente Valuska, atraído por la posibilidad de ver una

ballena, es el único del pueblo que se acerca a verla, y queda maravillado por la presencia de ese animal tan enigmático.

Esa misma mañana la señora Eszter, va a visitar a Valuska a su humilde habitación alquilada en la casa del señor y la señora Harrer. Su intención es utilizar a Valuska en su maquiavélico plan por hacerse con el poder en la ciudad. Sabe que él está muy unido a su ex marido, el señor Eszter, y es el único que puede hacerle llegar el mensaje. La señora Eszter lidera una organización que quiere restablecer el orden en la ciudad, y necesita fondos para hacerlo. Sabe que el señor Eszter es muy influyente, y que puede convencer a las personas adecuadas para que apoyen la causa. Por ello quiere que Valuska le lleve una maleta con sus cosas, a modo de mensaje y de chantaje. Si no apoya la causa, la señora Eszter volverá a vivir con él, pero si la apoya todo continuará como está.

Valuska, obediente, le traslada el mensaje al señor Eszter, y a éste no le queda otro remedio que aceptar el chantaje. Después de meses sin salir de casa, cansado y débil sale a la calle con la lista que le ha dado su exmujer, y acompañado por Valuska, busca a las personas de mejor posición económica en la ciudad para convencerles de que se unan a la causa.

Tras visitar la plaza de nuevo, dónde continúa aumentando el número de seguidores de "El Príncipe", Valuska se dirige a casa de la señora Eszter para informarle de que el trabajo ya está hecho. De nuevo vuelve a pedirle ayuda, quiere que se infiltre entre los seguidores del circo y escuche todo cuanto pueda para poder llevarles información. Valuska sumiso, acepta la misión y vuelve a la plaza en plena noche.

Los acontecimientos se precipitan y estalla la violencia. Los seguidores de "El Príncipe" desfilan como hordas destructivas por

toda la ciudad, apalean a los vecinos, destrozan casas y comercios y hasta aterrorizan a los enfermos de un hospital. No tienen escrúpulos, sólo les interesa la destrucción, son como autómatas obedeciendo las órdenes de su líder. El inocente Valuska acaba metido en medio de la sublevación, y observa las atrocidades que durante toda la noche acometen estos hombres. Sólo con la llegada de los militares a la ciudad, dirigidos por la señora Eszter, conseguirán parar a las hordas destructivas. Pero para Valuska ya es tarde, ha visto demasiado. Con un fuerte shock emocional, acabará recluido en un hospital psiquiátrico con la única visita diaria de su amigo incondicional, el señor Eszter.

Es importante tener en cuenta, a la hora de esbozar una estructura, el peso narrativo que Bèla Tarr da al mundo interno de sus personajes protagonistas, lo que hace que la trama general quede relegada a un segundo plano, y el viaje personal del protagonista se haga con el primer lugar en la historia. Este enfoque condiciona la estructura de *Werckmeister harmóniák*, pues la trama general se nos presenta a través de los ojos del personaje de Valuska y de su viaje personal. Se trata de un personaje tan aislado en su mundo interno, tan inmerso en esa realidad paralela, que la manera en que él vive los acontecimientos, su historia como personaje, toma una posición protagonista en la historia y se equipara a la trama general. Podríamos hablar entonces de dos estratos en la narración:

-En un primer lugar se encontraría la trama general, marcada por la búsqueda de poder de la señora Eszter y de "El príncipe", dos personajes que actúan como antagonistas uno del otro en esta competencia por alcanzar un mismo objetivo, hacerse con el control de la ciudad. Esto responde a un esquema de "Sujeto-Objeto". El "Objeto" es siempre una meta a alcanzar, en este caso el poder, y el "Sujeto" aquel personaje que se mueve hacia el "Objeto" para conquistarlo, la señora Eszter. En esta búsqueda se topará con un "Oponente", cuyas acciones impiden su éxito. Esta figura está representada con el personaje de "El Príncipe". Y por último, el "Adyuvante", quien prestará apoyo al "Sujeto" a alcanzar su meta. Son varios personajes los que desempeñan esta función de apoyar la búsqueda de poder por parte de la señora Eszter, ya sea por

estrategias de coacción y manipulación, como en el caso del señor Eszter y Valuska, o por iniciativa propia, como el Jefe de Policía, el señor Harrer y los militares. Es con esta misión de "Adyuvante" con la que Valuska se involucra en la trama, y actúa sólo en esta ocasión como personaje activo, instigando al señor Eszter a que salga de casa a buscar a las personas de la lista que le ha dado la señora Eszter. Exceptuando ésta acción, Valuska se mantiene durante todo el desarrollo de los acontecimientos como mero observador de los hechos. Frente a ellos, se encuentra inscrito en un sistema de sucesos bastante más grande que él y que no está en condiciones de controlar, sino de afrontar, de evitar y de sufrir. Tanto es así que cuando los sucesos dominan la acción, los movimientos del personaje no están totalmente en sus manos, sino que funcionan como respuesta "obligada" a algo que le sucede sin que dependa de él.

-De aquí parte el segundo estrato de la narración, el viaje de Valuska motivado por estos sucesos y su transformación como personaje. Ésta es realmente, debido al tratamiento que da Bèla Tarr a la historia, la trama principal, el cambio que sufre Valuska por haber actuado como observador de los hechos. El espectador ve a través de los paseos incesantes de Valuska como se van desarrollando los sucesos, sólo las expresiones de la cara del protagonista nos van revelando su cambio, cómo se va dando cuenta de los horrores de los que es capaz el hombre, y cómo la belleza del universo y de sus astros que tanto le maravillan se van eclipsando por la cruda realidad humana. Vemos al final de la película un plano del protagonista sentado en una cama de hospital psiquiátrico, vemos como su alma inocente y bondadosa, la cual se nos ha ido presentando poco a poco a lo largo de todo el film, es absorbida por los



acontecimientos, y ya sólo queda un Valuska inerte y despojado de toda emoción.

Dejando de lado esta división y hablando más globalmente, indudablemente nos encontramos ante una obra dramática, y como tal, ofrece tres partes en su estructura narrativa: la presentación del conflicto, el desarrollo de la acción dramática y el desenlace. A continuación veremos cómo se distribuyen estas tres partes. Como ya hemos comentado antes, la estructura de *Werckmeister harmóniák* está marcada por la división de la narración en dos estratos o dos tramas paralelas pero interrelacionadas, por lo que cada parte de esta estructura tendrá dos contenidos: la historia de Valuska y su cambio personal, y la trama general entorno a la búsqueda del poder.

Si hablamos de la primera parte de la estructura dramática, la presentación, hemos de saber que en todo conflicto aparecen dos posturas contrarias que hay que descubrir. En el caso de la película que nos ocupa estas fuerzas opuestas son: en el primer estrato, la ciudad y sus habitantes y en oposición a estos "El príncipe" y sus seguidores, y en el segundo estrato estaría Valuska y su mundo en las estrellas, y como postura contraria la condición humana misma y todo lo negativo que se deriva de ella, violencia, miedo, desconfianza, poder...etc.

