



Universidad  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

Soledad y Guerra en *Las armonías de Werckmeister*:  
Una aproximación al sujeto posmoderno desde el  
cine lento y la música

Solitude and war in *Werckmeister Harmonies*:  
An approach to the Postmodern Subject from slow  
cinema and music.

Autor/es

Camilo Iván Fernández León

Director/es

Victoria Pérez Royo

Facultad de Filosofía  
2019

## **Resumen**

Tomando la idea de que el cine lento y la música son herramientas de las que se puede valer la filosofía, y a través del trabajo del cineasta Béla Tarr, se analiza la relación entre soledad y guerra. La película *Las armonías de Werckmeister* dibuja un paisaje análogo al actual: Tras la muerte de Dios, el individuo tiende a la soledad, a habitar su vacío, dificultando la tarea de generar un horizonte común de sentido con sus iguales.

## **Abstract**

Assuming the fact that slow cinema and music are valid tools for philosophy, and through Béla Tarr's work, I analyze the relation among solitude and war. The Film *Werckmeister Harmonies* sketches a situation that is very similar to ours: after God's death, the individual goes towards solitude, to inhabit their existential void, making harder the possibility to create a common horizon of sense with their equals.

## Índice

1. Introducción	1
2. La estética de la lentitud	5
3. Béla Tarr no es Béla Tarr	8
4. Las Armonías de Werckmeister	10
i. Trama	10
ii. Soledad	12
iii. Guerra	20
5. Conclusiones	26
6. Bibliografía	29

## 1. Introducción

Este trabajo de investigación toma como punto de partida la idea de que el cine constituye una herramienta muy valiosa para trabajar temas capitales de la filosofía. Este es el caso del cineasta Béla Tarr. El objetivo principal de mi trabajo consiste en abordar el terreno de las pasiones, en concreto la soledad y su relación con la guerra. El filme *Las armonías de Werckmeister* (2000) me permite plantear la siguiente hipótesis: tras la muerte de Dios, el individuo tiende a habitar su soledad y el colectivo se fractura como proyecto común. La soledad está íntimamente relacionada con la guerra, guerra tanto con uno mismo como con los demás. El contexto de guerra de la película plasma la idea de que nuestra cotidianidad implica un conflicto, un acontecimiento traumático. La salida parcial al vacío que habitamos como seres finitos e incompletos se encuentra en el arte, en volver a ligar la experiencia vivida hacia el Otro generando alternativas éticas y políticas. El juicio estético, desde la perspectiva kantiana, no es un juicio universal, es un juicio subjetivo que tiene pretensiones de universalidad:

Pero el juicio del gusto tiene también, como cualquier juicio empírico, la pretensión de tener un valor universal, y a pesar de la contingencia interna de este juicio, esta pretensión es legítima; pues lo que hay aquí de singular y de extraño proviene únicamente de que aquella no es un concepto empírico, sino un sentimiento de placer, que, como si se tratara de un predicado ligado a la representación del objeto, debe atribuirse a cada uno para el juicio del gusto y hallarse unido a aquella representación<sup>1</sup>.

Mantengo que Tarr profundiza en la relación entre la soledad y la guerra identificando las dos piezas musicales originales de su película con cada uno de estos conceptos: *Valuska* para la soledad y *Old* para la guerra. György, uno de los personajes principales, toma partido ante la carencia de sentido que vive en el presente. Su solución es estética: tenemos que renunciar a la afinación estándar de la música actual, con las que se han escrito las obras maestras del repertorio clásico, y volver a un momento anterior (la afinación pitagórica), donde había sentido, donde la armonía estaba en contacto con los dioses que hemos perdido, aunque no se puedan alcanzar las cuotas de virtuosismo actuales. Esto se aplica en el terreno político como la apuesta por una restauración de la Verdad, la Justicia y la Belleza, en términos modernos.

