

# La EXTENSIÓN del MIRAR: entrevista a Béla Tarr

El realizador de *El tango de Satán* y *El caballo de Turín* tuvo un fugaz pero sustancial paso por el Perú, invitado por el equipo del Festival Al Este de Lima. Conversamos con él sobre sus inicios en el cine, su proceso creativo y los momentos que modelaron su escritura fílmica.

*Ricardo Bedoya*



► Lars Rudolph en *Las armonías de Werckmeister*

Pocas filmografías de la actualidad tienen una personalidad tan marcada como la del húngaro Béla Tarr, que cuenta con títulos como *La condena* (*Kárhozat*, 1988), *El tango de Satán* (*Sátántangó*, 1994), *Las armonías de Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2000) y *El caballo de Turín* (*A torinói ló*, 2011), entre otras. Nacido en 1955, Tarr ha conformado un cuerpo de trabajo reconocible por la fotografía en blanco y negro, los planos secuencia y los diálogos prolongados, que combinan la reflexión, el humor y la me-

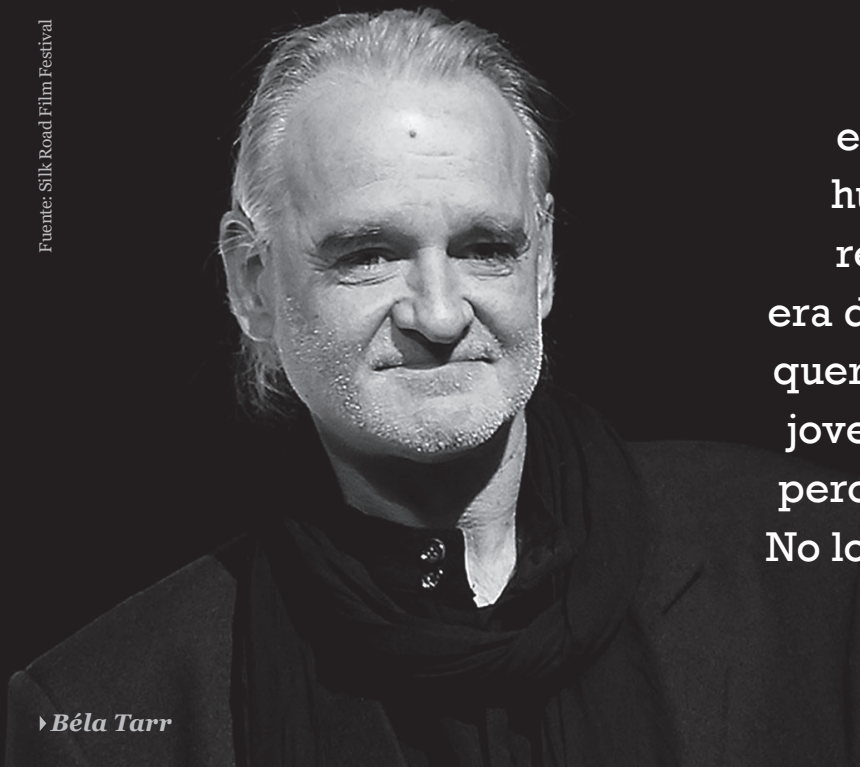
lancolía. Lo estático y lo dinámico se concilian en su obra con perfecta coherencia.

**Alguna vez leí que, durante su infancia, su padre le regaló una cámara cinematográfica pero que ello no logró generarle una vocación por el cine.**

Nunca tuve la intención de ser un cineasta. De muy joven quise ser filósofo. Luego, cuando estaba en la secundaria, me enfoqué en los problemas de la sociedad. Siempre tuve una sensibilidad social; era muy im-

portante para mí entender cómo es la vida de las personas y aún hoy lo es. La cámara fue solo un instrumento para aproximarme al mundo y poder cambiarlo. Mi primera película era sobre una familia proletaria que alquilaba un piso. De algún modo tuvo mucho éxito internacional y entonces me quedé como realizador. Ahora sé que no puedo cambiar el mundo a través del cine, pero me siento orgulloso por haber cambiado su lenguaje. Si el lenguaje es parte del mundo, de alguna manera lo he cambiado.