En esta primera fase de presentación del conflicto, podemos diferenciar en términos generales, cuatro etapas: la exposición o situación del/los protagonista/s, es decir, la presentación de los personajes que se van a convertir en víctimas, en este caso Valuska por un lado, y la señora Eszter, el señor Eszter, Harrer y su mujer y todos los ciudadanos por el otro. El propósito del/los protagonista/s, es decir, en el primer nivel, la búsqueda del control del poder y la instauración del orden en la ciudad por parte de la señora Eszter con

la ayuda del resto de personajes, y en el otro nivel de la trama, la intención de Valuska por entender este mundo bajo una visión más amplia y positiva y no contaminarse de las bajezas humanas. En la tercera etapa se encontraría la presentación del obstáculo, ésta coincide en ambos estratos, se trata de la mera presencia del Circo de la Ballena y todos sus seguidores en la plaza. Esto crea tensión y miedo en Valuska, y un obstáculo para la señora Eszter, pues ya tiene competencia en el camino por hacerse con el poder. La última etapa sería el choque de las dos fuerzas en pugna, es decir, la confrontación entre los protagonistas y el obstáculo. En el primer estrato no hay un momento exacto definido, simplemente a medida que aumenta la presencia en la plaza del circo y sus seguidores, el choque entre las intenciones de "El príncipe" y las de la señora Eszter se va haciendo más evidente. En el segundo estrato esta confrontación se produce la primera vez que Valuska tiene contacto con los seguidores de "El príncipe", le tratan con hostilidad y él empieza a temerles y a verles como una amenaza.

Una vez conocido y planteado el conflicto, estamos ante lo que sería el nudo y coincide con el momento de mayor tensión y donde la trama se complica. A partir de ahí, la realidad del conflicto avanza. En esta parte, los dos estratos o niveles mencionados se apoyan en los mismos sucesos. En ambos casos, el nudo comienza con el estallido de la violencia, cuando los seguidores de "El Príncipe" se arman con palos y comienzan a sembrar la destrucción y el caos por toda la ciudad. Valuska se convierte en el único testigo que presencia de cerca esta violencia, y debido a su alma inocente, lo que ve le acaba por destruir.

Finalmente, la última parte de la película corresponde al desenlace. En toda obra dramática el desenlace es el momento en el que el conflicto es resuelto. En este punto, es donde los dos hilos narrativos

se distancian, lo que para Valuska es un final trágico, para la señora Eszter y la mayoría de los ciudadanos de la ciudad es una victoria y la obtención del objeto buscado. Con este desenlace entendemos como el personaje de Valuska sufre una transformación por todo lo vivido, y ya nunca volverá a ser el mismo, pasará el resto de sus días en un hospital psiquiátrico. Por el contrario, la señora Eszter ayudada por los militares acaba con la sublevación y se hace con el control.

La estructura de la película se sujeta sobre un elemento constructivo fundamental: la repetición. El esquema que se repite durante toda la película, comienza en la taberna que aparece en el primer plano del film. En este momento nos subimos a las espaldas de Valuska, y no nos separamos de él hasta el último plano en el que la cámara se aleja dejándole sentado en esa cama de hospital. Valuska sale de la taberna, la cámara le acompaña por un largo y solitario paseo que nos lleva a la casa del señor Eszter, donde se desarrolla una acción, y a continuación le seguimos en otro de sus paseos por las calles de la ciudad hasta el siguiente escenario. Y así una y otra vez, este esquema de paseo-escenario-paseo se repite sin descanso en toda la película.

## JÀNOS VALUSKA



Personaje protagonista y punto de vista desde el cual se nos presenta toda la historia, Valuska es el eje central de la película.

Inocente, impresionable y amante de la naturaleza y el cosmos, es un personaje que adopta varios roles, dependiendo de quién lo juzga. Para los vecinos de la

ciudad es “el loco”, extravagante, solitario y ensimismado con sus estrellas. Vive en otro mundo y no es capaz de ver la realidad de éste. Para Tünde, la señora Eszter, es más o menos como “el tonto del pueblo”, un ser fácil de manipular, perfecto para los trabajos sucios que nadie quiere hacer; inocente, con pocas luces y complaciente. Y para el señor Eszter, es la bondad personificada, es su salvador y guía, es el único al que merece la pena prestar atención.

El físico del personaje de Valuska, ya nos anticipa esta condición de perdedor ante la opinión de la mayoría. Su mirada infantil, su andar desgarrado, su actitud extremadamente complaciente, ese chaquetón grande y esa bandolera de cartero que nunca se quita. Es un inadaptado a este mundo de caos y destrucción, pues János sólo ve

una cara de la moneda, la creación, y con ella se ensimisma y se abstrae de todo lo que le rodea.

Se nos presenta como un personaje dinámico que evoluciona a lo largo de la trama. Observador del mundo, maravillado por la existencia misma de la cosas, ajeno a toda maldad, ciego ante las miserias de la existencia humana, János acaba despertando de su letargo existencial, de su burbuja que le impide ver la cruda realidad, y superado por este despertar, no le queda otro camino que la demencia. Este cambio en el personaje representa la corrupción de la inocencia, como si se tratase de un niño que madura de golpe en una noche y no puede asimilarlo, los horrores del mundo le superan.

Valuska se nos presenta en la historia como un fantasma que observa desde otro mundo (su mundo interior) los acontecimientos. Sólo mira, no actúa. Es un personaje principalmente pasivo.

Junto al señor Eszter y al personaje inerte de la ballena, Valuska conforma el grupo de los perdedores. Son los tres personajes que salen mal parados con el desenlace de la trama. Representan la derrota del bien frente al mal. Sobre ellos recae la responsabilidad de mostrar la melancolía y el pesimismo que la historia pretende transmitir a modo de moraleja; la violencia y la manipulación ganan en este mundo gris, y la inocencia, el amor, la amistad y las buenas intenciones pierden en este mundo despiadado, movido por intereses.

## SEÑOR ESZTER



El señor Eszter es la eminencia intelectual de la ciudad. Un artista recluso en su casa para crear, obsesionado por la búsqueda de las armonías naturales, de un sistema tonal que no siga el impuesto por el teórico Werckmeister. Ensimismado en las teorías de la música y aislado en la intelectualidad y en el discurso racional, es un personaje solitario, del mismo modo que lo es Valuska, pues se refugia en su propio mundo y además de una manera no sólo psicológica, sino también física, pues nunca sale de casa.

La apariencia del señor Eszter refleja su alta posición social, de negro, con sombrero, bastón y corbata, impone su presencia como influyente personaje en la ciudad.

El señor Eszter forma parte de ese trío de perdedores que comentábamos anteriormente. Es un personaje usado, manipulado y luego tirado a la basura. En la sobrecogedora escena final de la película, vemos como éste se acerca, en la plaza principal, a la ballena abandonada, la mira a los ojos y se aleja espantado. En este acto podemos interpretar una empatía entre ambos personajes, Eszter mira a la ballena y se siente identificada con ella. Así se nos presentan reveladoras las palabras que le dice el señor Eszter a Valuska a mitad de película *"habría estado bien encontrarse con ese ser para echarle un vistazo a un punto en la escala evolutiva donde*

*yo me habría parado felizmente. Un encuentro agradable y entretenido”.*

## LA BALLENA



Éste personaje, aunque inanimado, juega un papel simbólico principal. Unas cuantas escenas le dedica el director sólo a la ballena, y todas ellas son lo suficientemente enigmáticas como para entrever un simbolismo. Es un monstruo que tiene atracción magnética, y por ello, es usado por “El príncipe” para atraer seguidores. Pero principalmente actúa como tapadera, es su pase de entrada a los pueblos, el circo le garantiza el poder establecerse y actuar desde dentro. Lo mismo ocurre con el señor Eszter, su influencia y capacidad para ser líder es utilizada por su ex mujer para convencer a otros de que se unan a su causa, y al mismo tiempo también es una tapadera, pues realmente él no apoya esta causa, sino que es su exmujer quien está a la sombra detrás de todo. Por ello, estos dos personajes son el alter ego el uno del otro, por naturaleza tienen un carisma que atrae y convence al resto, pero de nada les sirve en sus propósitos personales. Como podemos entender en la escena final de la película, existe un paralelismo entre la ballena y Eszter, ambos han sido utilizados y luego abandonados, se encuentran ahora solos y despojados de su poder.