---

<sup>1</sup> Kant, I. *Crítica del juicio*. Madrid, Tecnos. 2007. §VII De la representación estética de la finalidad de la naturaleza. p.106

El principal conflicto de la trama se articula en torno al sujeto reflexivo y consciente de su propio vacío (soledad) y la acción colectiva sin reflexión, que da lugar a la guerra. *Sufrimos: el mundo exterior comienza a existir...; sufrimos demasiado: desaparece. El dolor lo suscita únicamente para desenmascarar su irrealidad*<sup>2</sup>.

La soledad y el enfrentamiento al Otro han estado presentes en la historia del pensamiento y han sido abordadas por distintos movimientos artísticos y filosóficos. Uno de los aspectos más destacados de nuestro tiempo es el cambio de paradigma comunicativo. La hegemonía comunicativa de las imágenes frente a las palabras conduce a un *imaginario* colectivo, en muchos casos fruto del cine de masas. En definitiva, el medio semántico que habitamos es un medio audiovisual. En este sentido, no es de extrañar que la reflexión sobre la soledad y la guerra se hayan trasladado también a la gran pantalla.

Tras casi veinte años después de su estreno, *Las armonías de Werckmeister* tiene un lugar relevante dentro de la filmografía de Tarr y dentro de lo que se puede considerar como cine lento. A nivel técnico, el tratamiento de la imagen está sumamente cuidado, al igual que la expresividad y la fotografía, sin dejar de profundizar en el argumento. Que la filosofía incorpore otros dispositivos de pensamiento que no sean el clásico ensayo da lugar a un enriquecimiento y complejización de la disciplina. Esta aproximación ya se puede encontrar en pensadores como Deleuze, que con respecto al montaje planteaba que:

El montaje da una imagen indirecta del tiempo, en la imagen-movimiento particular y en el todo del film. Es, por un a parte, el presente variable y, por otra, la inmensidad del futuro y del pasado. Hemos estimado que las formas de montaje determinan estos dos aspectos diversamente<sup>3</sup>.

Es decir, Deleuze piensa el cine con los conceptos de Bergson y consigue un marco que permite entender el proceso de montaje y el tiempo en términos filosóficos.

---

<sup>2</sup> Cioran, E.M. *Silogismos de la amargura*. Barcelona, Editorial Laia Monte Avila Editores, 1990. p. 31.

<sup>3</sup> Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1983. p. 86.

Teniendo en cuenta que el contexto actual es tan rico y variado en imágenes, entiendo que es pertinente profundizar en esta cuestión.

Con respecto a la estructura del trabajo, el itinerario a seguir se compone de los siguientes contenidos: voy a incidir en la concepción del cine, en especial del llamado cine lento, es decir, la práctica estética que busca la disposición contemplativa del espectador y que se presenta como una tendencia dentro del desarrollo del cine con sus formas de exhibición, producción y recepción<sup>4</sup>. De esta manera, el cine lento es dispositivo de conocimiento que propicia un tratamiento en detalle del espacio y tiempo filmicos, generando el marco en el que poder hablar de la obra de Béla Tarr como representante del cine lento independiente húngaro.

A continuación, me centraré en el proceso creativo de Tarr. El cine, como cualquier disciplina artística que implique a más de una persona, implica un trabajo colectivo, independientemente de que haya una cabeza visible (la figura del director, en este caso). Veo la necesidad de romper con la imagen de director-demiurgo, en la línea de cómo el arte genera espacios comunitarios que permiten generar sentido colectivo y dar lugar a propuestas estéticas y políticas alternativas a las hegemónicas.

La lectura de la película facilita una comprensión del autoritarismo, la encrucijada moral de tomar partido en los acontecimientos sociales o si es posible o no la transformación social a partir de las acciones individuales.

En definitiva, el desarrollo de estas cuestiones me permite analizar si el cine, mediante recursos estéticos, puede afirmarse como dispositivo de conocimiento y por ello de transformación social. A partir de la película de Tarr es posible reflexionar sobre temas tan fundamentales como la violencia o el autoritarismo, así como plantear la necesidad ética de convertirnos en sujetos autoconscientes para generar un horizonte de sentido común, además de profundizar en las nociones de guerra y soledad.