Fuente: Silk Road Film Festival

▶ *Béla Tarr*

Nunca fui parte del entonces llamado cine húngaro. Lo hecho por realizadores húngaros era diferente de lo que yo quería hacer. Cuando era joven me gustaba el cine pero veía historias falsas. No lo entendía, sentía que no encajaba.

**Usted creció en un país socialista. ¿Esa preocupación social correspondía al contexto de la época, al lugar donde creció?**

Hungría nunca fue un país socialista. Estaba muy lejos de lo que el socialismo se supone que es. Era una especie de feudalismo, un orden muy jerárquico que ellos llamaban por otro nombre. Todos sabían que era un falso socialismo. Si comparamos el capitalismo actual con el feudalismo al menos ahora tenemos algo de democracia, pero no podemos decir que lo de ahora esté bien. Los pobres siguen siendo pobres, la sociedad permanece con una jerarquía rígida. A mí me preguntan a veces cual es la diferencia entre el socialismo que teníamos entonces en Hungría y cómo estamos ahora. Respondo que en esa época había una censura desde la política y ahora tenemos la censura del mercado. Ya tú dirás cuál te parece mejor.

**¿Cómo ve usted el inicio de su trabajo en la tradición del cine húngaro?**

Yo nunca fui parte de lo que se llamó el cine húngaro. Era el típico *outsider*,

una especie de oveja negra. Todo lo que hacían los realizadores húngaros era muy distinto de lo que yo pensaba o quería hacer. Cuando era joven me gustaba el cine pero veía historias falsas, actores falsos, todo era falso. No lo entendía, sentía que no encajaba en esto. No obstante, tengo un gran respeto por Miklós Jancsó. Cinco años antes de morir nos volvimos amigos. Fue un gran tiempo el que pasamos juntos. Lo visitaba de vez en cuando, tomábamos vino y hablábamos mucho de historia. Él era un hombre sumamente revolucionario y muy generoso. Hubo muchos realizadores húngaros pero solo él fue el maestro.

**¿Reconoce alguna influencia de Jancsó en su trabajo?**

La verdad, no. Él pensaba en elementos grandiosos de la sociedad y de la historia. Sus películas se enfocan en grandes estructuras y eran muy políticas. Yo quería centrarme en microcosmos. Pensaba que podía encontrar la totalidad en los detalles; en los ojos de una persona tal vez. Esa era mi forma y Jancsó tenía la suya. Si ves sus películas, notarás que él usa muy pocos

primeros planos, muy pocos acercamientos de cámara o planos cerrados. Yo sí los uso. Creo que esa es una diferencia clara entre nosotros.

**La presencia de la literatura**

**Leí que usted considera a *Macbeth* como un giro en su carrera. ¿Por qué?**

Fue algo realmente extraño. Luego de mi primera película me invitaron a estudiar en la Escuela Húngara de Teatro y Artes Cinematográficas. Me dijeron que si quería hacer otra película necesitaba un diploma. Entonces me convertí en estudiante, pero nunca fui un interno porque ya estaba preparando mi segunda película. Iba a la escuela una vez al año. En un momento, mi profesor me detuvo. Él era muy liberal, una excelente persona, pero un día, muy serio, me dijo "vamos a hacer cine y aprenderemos todos los errores. Tú no vas a perder el tiempo en la escuela, vas a aprender en el campo". Por supuesto fui a filmar, e iba a la escuela para rendir exámenes nada más.