## TÜNDE O SEÑORA ESZTER



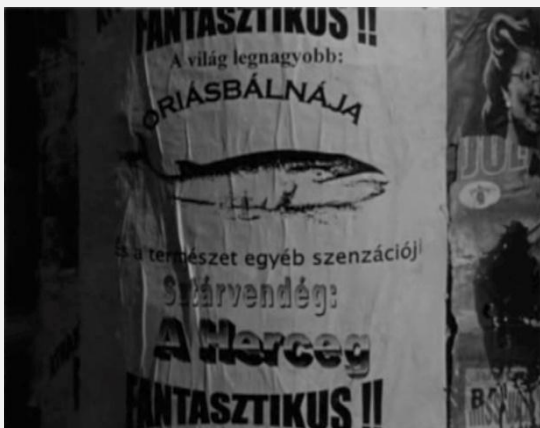
Aunque tan sólo aparece en tres escenas a lo largo de toda la película, Tünde es uno de los personajes más activos, pero siempre desde la sombra. Es cómo una especie de titiritero que mueve los hilos detrás del escenario. Si hay una palabra que define bien a este personaje es manipulación. Utiliza a prácticamente todos los personajes del film para sus propios intereses.

Sólo en la primera escena podemos verle la cara con detalle, y hay en su mirada y sus gestos algo aterrador, un aire de soberbia y extrema seguridad que nos da cuenta de su poder, sabe de antemano que triunfará en sus propósitos, pues "todo está ya preparado". Mientras mira a Valuska para convencerle de que transmita el mensaje al señor Eszter, deja entrever una sonrisa casi diabólica, y clava sus ojos fijamente en el acobardado Valuska.

En las únicas tres escenas que aparece, siempre se la vincula con algún poder. Primero nos percatamos de que es la mujer del señor Eszter, hombre de gran influencia en la ciudad, después entendemos que su vinculación con el jefe de policía no es sólo profesional, pasa los límites a lo personal, y la última imagen que tenemos de ella es organizando a los militares para acabar con la sublevación. Sin duda, este personaje representa el poder político que se hace con el control en medio del caos y la destrucción.



## “EL PRÍNCIPE”



Nos encontramos ante el personaje antagonista, la oposición, el obstáculo.

Un misterioso líder de quien sólo conocemos algunas cosas por rumores y habladurías. Todo en torno a “El príncipe” es enigmático y desconocido; nunca

le vemos ante la cámara, sólo en una ocasión sabemos de su presencia, pero se mantiene oculto tras una pared, no conocemos su nombre real, se hace llamar por un apodo, habla un idioma extranjero y poco sabemos de sus propósitos. Es precisamente toda esta falta de información, lo que le da aún más importancia en su papel de malo de la película. Esta incógnita hace que el espectador sienta curiosidad, y que los habitantes de la ciudad le teman, pues parece como si se tratase de un ser de otro mundo, sobrenatural.

“Dicen que lleva la ballena en sus brazos, y al parecer tiene tres ojos. [...] Dicen que en la Plaza del mercado de Sarkad, cuando se acercaba el Príncipe, el reloj de la iglesia volvía a funcionar, como lo oyes. El reloj que lleva parado años, vuelve a funcionar una vez más. Y el árbol del álamo cayó, se abrió una gran grieta y sus raíces salieron.”  
(Palabras de una vecina, *Werckmeister harmóniák*)

Es el opuesto a la señora Eszter por su carácter de antagonista, pero al mismo tiempo son personajes con muchas características en común. Comparten un mismo objetivo, hacerse con el control, ambos se aprovechan de su poder de influencia, son seres en esencia

manipuladores, que buscan manejar a otros para sus propios intereses, y los dos se mantienen a la sombra frente a las acciones, hacen que otros actúen en su lugar.

En las palabras de "El Príncipe" que Valuska lee en el cuaderno de unos de sus seguidores, vemos como se refiere siempre a "ellos" como al enemigo. "Cuando el clamor se extinguió, El Príncipe dijo esto: Lo que ellos construyen, y lo que ellos construirán, lo que ellos hacen y lo que ellos harán, es una ilusión y una mentira. Lo que ellos piensan y lo que ellos pensarán es ridículo. Ellos piensan porque tienen miedo, y el que tiene miedo no comprende." Y aquí continúa el misterio, pues no acabamos de saber exactamente a quienes se refiere cuando dice "ellos", si quizás al poder establecido contra el que se quiere sublevar, o simplemente a todo el resto de la gente, y lo que le impulsa es el ansia por destruir todo lo que tenga que ver con la humanidad, cómo aquel clásico objetivo del malvado de comic que busca acabar con el mundo por el simple hecho de hacer el mal. Pero las palabras que siguen, *"El dice que le gusta esto, cuando las cosas se destruyen. Hay construcción en todas las ruinas, un deseo de destruir implacable, terrible."*, nos invita a pensar, quizás, en una búsqueda por acabar con lo viejo y construir un nuevo orden, por borrar la historia.

## “LOS SEGUIDORES”



Cómo personaje colectivo, este grupo de incondicionales seguidores, son los que asumen toda la acción que desencadena el principal giro de la trama.

Se trata de la fuerza ejecutora del antagonista. Son personajes totalmente anónimos, no sabemos nada de ninguno de ellos, de dónde vienen, por qué siguen a “El Príncipe”, cómo son, sólo podemos intuir que se trata de gente de baja clase social, por su apariencia. Este carácter anónimo afianza la visión que tenemos de ellos como grupo, al no darnos información individual, hace que sean una colectividad indivisible a nuestra percepción.

En las escenas de la sublevación, parecen un ejército de autómatas, en sus rostros no se muestra ningún sentimiento, ni ira, ni miedo, ni furia. Sólo caminan y destruyen, como si una fuerza externa a ellos les controlara, como si no tuvieran ningún motivo personal para hacer lo que están haciendo, quizás si grupal.

*“En mi país hay gente que tiene hambre y frío, que están al límite de sus fuerzas y que no poseen nada. Estas gentes se la tienen jurada a la tierra entera, a todos los que duermen 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. Estas gentes entonces quieren pasar a la acción porque ya no tienen nada que perder. Su condición es lo más terrible*

*que existe. En la película retroceden después de saquear el hospital porque son humanos. No han nacido para ser criminales o asesinos.”*  
(Béla Tarr, declaraciones recogidas por Gérard Grugeau, 24 images, N° 11, 2002).

## SECUENCIA 1

### VALUSKA Y EL COSMOS

0H. 01' 08"

Duración: 10' 52" (2 planos)



Dos planos secuencia conforman esta escena. El primero y más largo, con casi 10 minutos de duración, contiene la explicación del movimiento de los planetas que Valuska hace a sus vecinos

ebrios. Ésta escena, que en cualquier otra película se tornaría un tanto cómica, en manos de Bèla Tarr, se convierte en un inicio inquietante. El plano comienza con un encuadre de la estufa apagándose, seguido de una panorámica que nos muestra toda la sala en un plano general. A partir de este momento una serie de movimientos de "steady-cam" envolverán y rodearán el baile de los clientes del bar cómo si la cámara fuera uno más de ellos. En el momento en que Valuska llega a la explicación del eclipse, la cámara se aleja volviendo a un plan general y comienza a sonar la sobrecogedora pieza de violín y piano de Mihály Víg. La aparición de la música marca un antes y un después en la escena, la transforma totalmente, la vuelve mucho más dramática, y magnifica las palabras de Valuska sobre el eclipse. Esta explicación sobre la oscuridad y el miedo que provoca el ocultamiento del sol, sume al plano en una melancolía y dramatismo sólo posible gracias a la música. Este ambiente durará hasta el final del siguiente plano, donde la banda sonora cesa tras mostrarnos un largo travelling de retroceso que enmarca el caminar de Valuska por las oscuras calles del pueblo.