Una de las principales obras de referencia para el presente trabajo es *Ser y Tiempo*<sup>5</sup>, en especial la primera parte, dedicada a la analítica existencial. Las referencias

---

<sup>4</sup> Caglayan, O. *Screening of boredom. The history and aesthetics of slow cinema*. Canterbury, University of Kent, 2014.

<sup>5</sup> Heidegger, M. *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta. 2006.

al sujeto parten de la perspectiva heideggeriana, es decir, como análisis de segundo grado en el cual la diferencia sujeto-objeto se presenta ya como una abstracción. El punto de vista fenomenológico permite profundizar en lo constitutivo de la experiencia como *Dasein*, y por la tanto de la soledad como fenómeno privado. En esta misma dirección, las ideas de Cioran<sup>6</sup> amplían la perspectiva del sujeto que habita un mundo donde Dios ha muerto, que cae en el escepticismo y se agarra a las pasiones despreciando los vestigios que ha dejado la modernidad.

Las ideas refractarias a lo Esencial son las únicas que tienen mordiente sobre los hombres. ¿Qué podrían hacer en una región del pensamiento donde periclitara incluso quien aspira a instalarse en ella por inclinación natural o sed mórbida? No se puede respirar en un dominio ajeno a las dudas habituales<sup>7</sup>.

En lo referente a la guerra, las obras de Schmitt<sup>8</sup> y Arendt<sup>9</sup> permiten delimitar lo correspondiente a la expresión de la violencia y el orden imperante en el marco amigo/enemigo. Los hechos colectivos que tienen lugar en la película son una representación de un conflicto genérico: población civil descontenta contra un gobierno opresivo, un poder constituyente y poder constituido<sup>10</sup> en esa correlación de fuerzas que pone de manifiesto una crítica abierta al autoritarismo.

En la caracterización del cine lento he utilizado las ideas de Flanagan<sup>11</sup> para dar un contexto de quiénes son los representantes y la propuesta estética del movimiento lento. Finalmente, la introducción de la obra de Tarr parte de la lectura de Kovács<sup>12</sup> y su estudio pormenorizado de la filmografía y vida del director.

Más allá de esta película, hay otras obras en las que se tratan las líneas aquí abordadas, como *El Caballo de Turín* (2011) -con respecto a la soledad-, *El almanaque de otoño* (1984) -con respecto a los conflictos y gestión de lo individual en lo colectivo,

---

<sup>6</sup> Cioran, E.M. *Breviario de podredumbre*. Madrid, Taurus. 2014.

<sup>7</sup> *Ibid.* p.122.

<sup>8</sup> Schmitt, C. *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza Editores. 2009.

<sup>9</sup> Arendt, H. *Sobre la violencia*. Madrid, Alianza Editorial. 2006.

<sup>10</sup> Negri, A. *El poder constituyente*. Madrid, traficantes de sueños, 2015.

<sup>11</sup> Flanagan, M. (2008, Noviembre). Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9 Danmarks Klogeste Filmtidsskrift*. Recuperado de [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm)

<sup>12</sup> Kovács, A. B. *The cinema of Béla Tarr. The circle closes*. New York, Columbia University Press, 2013.

o el cortometraje *Prólogo* (2004) -para trabajar de lleno la cuestión política y las condiciones materiales y existenciales de los países post-comunistas-. Sin embargo, en *Las armonías de Werckmeister* Tarr integra todas las líneas descritas, todos esos elementos agrupados en una propuesta estética íntima, ligada a la expresividad. En definitiva, presenta la posibilidad de pensar filosóficamente desde el cine.

## **2. La estética de la lentitud**

Desafiar a la industria es desafiar las formas de hacer, de comunicar. El cine lento surge en oposición directa al montaje de Hollywood y se ha ido desarrollando a lo largo de las tres últimas décadas de la mano de cineastas como Aleksandr Sokúrov, Béla Tarr, Pedro Costa o Chantal Akerman. Aunque cada realizador pueda tener sus particularidades, podemos identificar elementos comunes, ya en el uso de planos secuencia, el énfasis en la quietud y la cotidianidad; la pretensión por parte del autor de retirarnos de la cultura de la velocidad o la posibilidad de recrearnos en la apertura del cuadro que se presenta ante nuestros ojos<sup>13</sup>.