En otro momento, me dijo que tenía que hacer una adaptación clásica. Si no la hacía, sería expulsado de la escuela. Me preparaba, por entonces, para un examen de literatura sobre Shakespeare. Había leído varias de sus obras. La más reciente, *Macbeth*, que resultaba perfecta para la adaptación. Fue curioso porque la grabé en digital y descubrí que podía hacer una toma larga de dieciséis minutos, podía jugar con el espacio, el ritmo, el movimiento de la cámara. Ahí empecé a disfrutar con esas tomas largas. No fue un gran cambio porque desde el principio yo usaba monólogos bastante prolongados, pero con *Macbeth* exploré un camino nuevo e interesante. Aprendí que no es una mala opción tocar la literatura, sobre todo la clásica y, para mí, Shakespeare sigue siendo el mejor.

**En su carrera ha adaptado varias novelas, como *La melancolía de la resistencia* para *Las armonías de Werckmeister*. Pero las historias no son lo que importa en sus películas.**

No lo son. Tampoco diría que son adaptaciones. Las veo más como poemas inspirados. Los espíritus de los autores están conmigo aunque, claro, la literatura y el cine son dos lenguajes completamente diferentes. Es imposible adaptar una al otro. Tienes que hacer una especie de traducción. Por ejemplo, László Krasznahorkai escribió *El tango de Satán* y también hizo el guion para la película. Con esa producción entendí que no puedo tomar un libro y escribir un guion directamente. Para las escenas más importantes tengo que ir a la realidad del autor y entender en profundidad su manera de ver el mundo. Necesito absorberlo y buscar mi manera de mostrarlo. Le doy una advertencia a todo el mundo: por favor, nunca hagan adaptaciones porque no serán buenas.

**La absorción de la realidad, su visión del cine como un registro de la materia y de lo tangible, ¿en qué momento aparece? ¿Acaso cuando visita las locaciones o cuando conoce a los actores? ¿Cómo trabaja con ellos?** Cuando hacemos el *casting*, el proceso incluye siempre la búsqueda de locaciones. Los lugares son un personaje más. Una vez que tengo el lugar,

llamo a algunas personas para hacer algunas cosas ahí. Llámalos actores si quieres, yo prefiero decirles personajes. Un rostro dice muchas cosas y por eso debo tener mucho cuidado en elegirlo. En ese momento la historia no es tan importante. Me interesa conocer las personalidades; tengo que conocer a las personas para entender cómo reaccionarían ante una determinada situación. Eso significa que el actor sea él mismo, no que interprete a alguien más. Esa es la manera en que consigo tener momentos de honestidad pura. No importa si eres un actor profesional o no. Eres un ser humano frente a una cámara. En *El hombre de Londres* (2007) trabajé con Tilda Swinton de esa manera. Ella era ella misma. Su compañero en una escena era un actor no profesional y reaccionaban de manera normal.

## Los climas

**Otro personaje importante en su cine es la atmósfera, la meteorología, que puede ser un factor difícil de controlar. ¿Cómo se relaciona con ese mundo climático tan fuerte?**

En *El tango de Satán* hay tres escenas lluviosas. Ocurría a veces que estábamos sentados en el campo y el sol brillaba con fuerza. Teníamos que esperar a que todo se pusiera gris y usábamos nuestras máquinas para hacer lluvia. En ese sentido, sí

estoy controlando la meteorología. Cuando eres un realizador tienes que controlarlo todo, porque cada pequeño detalle tiene un significado. Es por eso que algunos actores se vuelven locos conmigo. Yo empujo, fuerza, impulso a la gente. Cuando ellos quieren ocultar algo yo tengo que hacer que sean abiertos y todo el mundo es diferente. Algunos actores necesitan que una voz calmada les hable antes de iniciar una escena y otros requieren un golpe y decirles “¡Vamos!”. Cada persona tiene una llave con la cual se abre y solo debes encontrar la llave correcta. Debes usar toda tu empatía y tus sentidos, y por supuesto todo tu carisma para estar apeado bajo la lluvia, en un clima muy frío, lo cual es físicamente duro. Pero los actores lo hacen ya que creen en ti y tú crees en ellos. Fue un gran rodaje porque a pesar de que tuvimos muchos problemas todos estaban entusiastas.