Esta escena introductoria se presenta a modo de metáfora de la situación que atraviesan los vecinos de este pueblo. Cómo si un eclipse hubiera cubierto toda la ciudad, la oscuridad, la quietud y el miedo invaden todas las calles.

## SECUENCIA 2

### AYUDANDO AL SEÑOR ESZTER

0H. 12' 00"

Duración: 06' 22" (1 plano)



De nuevo, un largo plano secuencia nos cuenta la rutina de Valuska. Los decididos movimientos y la poca vacilación ante el siguiente objetivo, revelan que lo que

hace es algo que ocurre todos los días, es esa manera de hacer la que transmite que se nos está presentando la vida diaria del protagonista. A la vez se nos presenta al señor Eszter.

El esquema de encuadres y movimientos de cámara que se da en esta escena, se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la película en interiores en los que la acción se mueve por varias habitaciones, creando así un estilo de grabación para este tipo de escenas, siempre sin cortes, y con una cámara móvil que persigue al personaje en sus idas y venidas por las diferentes habitaciones. La imagen comienza sin acción, la cámara espera desde dentro a que el personaje entre en la habitación. Cuando éste atraviesa la puerta, la cámara le sigue hasta que se para, entonces dos tipos de encuadres y movimientos concurren; o bien se graba desde la habitación contigua y se muestra la puerta y la pared que actúan a modo de marco, o bien la cámara

hace un pequeño zoom y entra con el personaje. Tal y como se repetirá en el final de muchos otros planos, el personaje sale de encuadre, pero la cámara no le sigue, se queda grabando el escenario vacío.

## SECUENCIA 3

### LLEGADA DEL CIRCO

0H. 18' 22"

Duración: 03' 32" (1 plano)



La filmación de este plano secuencia seguro tuvo una elaborada planificación para colocar los objetos y personajes que aparecen, pues la cámara solo hace panorámicas, no se

mueve del sitio, tan sólo un pequeño movimiento hacia delante al final. Desde un punto fijo graba toda la escena, pero consiguiendo gran variedad de encuadres. El camión va acercándose poco a poco hasta que queda en un plano cerrado, y entonces una panorámica hacia la derecha crea un plano medio de escorzo de Valuska. Cuando desaparece el camión, otra panorámica a derechas sigue a Valuska y enmarca de nuevo un plano cerrado del cartel del circo.

La lentitud con que se mueve el camión y lo enorme que es, hace que parezca un monstruo que se acerca en la oscuridad. La sombra que va haciendo en las fachadas de las casas recuerda al eclipse de Valuska, y por tanto nos anticipa la oscuridad que este circo trae a la ciudad.

## SECUENCIA 4

### EL OFICIO DE VALUSKA

0H. 22' 06"

Duración: 09' 02" (4 planos)



En esta secuencia continúa la presentación del personaje, interrumpida en la escena anterior para mostrar la llegada del circo. Se nos muestra una parte más del día a día del protagonista, su oficio como repartidor. Valuska camina por las solitarias calles del pueblo, entra en un edificio, transcurre una acción, y volvemos a ver otro plano de su paseo en el exterior. Esta secuencia de planos se repite como esquema que articula toda la película. Valuska entra, sale y camina, para volver a entrar.

En la primer escena, una vez más filmada en un único plano secuencia, el discurso de la trabajadora del periódico nos revela la situación general de la región o incluso del país. La manera en la que está grabada esta conversación, hace aumentar de nuevo el dramatismo. Primero la oímos fuera de campo, pero cuando Valuska se sienta, un zoom lento se va acercando hacia ella mientras habla. A medida que nos aproximamos, su manera de hablar se vuelve más rápida y agresiva, y el sonido chirriante de las máquinas va aumentando. Todo ello contribuye a crear tensión.

En el tercer plano, entramos de nuevo con Valuska en otro edificio que parece un hotel. El trabajador le habla acerca de los seguidores del circo y de los rumores que ha oído en torno a ellos. Ésta vez la situación se torna más cómica, pues los gestos del personaje revelan



una intención por dramatizar exageradamente los hechos y asustar así a Valuska, que se mantiene impassible.

## SECUENCIA 5

### LAS ARMONÍAS WERCKMEISTER

0H. 31' 08"

Duración: 04' 36" (1 plano)



En esta secuencia se retoma la presentación del señor Eszter iniciada en la escena 2. Esta vez se nos presenta más su parte psicológica. Mientras graba sus reflexiones acerca de las teorías

de la música, la cámara le envuelve en un plano secuencia que va dibujando círculos a su alrededor a medida que avanza su discurso. Valuska permanece en un segundo plano escuchándole.

En esta escena se nos revela el significado del título de la película. Las armonías Werckmeister es el sistema tonal actual de la música, unas armonías definidas por el teórico alemán Werckmeister, quien desechó y sustituyó la "afinación natural" usada desde los tiempos de la civilización Griega. El señor Eszter, obsesionado con lo que él considera un engaño, se encuentra inmerso en la búsqueda de la pureza de la música.

## SECUENCIA 6

### VISITA A LA BALLENA

0H. 35' 44"

Duración: 08' 31" (1 plano)



Valuska llega a la plaza principal de la ciudad con la intención de ver a la ballena del circo. La cámara baila entre la multitud, mostrándonos los rostros de los seguidores del circo que están

esperando. Valuska pasea asustado entre estos hombres que le dirigen gestos de desconfianza.

Es la primera imagen de día, y por lo tanto, el blanco resplandeciente del cielo predomina en la imagen, a diferencia de los anteriores planos nocturnos.

Aparece por segunda vez la pieza de Mihály Víg de la primera escena, y una vez más vuelve a transformar la percepción de la imagen. Se inicia en el momento en que Valuska entra en el camión y ve a la ballena. La emoción que siente el personaje ante este gigantesco y enigmático ser se transmite con la música. Ya con estos dos ejemplos, primero en la recreación del eclipse y ahora con la ballena, podemos asociar, esta pieza del compositor húngaro, a las emociones de Valuska ante los fenómenos de la naturaleza. Actúa a modo de "leit motive" de la fascinación del personaje por lo natural.

## SECUENCIA 7

### LA ESTRATEGIA DE LA SEÑORA ESZTER

0H. 44' 15"

Duración: 12' 35" (4 planos)



Esta secuencia se inicia, una vez más, con un plano de Valuska caminando hacia su siguiente objetivo, en este caso, su casa. Este escenario nos hace avanzar un paso más

en la construcción del personaje. Por dónde vive entendemos que pertenece a una clase social baja.