A nivel de montaje, el cine ha experimentado un aumento en la velocidad, fenómeno que va de la mano con la aceleración de los ritmos de vida contemporáneos y la gestión y producción de la información. Hacia finales de los años setenta, Noël Burch plantea un cambio de denominación a lo que comúnmente se ha llamado «lenguaje cinematográfico», proponiendo en su lugar la denominación de Modos de Representación Institucional (MRI). Los MRI quedan establecidos a partir de los años 10 del pasado siglo, plasmando las convenciones cinematográficas que perviven en la actualidad. La regla de los tercios, la jerarquía de la actuación, los movimientos de cámara básicos... quedan recogidos en su *Praxis del cine*<sup>14</sup>. Aunque la mayoría de las características del MRI se mantienen, la velocidad del montaje ha ido en aumento. El cine lento rechaza esta aceleración de los tiempos, no sólo desde una perspectiva puramente esteticista sino dándole una profundidad que conlleva la crítica al frenetismo contemporáneo y llegando a hacer una reivindicación del aburrimiento.

---

<sup>13</sup> Flanagan, M. (2008, Noviembre). Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. 16:9 *Danmarks Klogeste Filmtidsskrift*. Recuperado de [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm)

<sup>14</sup> Burch, N. *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 2008.

La edición al corte entre tomas es la forma más tradicional y representativa del montaje en cine. La técnica de alargar estas tomas da un manejo aún intuitivo y rudimentario de lo que ha experimentado el desarrollo del cine lento. Si el cine tradicional aborda el desarrollo de la narrativa a través de nudos dramáticos que pivotan entre la tensión y el descanso (al igual que ocurre con la estructura de pregunta/respuesta en música) el cine lento descentraliza los elementos dramáticos en el cuadro. El «riesgo» narrativo que se toma es el del aburrimiento. La pregunta que surge podría formularse como *¿es en realidad el aburrimiento un elemento descartable a priori en la narrativa cinematográfica?*

Desde esta perspectiva se puede responder que no sólo no es descartable, sino que es necesario en tanto que es uno de los posibles marcos para empezar a *ver*. La dilatación del tiempo filmico posibilita captación de más elementos que poseen contenido dramático y que ayudan a construir narrativas fuertes en el juego de tensiones (que ya no se articulan desde punto de densidad concretos sino desde la duración de las propias tomas). Como plantea Tarkovski<sup>15</sup>:

La fuerza del cinematógrafo consiste precisamente en dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso cada hora. La idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos.

Tal y como se va presentando la cuestión, vemos que hay un elemento reactivo ante la industria, que además integra en su proceso productivo una maquinaria espiritual donde la efectividad y la presteza cumplen un papel definitorio. Se podría hacer algún tipo de analogía con el movimiento *slow food* en el que esa lentitud, no es que forme parte del proceso de preparación de los alimentos, sino que el disfrute de los mismos contiene la espera que le precede.

Las raíces de lo que hoy podemos denominar como cine lento las encontramos en el teatro del absurdo -Bekett, Ionesco-, el neorrealismo italiano -Fellini, Rossellini- o la producción cinematográfica de finales de los sesenta -*Nouvelle vague*-. El cine de

---

<sup>15</sup> Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones RIALP S.A. 2002. p. 84.

autor de estos años plantea la ansiedad con respecto a la transformación que sufre la temporalidad en el mundo contemporáneo y sus tecnologías de la representación (surgimiento de la fotografía, el fonógrafo o el cinematógrafo, que surgen a finales del XIX)<sup>16</sup>. Esto posibilita, en relación como lo comentado anteriormente, la capacidad de pausar un fotograma que sigue en movimiento pero que esconde aspectos que el montaje tradicional oculta por la naturaleza de su fluir veloz.