**En sus películas la cámara está siempre en movimiento, lo cual contrasta con las situaciones de quietud y estatismo que están siendo representadas, con personajes casi en trance. ¿Cómo organiza la coreografía de los movimientos internos en el encuadre?**

El lenguaje y el movimiento de la cámara no tienen una manera formal de conjugarse. Pienso mucho en cómo puedo mostrar el tiempo, el espacio



▶ Andrés Bodnár, Putyi Horváth y Mihály Vig en *El tango de Satán*.

Fuente: IMDb

y la distancia en una película. Si vas al cine, puedes ver que la forma es la misma: acción, corte, acción, corte. Una y otra vez. Uno sigue una línea temporal. Eventualmente, comencé a sentir que algo no estaba bien con el cine que veía. En 1984 estuve en Japón. Un antiguo profesor mío me llevó a un museo y me mostró una pintura. Era totalmente blanca con dos puntos negros. Me preguntó: "Cuando miras esta pintura, ¿qué ves?". Por supuesto yo le dije que los dos puntos negros. Él me dijo: "Claro, porque eres un occidental. Para nosotros, esta pintura habla del blanco, no de los dos puntos". Al día siguiente tuve que volver a Europa. Pensé en lo que dijo. Más adelante, cuando filmaba *La maldición*, de algún modo entendí que si veía o encontraba algo tenía que dejarlo en la película. Entonces fue obvio hacer tomas largas, sin interrupciones, para mostrar lo que estaba pasando entre dos personajes, pero también para dejarlos, alejarme de ellos y mover la cámara para ver, por ejemplo, el paisaje, un muro o la lluvia. Solo así uno siente la conexión entre los personajes, el espacio y el tiempo en el que están. Si quieres hablar sobre la totalidad, tienes que tratar que tu escena sea *total*. De ahí en más era lógico hacer estas tomas largas. Me sentía en la obligación de usarlas. Por otra parte, cuando filmas una escena de diálogo de diez minutos o más, tus actores no pueden escapar. Así puedes captu-

rar muchas más expresiones que no podrías registrar con tomas cortas. Cuando la distancia entre los cortes es muy breve no le creo nada al actor.

Suelo pasar mucho tiempo en una locación, completamente solo. Me paso un rato pensando la situación, cómo se moverían los actores, qué harían. Al mismo tiempo pienso por dónde pasará la cámara. Cuando veo que todo está listo, llamo al reparto y al equipo. Le indico sus escenas a la directora de fotografía. Me temo que soy muy autocrático en ese sentido. La gente dice que soy un perfeccionista y en cierto sentido es verdad.

#### ¿Y en lo que concierne al sonido?

Desde 1983 trabajo con Mihály Víg. Además de compositor es poeta y amigo mío. Él no sabe realmente mucho sobre cine pero es una persona muy sensible y muy inteligente y entiende todo lo que hacemos. Sabe perfectamente qué toca hacer ese día. Se organiza, va al estudio y graba algo de música. Luego viene con un CD o un archivo digital y escuchamos su material. Eso pasa antes de la toma, porque la música es uno de los personajes principales. Como director debo conocer a todos los personajes antes de grabar. A veces escucho su música durante las tomas para darle el mismo ritmo a los movimientos de cámara. Luego lo acomodamos en el estudio. Siempre que hacemos la mezcla final, él está presente.