Aparece por primera vez el personaje de la señora Eszter. Esta secuencia vale a modo de presentación de este personaje, pues se nos resume, a la vez que la trama avanza, perfectamente su psicología. Es fundamental en este punto, la comparación de sus gestos con su discurso. Y por ello, la cámara, que hasta este momento nos ha acostumbrado a planos más abiertos, se acerca ahora hasta un primer plano frontal de su cara. La señora Eszter intenta convencer a Valuska de que vaya a hablar con el señor Eszter, a pesar de la negativa inicial de éste. El lenguaje y tono que utiliza es suave y agradable, pero sin duda el contenido es cruel y maquiavélico. Sólo sus gestos la delatan, la mirada que fija en Valuska es acosadora y maliciosa. Podemos captar en esta divergencia entre gestos y palabra, cómo la señora Eszter transforma lo que debería ser claramente un chantaje y una agresión en una suave invitación a hacer cumplir sus deseos. Es ésta una estrategia de manipulación que recuerda mucho al lenguaje de los políticos, y es que eso es lo que es la señora Eszter, una candidata a hacerse con el poder.

## SECUENCIA 8

### LA SALIDA DEL SEÑOR ESZTER

0H. 56' 50"

Duración: 17' 27" (4 planos)



En el primer plano secuencia, de entorno a ocho minutos de duración, vemos por segunda vez una composición de movimientos de cámara marcados por la salida y

entrada en las distintas habitaciones de la casa del señor Eszter.

Aunque no aparezca en la escena, el proceso de construcción del personaje de la señora Eszter continúa. A través de los comentarios de Eszter se nos van revelando más matices de su ex mujer.

Tras sucumbir al chantaje de Tünde, Eszter se ve obligado a salir de casa después de tanto tiempo sin hacerlo. A pesar de que las puertas, como vías de acceso hacia los paseos de Valuska, también están muy presentes en el resto de escenas, en éste plano, toman una posición principal, tanto en la composición de la imagen como narrativamente. Después de que la señora Harrer abra la puerta, la iluminación cambia radicalmente. Pasamos de repente, de un espacio cerrado y sombrío, donde las ventanas están tapadas, a un hall en dónde la luz que entra del exterior invade toda la escena. Mientras Valuska y Eszter se preparan para salir, la cámara, en su ir y venir, se para, en varias ocasiones, frente a esta puerta ya abierta. Esta focalización nos revela la importancia de la salida de Eszter como un hecho poco común y trascendente en la historia.

Con un travelling lateral, y a través de un plano medio, la cámara sigue a los dos personajes mientras caminan por la calle. Valuska le está hablando entusiasmado sobre la ballena, pero el señor Eszter le



hace volver a la realidad con un brusco "primero acabemos con esa maldita lista". Así, el plano continúa unos minutos más con los dos personajes caminando en silencio, el

encuadre se cierra entonces para resaltar las expresiones que dibujan en su rostro el flujo de sus pensamientos. Tras unos minutos se topan con un grupo de vecinos, la cámara se aleja para encuadrar a todo el grupo, pero rápidamente vuelve a un plano medio de los dos personajes para resaltar sus miradas silenciosas de preocupación.

Tras un corte de plano, la cámara sigue a Valuska en su camino hacia el comedor. Plano, que a estas alturas de la película, ya nos resulta más que familiar. Volvemos a meternos de nuevo en la rutina de Valuska, y se nos presenta otro escenario más de su día a día, el comedor. La cámara abandona esta escena, con un largo plano fijo de una pareja de trabajadores besándose con deseo.

En el último corte de la secuencia, Eszter y Valuska se despiden, y cada uno se aleja por un camino. Este último plano es de los más



estáticos de la película, sólo una leve panorámica vertical le da movimiento. La cámara aguanta el plano pacientemente hasta que Eszter y Valuska separan sus caminos, y es que, aunque aún

no sabemos nada, ya nunca más se volverán a juntar, pues la

siguiente vez que se vean ambos habrán cambiado tanto que ya no serán la misma persona.

## SECUENCIA 9

### LA PLAZA

1H. 14' 27"

Duración: 03' 23" (1 plano)



En otro plano secuencia, seguimos a Valuska por la plaza central de pueblo, que ahora se encuentra totalmente transformada. Hay mucha más gente, y el silencio ha desaparecido, parecen más activos, y hay algunas hogueras encendidas.

Por primera vez, participa en la acción uno de los seguidores de "El Príncipe", intentando sonsacar información a Valuska. Aquí vemos la primera transformación de nuestro protagonista. Por vez primera cambia su andar sosegado y monótono hacia una huida rápida y asustada. Y su gesto hasta ahora inexpresivo, se vuelve lleno de muecas. Desaparecen a partir de ahora los numerosos escolzos de Valuska, la cámara gira 360 grados y se coloca delante del personaje para mostrar su rostro de espanto.

Valuska, que hasta ahora no había dado importancia a la presencia de los seguidores de "El Príncipe", se topa de frente con la realidad.

## SECUENCIA 10

### LAS ÓRDENES DE LA SEÑORA ESZTER

1H. 17' 50"

Duración: 20' 19" (5 planos)



En el segundo plano secuencia, con Valuska ya dentro de la casa de la señora Eszter, se vuelve a repetir la steadicam que persigue a los personajes de una habitación a otra. El

plano termina, de nuevo, con un encuadre de la puerta que enmarca la acción de la habitación contigua. El jefe de policía, con la pistola en la mano, y Tünde, bailan al compás de la Marcha Radetzky. Esta composición orquestal de Johann Strauss, escrita en el año 1848, fue compuesta en honor al mariscal de campo austriaco Joseph Wenzel Radetzky. Cuando éste tomó parte en la represión del movimiento revolucionario en Austria, la marcha llegó a ser considerada como un símbolo reaccionario y conservador.

La utilización de esta pieza en este punto de la trama, nos revela tanto la tendencia política, como el papel activo que jugarán estos dos personajes en la lucha contra los seguidores del príncipe.

En el corte de plano, la música diegética se para, y pasamos a un



plano similar en la casa del jefe de policía. Poco a poco, nos damos cuenta de que los niños también están bailando al compás de la Marcha Radetzky, mientras gritan repitiendo "voy

a ser duro contigo". Están rodeados de cuchillos, pistolas y espadas.

Nos imaginamos entonces la clase de legado que dejarían tanto el jefe de policía como Tünde a las nuevas generaciones.

Vuelve a ver un corte de plano, y seguimos a Valuska caminando hacia su siguiente objetivo. Como ya ocurría en la secuencia anterior,



la cámara se sitúa delante, resaltando su cara cada vez más preocupada. Obediente a las órdenes de Tünde, Valuska vuelve a la plaza para conseguir información. Se mete

en el camión, y consigue espiar la conversación del director del circo y "El Príncipe". Se nos muestra un plano partido por una pared donde se esconde Valuska, y a la vez donde es escondido "El Príncipe" de la mirada de la cámara. Es esta la primera y última vez que el personaje de "El Príncipe" aparece, aunque oculto tras la pared. En sus palabras vemos a un líder soberbio y atrapado en su discurso épico de destrucción.

El último plano vuelve a ser un seguimiento frontal de Valuska corriendo. En su cara vemos ya una expresión totalmente de espanto y miedo, sabe que algo horrible va a pasar.