En el caso de Tarr, la lentitud tiene la función de construir la tensión y promover la contemplación. Tarr establece un marco en el cual el espectador tiene una inmersión dilatada en las vivencias del personaje, su perspectiva del mundo y la relación con los demás. Fuera del punto de vista de Valuska, la película se narra desde el punto de vista de lo colectivo, y aquí la lentitud muestra la pesadez general, es una fotografía del contexto. El montaje se basa en tomas largas, sin cortes, sin elipsis. En el juego virtuoso entre la subjetividad de la mirada (Valuska) y la perspectiva general (lo colectivo), lentitud mediante, se plasma la tesis de la película: tras la muerte de Dios el individuo habita su vacío y el colectivo se desmorona.

La lentitud proporciona, en esta segunda etapa de la obra de Tarr, la paradójica sensación de estar avanzando en el arco del personaje y al mismo tiempo sentir la desesperanza de los personajes, ya que el conflicto generado al principio de la película no se resuelve al final. Sin embargo, hemos vivido y podido navegar por la psique de los personajes principales de la historia.

La sensación de tiempo suspendido, de estado hipnótico, que logra Béla Tarr con el manejo de la temporalidad determina el trasvase de naturaleza y sentido que sufre la imagen. El espectador la percibe de una manera completamente diferente, tanto que la imagen se fija en su retina y experimenta una mutación de su naturaleza, imprimiéndose con las interferencias propias del orden de lo pictórico<sup>17</sup>.

Esta desnaturalización del orden cinematográfico da lugar a la extrañeza que se vive en el poblado, donde lo cotidiano tiene un aura enrarecida. En el aspecto social ya existe una disonancia que anticipa el conflicto posterior. La vaciedad y la

---

<sup>16</sup> Çagayan, O. E. *Screening Boredom. The history and aesthetics of slow cinema*. Canterbury, Kent University Press. 2014.

<sup>17</sup> VVAA. *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*, Cantabria, Shangrila Ediciones, 2016. pp. 98-99.

despersonalización de los personajes plasma de manera fidedigna un mundo donde la carencia de sentido está presente. Carencia que, dadas las coordenadas oportunas, posibilitan la instauración de la barbarie como éxtasis colectivo, como forma de llenar la inconmensurable soledad.

De esta manera, la lentitud cumple la función de ser un marco de acceso a los problemas cotidianos, es el marco que rompe con el montaje barroco y acerca a una experiencia más cercana a la vida, donde no hay cortes, ni montaje paralelo, ni elipsis.

### **3. Béla Tarr no es Béla Tarr**

«La salida parcial al vacío que habitamos como seres finitos e incompletos se encuentra en el arte», planteaba en la introducción. El cine, en especial el cine independiente, sólo puede llevarse a cabo si hay un trabajo colectivo detrás. La propuesta estética de Tarr cumple su tarea de enseñar al mundo una lectura de la realidad. Pero también plantea, en su propio desarrollo, una superación de la desconexión y la automatización propia del capitalismo tardío en pos de la creación de una comunidad creativa, multidisciplinar y horizontal. La paradoja del proceso creativo es que el resultado final (esa fotografía del sujeto vaciado y el colectivo derrumbado) sólo es posible a partir de su propia superación (darse un sentido compartido a partir de las prácticas artísticas).

Los aspectos técnicos que permiten a Tarr llevar a cabo una obra están mediados por un gran equipo de personas que trabajan desde la fotografía (iluminación, operación de cámara), música, escenografía, trabajo de los actores... Toda una estructura organizativa<sup>18</sup>.