## Falso pesimismo

**En los artículos que se escriben sobre su obra siempre sale a colación la idea del pesimismo que parece marcar a sus películas. Sin embargo, yo percibo en ellas los gestos de la resistencia, la terquedad del que sigue adelante.**

Un pesimista real va y se cuelga de un árbol. No se despierta a las cuatro de la mañana o sale al estudio en medio del frío para esperar que salga el sol y haya luz para grabar la escena. ¿Es eso pesimismo? Por supuesto que no. Diría que es el más grande optimismo. Yo creo que la gente joven mirará mis películas en cincuenta años y podrá mostrarles entonces cómo hacíamos cine. Es como enviar un mensaje en una botella. Creo que en cincuenta años aún existirá la humanidad. Si tenemos en cuenta el modo en que tratamos al planeta, esa creencia demuestra el mayor de los optimismos. Por otro lado, supongamos que vas al cine y te mostramos algo en la pantalla. Lo ves, termina la película, se prende la luz y sales de la sala. La pregunta es, ¿eres ahora más débil o más fuerte que cuando entraste? Yo considero que te he hecho más fuerte.

#### ¿Cómo es su relación con el mundo digital?

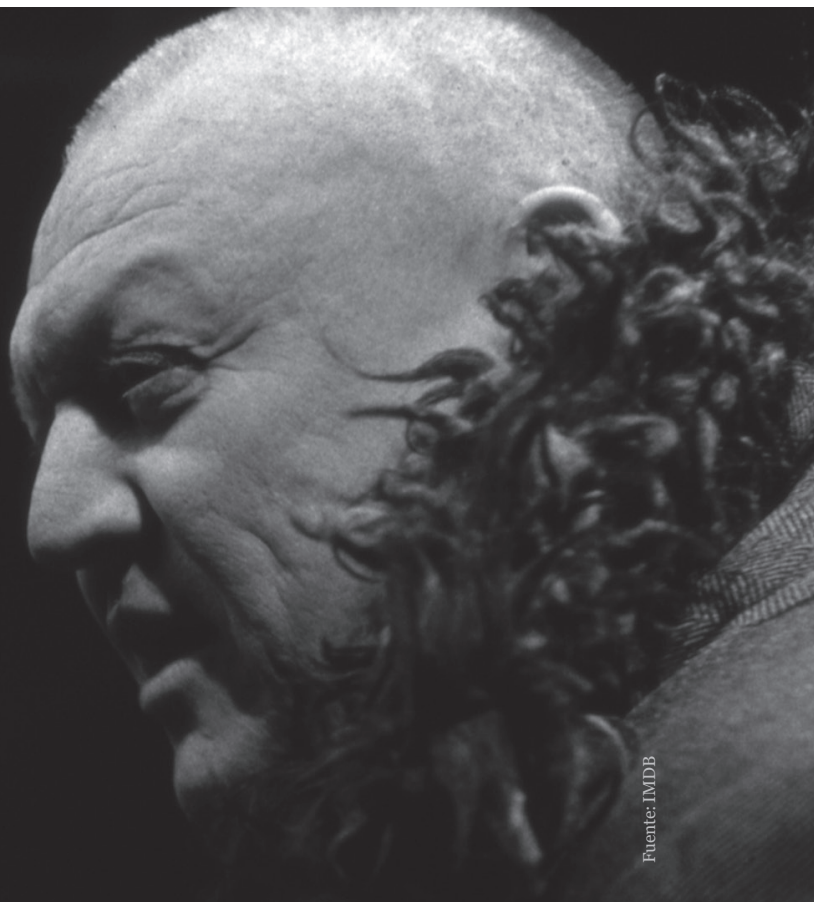
Creo que es un lenguaje novedoso. Una película es celuloide, eso es innegable. El problema es que se utilizan las nuevas cámaras digitales como si fuesen las antiguas y eso es falso. Quiero inducir a las personas a encontrar un nuevo lenguaje visual para las nuevas tecnologías, creando maneras novedosas de comunicar con esos aparatos. Las cámaras fílmicas tienen cualidades totalmente diferentes a las digitales. Nunca serán iguales. Aunque las grandes compañías e ingenieros electrónicos se esfuercen por imitar al rollo de celuloide, no lo consiguen. Es necesario esforzarse para encontrar un lenguaje propio. Ver de qué forma se pueden plasmar con él tu vida y tus deseos, o lo que quieras expresar en la pantalla. El resultado puede ser muy bueno pero tienes que detenerte a pensar qué puedes hacer con esos aparatos no necesitas dinero para filmar. Eres libre. Puedes hacer lo que quieras. No hay reglas ni expec-