## SECUENCIA 11

### VIOLENCIA

1H. 38' 09"

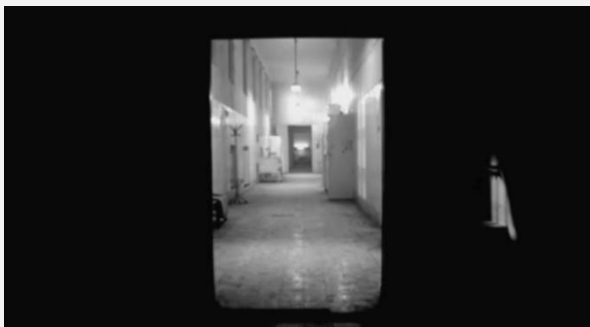
Duración: 14' 10" (4 planos)



Un plano general picado nos muestra la silenciosa marcha de los seguidores. La cámara en ocasiones baja hasta encuadrarles en un plano medio y vuelve a subir para darnos

una visión más general de todo el grupo. Sólo se oyen los golpes de sus pisadas contra el suelo, la ciudad permanece en silencio. No hay gritos, ni gestos de ira ni sobresalto en sus rostros. Caminan impasibles, como si lo que van a hacer no formara parte de ningún plan racional, sólo avanzan hacia la destrucción con el único fin de destruir, sin un móvil, sin una motivación, sin un por qué. Parecen incluso resignados y obligados por si mismos a cometer esta violencia.

Volvemos a ver de nuevo el plano de una puerta oscura que enmarca



otra sala. Los seguidores entran en el hospital y sin vacilar ni un momento destruyen todo y golpean a los enfermos. Pero a pesar de la violencia que ejercen, no se

desprende en la imagen mucha agresividad, no hay apenas ruido, no gritan ni se enfurecen, golpean y apalean en silencio. Cómo si de un trabajo sucio de gansters se tratase, no parece haber una motivación personal. La cámara recorre en un plano secuencia sin cortes las

salas del hospital, avanzando con largos travelling a través de los pasillos centrales.

La cámara se para en un plano fijo a observar un viejo desvalido y desnudo en la bañera. Comienza entonces a sonar de nuevo los



violines y el piano de Mihály Víg. Ésta vez la música nos ayuda a meternos en la piel de los personajes que observan. Espantados ante la posibilidad de agredir a este viejo

indefenso, tocan el límite, y saliendo de su burbuja de violencia sin control, se alejan para terminar con la marcha. En sus rostros, que se giran mostrándose ante la cámara, vemos por primera vez un gesto de humanidad.



En un primer plano fijo, vemos a Valuska con la mirada totalmente perdida, como si las imágenes de todo lo que acaba de ver no parasen de repetirse en su cabeza. Ya no queda

nada de su gesto inocente en las primeras escenas de la película, otro Valuska se presenta ante la cámara, un Valuska que ha bajado de las estrellas para observar lo que pasa en la tierra, y se ha dado cuenta de que lo que aquí sucede es terrible y desolador.

La música continúa en una panorámica vertical que nos muestra la salida de los seguidores del hospital. Ni mucho menos salen triunfantes, caminan despacio y cabizbajos, espantados de sí mismos.

## SECUENCIA 12

### EL DIARIO

1H. 52' 49"

Duración: 03' 12" (1 plano)



De la oscuridad de la secuencia anterior, pasamos a un plano muy luminoso de la ventana del techo de un edificio. Ya ha amanecido, y un nuevo día comienza. La cámara desciende

girando en círculos, mientras una voz reverberante, que parece salida del cielo, lee las palabras de un diario. Cuando la cámara desciende del todo y se para, vemos a Valuska leyendo.

## SECUENCIA 13

### MILITARES

1H. 56' 01"

Duración: 03' 09" (1 plano)



Esta secuencia vale a modo de desenlace para el personaje de la señora Eszter. Vemos como ha alcanzado sus objetivos y se encuentra ahora representado a la autoridad en la ciudad.

Dirige las maniobras de los militares para buscar a los seguidores de "El Príncipe". Como siempre se nos presenta desde el punto de vista de Valuska, a través de un escorzo del personaje espiando.

## SECUENCIA 14

### SEÑOR Y SEÑORA HARRER

1H. 59' 10"

Duración: 04' 13" (2 planos)



En el primer plano, compuesto por tres panorámicas, siguiendo primero al personaje que se acerca hasta la cámara, y luego siguiendo su mirada, Valuska descubre la muerte del señor

Eszter. Otro golpe más para el sistema anímico del personaje, que cada vez va metiéndose más en una cueva sin salida. Tras la larga noche, Valuska busca refugio en su casa, pero la señora Harrer le alerta de que le están buscando y que debe huir. Este segundo plano secuencia termina en un plano lateral de la señora Harrer viendo como se aleja Valuska. Curiosamente idéntico al de la secuencia 7 donde aparece Harrer.



Esta repetición puede ser simplemente una elección estética del director, o quizás ir más allá, y representar la ausencia de Harrer a través de la sustitución de su mujer.

## SECUENCIA 15

### HUÍDA DE VALUSKA

2H. 03' 23"

Duración: 04' 04" (1 plano)



En este plano secuencia la cámara sigue por última vez los movimientos de Valuska. Un plano frontal nos muestra el miedo del protagonista. Cuando el helicóptero aparece, la

cámara se para en un plano medio frontal para mostrarnos la mirada aterrada de Valuska, que con los ojos abiertos, parece enloquecer.

## SECUENCIA 16

### HOSPITAL PSIQUIÁTRICO

2H. 07' 27"

Duración: 03' 54" (1 plano)



Con esta escena, nos despedimos del personaje de Valuska, y se resuelve el desenlace entorno a su viaje personal. Aparece totalmente fuera de sí, con la mirada

perdida y enloquecido. El señor Eszter es el único que queda a su lado. La cámara a modo de despedida se aleja en un lento travelling de retroceso dejando a un transformado Valuska sentado inmóvil en su cama de psiquiátrico.

**2H. 11' 20"**

Duración: 06' 18" (1 plano)



Con esta escena se cierra la película, quizás la más sobrecogedora de todo el film.

Finalmente el señor Eszter va a ver la ballena, tal y como le había insistido Valuska. La imagen del enorme animal,

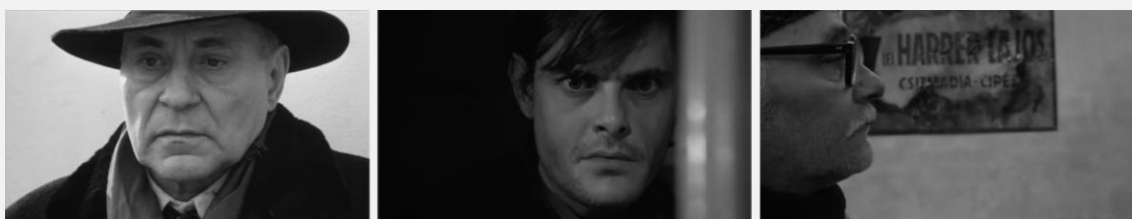
tirado en medio de la plaza bajo la neblina del frío, es un final grandioso estéticamente. Y en gran parte ayuda la presencia por cuarta vez de la música, que intensifica los sentimientos.

Un plano secuencia sigue al señor Eszter avanzando hacia el centro de la plaza, la cámara se para en un plano medio lateral encuadrando la mirada entre la ballena y éste. Tras mirarla a los ojos un largo rato, Eszter se aleja con una mirada de enorme tristeza.

## 8.1. LA PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena constituye, en el proceso de creación de un film, el momento en el que se define el mundo que se debe representar. El análisis de los recursos expresivos utilizados en la puesta en escena, debe enfrentarse al contenido de la imagen; objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, etc.

Toda la película se caracteriza por decir más con el silencio que con la palabra. Los personajes principales tienen pocos diálogos, mucha de la información es gestual, juegan un papel importante como recurso expresivo las miradas, los gestos pensativos y las expresiones faciales.