Ninguna persona con interés en el oficio del cine puede afirmar que una película es una obra individual, hecha de principio a fin por una mente que contempla cada uno de los detalles finales. Al contrario, es un gran esfuerzo de equipo donde la inteligencia colectiva sortea todo tipo de obstáculos, materiales, intelectuales y artísticos. Habiendo

---

<sup>18</sup> El equipo se compone de Ágnes Hranitzky, János Derzsi, Irén Szajki, Miklós Székely B. y el compositor Mihály Víg, principalmente. Uno de los detalles que identifican ese trabajo grupal se demuestra en los créditos, donde ninguna de las personas implicadas destaca por encima de otra, compartiendo fuente y tamaño de letra.

entendido el planteamiento general del cine lento como una oportunidad para la meditación sobre los temas que se plantean en cada película, podemos adentrarnos en el flujo de trabajo del equipo de Béla Tarr. Esta pequeña comunidad ha estado trabajando durante más de veinte años, generando una división del trabajo que tiene como resultado una filmografía que ha trascendido hasta nuestros días.

Tarr describe su proceso creativo de la siguiente manera:

Quando daba clases en Berlín les solía decir a mis estudiantes que hacer una película no se basa en escribir el guion, después el diálogo y luego sacar a los actores de algún álbum de fotos. Yo digo: no se escribe primero el guion, no hace falta escribir el diálogo. Primero la sinopsis. El siguiente paso es elegir a los actores y las localizaciones. Llegados a este punto, y sabiendo quién interpreta a quién y dónde, es cuando escribimos el guion. Lo que aprendieron de mí fue que después de la sinopsis tienen que buscar a los actores y las localizaciones, sólo después de ese punto es posible escribir el diálogo y las escenas, cuando ya tienen las posiciones de cámara y los actores saben a quién interpretan. Esa es la única forma en la que se pueden escribir escenas y diálogos que no sienten como una patada en el estómago<sup>19</sup>.

Otro elemento destacable del proceso creativo de Tarr es el uso de la improvisación. Al no definir a los personajes en guion hasta final, el papel que juega la improvisación de los actores es importante, ya sea a nivel de movimientos o a nivel de diálogos. Que los actores tengan independencia para poder trabajar y naturalizar las formas en las que se expresan es posible gracias a la disolución, en cierta medida, de la figura del director.

La relación de Tarr con la música tiene mucha importancia. Mihály Víg, su compositor de cabecera, tiene en toda la libertad de poder generar la música que considere oportuna. Habitualmente un mes antes del rodaje, Víg empieza con el proceso de composición. Tarr sabe en qué escenas habrá música y con las composiciones ya terminadas, rueda con ellas en el set. La música es una parte crucial para el proceso de montaje y es lo que alimenta -como la interpretación o el espacio- la intensidad dramática de la narrativa visual. Que el director desconozca la naturaleza de la música y

---

<sup>19</sup> Kovács, A. B. *The cinema of Béla Tarr. The circle closes*. New York, Columbia University Press, 2013. p. 15. Traducción libre.

que ésta sea determinante a la hora de componer la escena, da cuenta de la inteligencia colectiva, la confianza en el equipo y la disolución tradicional de la figura del autor como demiurgo. A pesar de ser obras intimistas, la responsabilidad del resultado final no recae sobre una sola persona. En *Las armonías de Werckmeister* sólo hay dos piezas musicales, una correspondiente al personaje principal y titulada con su nombre, *Valuska*, y otra que hace referencia a una persona tangencial pero crucial dentro del argumento de la película, *Old*. El resto del filme a nivel sonoro, es un trabajo muy que oscila entre el silencio y el sonido ambiente.

#### **4. Las Armonías de Werckmeister**

##### **I. Trama**

En una ciudad anónima, en algún momento de la Hungría del siglo XX, la población se ve sorprendida por la llegada de un circo ambulante. La inquietud se dispara por los rumores que rodean al príncipe y su cadáver de ballena, la principal atracción. En general, los ánimos de los habitantes anticipan que algo malo está a punto de ocurrir, y la llegada del circo es el detonante. Dicen que ese tal príncipe va dando discursos ateos y cuentan los rumores que cosas extrañas ocurren cuando visita las ciudades.