► **La condena (1988)**

Fuente: The Cinema of Eastern Europe

Estoy seguro de que Europa está yendo por el camino equivocado al optar por el populismo. Es algo bastante peligroso. Ahora siento un *déjà vu*. Tenemos muros de nuevo, falsos socialismos. Ahora los populistas pretenden ser socialistas.



Fuente: IMDb

Mihály Kormos en *El caballo de Turín* ▶

tativas del mercado y, si las hay, puedes mandarlas al diablo. Eso es algo muy bueno, pero nunca pienses que una cámara digital es una cámara de película, una cámara filmica.

#### **Usted dirigió una escuela de cine en Sarajevo.**

Esa escuela ya no existe. Ahora estoy seguro de que es imposible enseñar a hacer películas porque todos somos diferentes. En lo que llamábamos nuestra escuela, yo tenía veinte estudiantes de todos los rincones del mundo. Tenía una chica lesbiana japonesa, un coreano, un chico homosexual de Singapur, gente de Colombia, India, Estados Unidos, Islandia. No podía darles una clase y decirles “este es el camino”. Había que encontrar el camino de cada uno de ellos, teniendo en cuenta cada experiencia cultural. La cultura de la colombiana era diferente de la del japonés o la del islandés. Cuando trabajábamos juntos se daba el mismo proceso que se aplica a los actores: era preciso hallar la llave para cada uno y ser muy honestos. Fue una experiencia extraor-

dinaria. Si alguno tenía una pregunta yo le podía ayudar, pero no le “enseñaba”. Cerramos la escuela pero es maravilloso ver que ellos siguen juntos. Formaron un colectivo llamado District 7, que era nuestra dirección en Sarajevo. Me siento orgulloso porque en la última edición del Festival de Cine de Berlín tres de ellos exhibieron su primera película, que trabajamos en la escuela de Sarajevo.

#### **Usted ha dicho que ya no va a hacer más películas. ¿Es una decisión irrevocable?**

Siento que en estos cuarenta y cinco años he desarrollado un lenguaje visual y esa evolución ya terminó. *El caballo de Turín* es la película que cierra ese ciclo y culmina el desarrollo de ese lenguaje. Cuando sientes que el trabajo está hecho, simplemente lo dejas. Sería muy primitivo repetir ese lenguaje. Yo no quiero producir copias sino ser original. El financiamiento está pero no quiero herir a la audiencia sintiendo que ven una copia barata. Es un tema moral. Toda la realización cinematográfica es un

tema moral. No tiene que ver con lo profesional o con lo técnico.

#### **Empezamos hablando del falso socialismo en el que usted creció. ¿Qué opina de los nacionalismos extremos que hoy en día se esparcen por Europa?**

Estoy seguro de que Europa está yendo por el camino equivocado al optar por el poder del populismo. Es muy, muy peligroso, lo que está ocurriendo. Yo vivía en Berlín occidental cuando el muro cayó. Estaba en las calles y vi a la gente del lado oriental pasando hacia el otro lado con euforia. Pensé que eso no podía volver a ocurrir. Ahora siento un *déjà vu*. Tenemos muros de nuevo, falsos socialismos, porque estos populistas pretenden ser socialistas. Es la misma tontería feudalista que crece. Es algo tan aterrador como impredecible. No me preocupo por mí pero sí por los jóvenes. Creo que ellos son más inteligentes ahora y pueden comunicarse a través de las redes sociales. Yo no tenía esa posibilidad a su edad. Ellos pararán esta locura. ◻