Las localizaciones exteriores de la película se limitan siempre a las calles del pueblo de Valuska. Ningún indicio nos revela su situación geográfica, ni la época histórica en la que se sitúa la diégesis. Sobre lo que sí se nos informa, a través de los elementos en la escena, es sobre la situación de crisis que atraviesa la región. Las calles aparecen siempre vacías y todas las puertas de las casas cerradas, ya sea de día o de noche. Esto nos informa del abandono de la ciudad y

del miedo de sus habitantes a salir de sus casas. No aparece ningún cartel publicitario ni comercio abierto, tampoco vemos ningún coche aparcado en las aceras, parece una ciudad muerta.

Es en las localizaciones interiores dónde podemos ver algo de vida. Los habitantes de esta desolada ciudad se encuentran recluidos en sus casas. Quizás por ello, en las imágenes se le da tanta importancia a las puertas, es un elemento que se repite en numerosos planos, la cámara se detiene a observar las puertas que separan un mundo y otro. Sólo Valuska es libre de atravesarlas.



Otro elemento que se repite son las lámparas, en prácticamente todos los interiores la luz de las lámparas tiene una presencia muy marcada.



Al ser el personaje de Valuska el punto de vista predominante de toda la película, es él quien nos marca la mayoría de situaciones. La más repetida y a la que más minutos se le dedica, es a sus largos paseos por las calles del pueblo, y por consiguiente a sus entradas y salidas a los sitios a dónde se dirige.



## 8.2. LA PUESTA EN CUADRO

La puesta en cuadro recoge la manera en que el universo de la película se representa concretamente en la pantalla, es decir, el tipo de planos utilizados, los movimientos de cámara y los elementos que se encuadran y los que quedan fuera.

El tipo de mirada que utiliza el director, es una mirada reflexiva, paciente y sosegada. Un elemento que contribuye a crear esta manera de ver, es la continua presencia de planos secuencia de muy larga duración, prácticamente todas las escenas son un único plano secuencia. Las acciones son mostradas de una manera muy fluida, pues no hay muchos cortes de plano, la cámara se mueve en la escena como si de otro personaje se tratase. Utiliza para ello una steady-cam que se mueve suavemente encuadrando y reencuadrando elementos, alejándose y acercándose dependiendo de las necesidades, en ocasiones gira lentamente rodeando a un personaje o sigue sus movimientos. La cámara baila en una coreografía suave y armoniosa alrededor de la acción.

Otro recurso al del que se vale el director es el travelling. En muchas ocasiones, al comienzo de una escena, un travelling lento se acerca a la acción, y en otras, antes de llevarnos a otro escenario, nos despedimos de los personajes alejándonos de nuevo con un travelling que retrocede.

Muchas veces la cámara se anticipa a la acción, y el plano comienza en un escenario inmóvil, como si de una fotografía se tratase. Entonces un personaje, normalmente Valuska, entra en cuadro y comienza la persecución en pos de sus movimientos. En otras ocasiones, sucede lo opuesto, la acción transcurre, y cuando los

personajes salen del encuadre la cámara espera varios minutos retratando el escenario inmóvil que han dejado atrás. Así, como si de una obra teatral se tratase, la mayoría de las veces, se nos muestra el escenario antes de que comience la acción y entren los personajes, y se queda después vacío, desnudo.



Un plano que se repite, en la primera parte de la película, es el escorzo de Valuska. La cámara sigue sus movimientos casi siempre desde atrás, mostrándonos su espalda. Aquí el personaje camina despacio y tranquilo, poco necesitamos saber de su rostro. Pero cuando la historia comienza a ponerse tensa, y el personaje empieza a sentir miedo, ya no pasea tranquilamente, y la cámara se pone delante para mostrarnos su rostro asustado mientras camina deprisa.



Otro plano, varias veces utilizado en interiores, recuerda a una escena de la película *The searchers* (Centauros del desierto, John Ford, 1956) cientos de veces nombrada. Se encuadra la acción desde fuera de la habitación, por lo que vemos como la puerta y la pared oscura actúan como marco.



La composición de los elementos en el encuadre está minuciosamente pensada. Los personajes se mueven en un escenario muy equilibrado y geoméricamente construido, con cada elemento en el punto exacto de la pantalla dónde genera estabilidad y se compensa con el peso del resto de componentes. Los planos son casi dibujados, con un cuidado especial por las líneas y sus puntos de fuga.



Muchas veces, los planos estáticos, nos regalan una composición tan geométrica que parecen fotografías artísticas.



### 8.3. LA PUESTA EN SERIE

En la puesta en serie cada imagen posee otra que la precede o que la sigue, forma parte de una sucesión y, al mismo tiempo, recibe y deja una herencia, recoge y devuelve testigos. Estamos hablando del proceso de montaje.

Agnes Hranitzky, encargada del montaje, es la pareja sentimental del director Bèla Tarr, y colaboradora en todas sus películas desde hace 22 años. El proceso de montaje en *Werckmeister harmóniák* comienza ya en el rodaje, pues como confiesa el director en una entrevista, el corte y duración de los planos lo decidían juntos durante la grabación. Agnes estuvo presente en el rodaje de todas las escenas, detrás del monitor de video, ella decidía el ritmo que debía darse a cada escena y cuando cortar la acción.

Si hay un elemento estilístico que destaca por encima de los otros, y que define a *Werckmeister harmóniák*, ese es su ritmo lento y pausado. Las escenas se alargan muchas veces hasta más allá del final de la acción, los personajes salen de cuadro pero el plano continúa mostrándonos el escenario inmóvil. No hay elipsis temporales, la historia es lineal y sin grandes saltos, la cámara es testigo de una realidad que no se fragmenta, que no se resume.

Más que montaje es casi un dejar transcurrir, un montaje paciente, que espera hasta agotar por completo el último encuadre de una escena y entonces colocar la siguiente en su primer segundo de grabación.

## 8.4. FOTOGRAFÍA

El director opta, no sólo en *Werckmeister harmóniák*, sino en toda su filmografía por una fotografía en blanco y negro. Esta elección parte de la necesidad de modelar a su antojo todos los elementos de la escena, de controlar cada objeto y la imagen que desprende. El color proporciona muchos más matices a un escenario, y dado que las películas de Bèla Tarr no son de alto presupuesto, si optara por una fotografía en color, controlar todos los elementos de un escenario no le sería posible. A su vez, el blanco y negro, contribuye también a recrear ese ambiente melancólico y pesimista de todas sus historias, son los únicos colores que tienen cabida en un mundo gris. La atemporalidad de la historia también se refugia en esta fotografía en blanco y negro, pues muchas veces, los colores de la arquitectura, de la vestimenta de los personajes o de algunos objetos nos revelan un período de la historia.

La iluminación es contrastada y en muchas de las escenas, aunque no en todas, aparecen negros y blancos con altos contrastes, pero sin duda no llega al extremo de ser un "claro-oscuro", no se trata pues de una iluminación expresionista.

A esta iluminación, en ocasiones muy contrastada, contribuye el hecho de que las fuentes de luz tienen una marcada presencia en cuadro, el director de fotografía les da una posición privilegiada en el encuadre. No sólo se nos muestra la luz que emiten, sino directamente el foco de donde provienen. Tanto el sol como las luces artificiales aparecen en muchas ocasiones en una posición principal en cuadro, la cámara se coloca frente a ellas en un contraluz. Esto genera sombras muy marcadas. En torno a estos focos de luz hay un continuo juego con su ocultamiento, en muchos planos la fuente de

luz es totalmente tapada por otro elemento, así a modo de repetición, se consigue dar más importancia al eclipse que explica Valuska en la primera escena, y afianzar este elemento como metáfora.