János Valuska, un habitante singular de la ciudad, será el punto de vista que como espectadores seguiremos para ver el desarrollo de los acontecimientos. Valuska se presenta como la ingenuidad sin cargas negativas, como un observador sin prejuicios de un mundo que se desmorona. Habita su soledad desde la sensibilidad, cosa que se demuestra en la primera escena de la película cuando recrea un sistema solar humano en la taberna del pueblo.

György, músico, plantea la siguiente tesis: hoy en día vivimos unos tiempos desafortunados. Las armonías divinas, propiedad de los dioses, han sido desmanteladas por lo que se conoce por el “temperamento igual”, el sistema de afinación con el cual se han escrito las grandes obras maestras del repertorio clásico. El origen de este momento de decadencia se sitúa en el siglo XVII, cuando Andreas Werckmeister plantea la

división en doce tonos iguales de la octava armónica. En la antigüedad una octava no consistía en la proporcionalidad de la división de los tonos, por lo que cada tonalidad musical tenía una distribución tonal distinta y se podían identificar diferencias objetivas entre la escala de Mi bemol o la de La natural. Con el temperamento igual, se eliminan las diferencias de matiz entre escalas, ya que, repartidos los doce tonos de manera proporcional, es indiferente en qué escala se toque, porque sólo van a existir diferencias de altura, no de distribución tonal. En definitiva, György plantea una vuelta a una suerte de afinación “natural”, donde quizá no podríamos llegar a elaborar las grandes piezas que hemos compuesto en nuestros días, pero la relación con la música y la naturaleza sería más orgánica pero limitada.

La situación actual es descrita de forma clara por Valuska:

Y en este espantoso, incomprensible crepúsculo, incluso los pájaros, los pájaros también están confusos y van a posarse. Y después... Completo silencio. Todo lo que vive está quiero. ¿Las colinas se irán apagando? ¿El cielo caerá sobre nosotros? ¿La tierra se abrirá bajo nuestros pies? No sabemos. No sabemos. Un eclipse total se ha encontrado con nosotros.

György comparte la perspectiva de Valuska, aunque difieran en la gestión de la misma. Encerrado en su estudio, pasa horas delante del piano, reflexionando e ideando la transición hacia las armonías pasadas. La oscuridad generada por el eclipse total del que habla Valuska, puede ser destruida desde el contacto con la música de nuestros ancestros, aunque no podamos escribir obras maestras. György se cuestiona, en última instancia, si estas grandes obras son tan perfectas como la tradición musical indica. Esta postura dibuja la silueta de su personaje: nostálgico, conservador y cauto.

Es quizá esta perspectiva la que hace de György un buen personaje para ser reclutado como líder de Organización Ciudad Limpia, un movimiento en el que participa su exesposa y apuesta por restablecer el orden ante la barbarie. La inquietud del circo, la ballena y el príncipe terminan por desatar oleadas de violencia por parte de las autoridades policiales y la población civil.

Los disturbios continúan en un estado de excepción donde se suceden muertes y violencia gratuita. Las masas, que no terminan de tener ni un punto de partida ni un fin claro, arremeten contra todo.



## II. Soledad

“¿Adónde ha ido Dios?”, gritó, “¡yo os lo voy a decir! ¿Nosotros lo hemos matado — vosotros y yo! ¡todos nosotros somos sus asesinos! ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo fuimos capaces de bebernos el mar hasta la última gota? ¿quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay aún arriba y abajo? ¿No vagamos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el alentar del espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la oscuridad y más oscuridad? ¿No tendrían que encenderse lámparas a medio día? ¿No escuchamos aún nada del ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No olemos aún nada de la putrefacción divina? — También los dioses se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios sigue muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo nos consolaremos los asesinos de todos los asesinos? Lo más sagrado y lo más poderoso que hasta ahora poseía el mundo, sangra bajo nuestros cuchillos [...]”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Nietzsche, F. *La ciencia jovial*. Madrid, Gredos. 2014. §125