Otro elemento que se utiliza como recurso para dar esa presencia a las fuentes de luz, son las ventanas. En muchos planos, bien con un fuerte contraluz o bien esquivando los rayos directos, las ventanas que dejan pasar la luz del exterior ocupan un lugar sobresaliente en el encuadre.



## 8.5. MÚSICA

Mihály Víg, colaborador habitual en las películas de Bèla Tarr, es el encargado de componer la música para *Werckmeister harmóniák*. Multidisciplinar artista húngaro, nacido en 1957 en Budapest, es compositor, poeta, cantante, letrista y guitarrista, y cofundador de las bandas Trabant (1980–1986) y Balaton (1979–presente).

Tarr considera la música en sus películas como un personaje más de la trama, incluso protagonista. Y es que se trata de un factor decisivo a la hora de otorgarle al film el tono preciso y la emoción apropiada. Sin esta música, sin duda, *Werckmeister harmóniák* perdería gran parte de su esencia.

Mihály Vig se convierte en parte fundamental del equipo artístico de la película. El director Bèla Tarr, le cede la responsabilidad de crear gran parte del peso expresivo del film, pues al revés de como suele hacerse en la mayoría de producciones cinematográficas, ellos crean y seleccionan la música al comienzo de la preproducción, mucho antes del rodaje y del montaje. Esto hace que Mihály Vig establezca, en parte, el cauce emotivo por el que fluirán las imágenes, y no al revés, como suele darse, cuando la música es la que se supedita a lo ya grabado o planeado.

*"La música es para mí tan importante que siempre la trabajo antes de la filmación. La película realmente empieza cuando el compositor entra al estudio y decidimos qué temas vamos a utilizar en el film."*  
(Béla Tarr, Entrevista de Jorge García para la revista El Amante, nº98, 2001)



Una sobrecogedora melodía de violines y piano acompaña los momentos más emotivos del film. La primera pieza, titulada *Valuska*, aparece en las dos escenas de máxima fascinación del protagonista, la explicación del eclipse y la visita a la ballena. Valuska se maravilla con estos dos fenómenos de la naturaleza, y la música consigue enfatizar tanto estos dos momentos, que el recuerdo de ellos queda grabado en los ojos y oídos del espectador, y la historia toma un matiz de relato mítico.

Parte de la segunda pieza, que tiene una instrumentación similar a la primera, aparece en otros dos momentos decisivos en el film, el plano del hombre desnudo en el hospital y la ballena abandonada de la última escena final. Esta vez, la música acompaña a sentimientos más negativos. En ambos casos, los personajes de la escena miran a un ser desvalido y se acongojan. No por casualidad, el título de esta segunda pieza es *Old*, haciendo referencia al hombre mayor y a la vieja ballena.

Esta envolvente música, acompaña por el lento ritmo de las escenas de Tarr, sumen al espectador en una sensación hipnótica, y si sumamos la pesimista visión de la trama sobre la realidad humana, la melancolía nos atrapa por completo.

Introducirse en el mundo creativo de Bèla Tarr y desenmascararlo, es despojar de inocencia el visionado de su película, y por lo tanto perder, en parte, esa primera percepción que no busca ni el cómo ni el por qué, sino sólo el simple deleite del arte. Pero en un cine donde la forma se ha cuidado al detalle y el contenido está cargado de mensaje, el análisis fílmico nos permite avanzar hacia un estrato más de comprensión.

Tras este estudio, se puede concluir con una característica que hace de *Werckmeister harmóniák* un film redondo. Y es la combinación perfecta que el director hace entre mensaje racional y mensaje estético. Ambos coexisten y se complementan sin que ninguno eclipse al otro. El ritmo pausado y la belleza embelesadora de las imágenes hacen de las escenas momentos poéticos, y la profundidad de los personajes y la intencionalidad política de la trama invitan a una reflexión.

El carácter poético de las imágenes unido al mensaje político de la trama, hace inevitable pensar en una fuerte presencia de metáforas. Este factor sume al análisis en una serie de interpretaciones personales que si se llevan al extremo pueden acabar en terreno pantanoso. Por ello, en este estudio ha sido importante no caer en una búsqueda obsesiva de simbolismo, pero tampoco pecar de lo contrario y obviar el sentido metafórico.

*Werckmeister harmóniák* es una película tan completa en todos los aspectos analizables de un film, que hace que su estudio nunca concluya.

BANKI, Tímea y KASEK, Roland. (2007). *Historia de Hungría*. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia y Editorial Mediterránea.. ISBN: 978-963-06-4190-6

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós. Colección Paidós Comunicación 172 cine. 242 págs. ISBN: 978-84-493-2020-0

DALY, Fergus. (2001). Senses of cinema. *Waiting for the Prince. An interview with Béla Tarr*. Nº12, 13 de Febrero de 2001. <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/> ( 25 de julio de 2012)

DEMK, Nora. (2007). *Café Babel*, La revista europea. *Béla Tarr: Los cineastas actúan como prostitutas. Entrevista a Béla Tarr*. 1 de Enero de 2007.

GARCÍA, Jorge. (2001). *El Amante*, Revista Online. *Entrevista a Béla Tarr*. Nº98 Febrero 2001.

GRUGEAU, Gérard. (2002). 24 images. *Declaraciones de Béla Tarr*. Nº 11, 2002.

KRASZNAHORKAI, László. (2001). *Melancolía de la resistencia*. Barcelona: Editorial Acanalado. 424 págs. ISBN:978-8495359575.

MONTALT, Salvador. (2003) .*Krzysztof Kieslowsky Tres Colores:Rojo*. Barcelona: Paidós. Colección Paidós Películas. 137 págs. ISBN: 84-493-1428-3.

SANTAMARÍA ALCÓN, Antonio y HURTADO ALVÁREZ, José Antonio. (2009). *Guía para ver y analizar París, Texas*. 1ª edición. Barcelona: Ediciones Octaedro. 131 págs. ISBN: 978-84-8063-990-3

SCHLOSSER, Eric. (2000). Bright Lights Film Journal. *Interview with Béla Tarr*. 30 de Octubre de 2000.

PABLO RICO, Ignacio (2012). Miradas de cine. *A propósito de Béla Tarr*. Nº119 febrero 2012.

PENA, Jaime. (2004). *Victor Erice, El espíritu de la colmena*. Barcelona: Paidós,. Colección Paidós Películas. 139 págs. ISBN:84-493-15236-3.

RANCIÈRE, Jacques. (2011). *Béla Tarr, Le Temps d'après*. Paris: Ediciones Capricci, Colección Actualité Critique. 2011. ISBN: 2918040371.

ROMNEY, Jonathan. (2003). The Guardian. *Deep waters*. 19 de Abril de 2003.

ROMNEY, Jonathan. (2001). The Guardian. *Out of the shadows*. 24 de Marzo de 2001.

SAMARDZIJA, Zoran. (2003). Scope. Departament of culture, film and media. University of Nottingham. *Werckmeister Harmonies*. Film Reviews. Febrero 2003.

*"Si Valuska no lo hubiera despertado aquel día, habría tenido que pagar de forma bochornosa por lo que también pagaban la ciudad y el país: por el hecho de que toda idea reinante, toda obsesión y todo raciocinio juzgador que pretende ver el mundo según los cauces exigidos, arrasa a su alrededor la estructura viva de la vida, de la riqueza incalculable, de las circunstancias reales."* (pag.266, *Melancolía de la resistencia*)