*Fausto.* ¡Ay!, he estudiado ya filosofía,  
jurisprudencia, medicina, y luego  
teología también, por mi desgracia,  
con caluroso esfuerzo, hasta el extremo.  
Y aquí me veo ahora, pobre loco,  
y sigo sin saber más que al principio.  
Me título Magister y Doctor,  
y pronto hará diez años que, agarrados  
por la nariz, arrastro a mis discípulos  
de abajo a arriba, de un lado hacia otro...  
viendo que no podemos saber nada.  
Esto casi me quema el corazón.<sup>21</sup>

Cuando Nietzsche anuncia la muerte de Dios, está anunciando un diagnóstico cultural que tiene que ver con la caída de los grandes conceptos. El desprendimiento de ideas absolutas como la Razón, la Verdad, la Justicia, la Belleza... tiene gran importancia para entender por qué la soledad ocupa un lugar relevante en el mundo contemporáneo. La idea *-eidos-* es inteligible, eterna y singular. La caída del orden cósmico que el ser humano no reconoce, que ya no entiende como suyo (el orden moral dado por el cristianismo, la objetividad, el progreso, etc.) deja un vacío que ya está latente en el Fausto de Goethe cuando, tras estudiar las grandes disciplinas del saber, se encuentra con su propia finitud, su imposibilidad de conocer. La imposibilidad de conocer, como plantea al final de su monólogo, desemboca en una sensación que le *quema el corazón*. Fausto agota la razón y no encuentra la estabilidad absoluta que le había prometido la concepción moderna del conocimiento. Es entonces cuando se mira a sí mismo y encuentra el dolor, el vaciamiento, la carencia de sentido. Se recoge en sí mismo y declama una metáfora corporal.

En el momento en el que la razón se agota, encontramos anclaje en los lugares que ésta no puede cubrir. Estos son las pasiones, aquello que inevitablemente está ahí, que sentimos a pesar de un ejercicio de racionalización. Una de las formas en las que se pueden expresar las pasiones es la creación artística. Algunos autores, como Cioran, se han centrado en trabajar la caída de la razón desde la escritura. El caso de Cioran es

---

<sup>21</sup> Goethe, J.W. *Fausto*. Pamplona, La Maison de L'écriture. 2005.

especialmente paradigmático porque se aproxima a este problema desde la recuperación del cuerpo. Lo visceral, lo abyecto, lo ciego, lo roto... Expresan el vacío de la soledad utilizando los aspectos orgánicos de nuestra propia naturaleza corporal.

No es la irrupción de un mal definido lo que nos recuerda nuestra fragilidad: advertencias más vagas, pero más turbadoras, aparecen para señalarnos la inminente excomuniación del seno temporal. La cercanía del asco, de esa sensación que nos separa fisiológicamente del mundo, nos revela cuán destructible es la solidez de nuestros instintos o la consistencia de nuestros amarres. En la salud, nuestra carne sirve de eco a la pulsación universal y nuestra sangre reproduce su cadencia; en el asco, que nos acecha como un infierno virtual para atraparnos después súbitamente, estamos tan aislados en el todo como un monstruo imaginado por una teratología de la soledad<sup>22</sup>.

Sin embargo, son esas experiencias las que hacen *mundo* en sentido heideggeriano, el habérselas con los límites de la propia razón y entrar en el terreno de la soledad y todo lo que ello conlleva. El universo de relaciones en el cual el ser humano se puede desenvolver como ser arrojado. La soledad es constitutiva de la vida, el proceso de subjetivación es la toma de conciencia sobre ello y es también lo que históricamente ha generado la religión (*re-ligare*, volver a amarrar los que antes había estado unido). En este sentido se puede apuntar a que, tras la muerte de Dios, ese *re-ligare* lo podemos encontrar en lo estético-religioso-filosófico. Ya se pregunta Heidegger

¿La filosofía no es en absoluto comparable con otra cosa? O quizá después de todo sí, aunque sólo negativamente, con el arte y con la religión, por la cual no entendemos un sistema eclesiástico [...] Pero la comparación de la filosofía con la ciencia es una degradación ilegítima de su esencia. Por el contrario su comparación con el arte y con la religión es una equiparación legítima y necesaria en su esencia. Pero aquí equidad no significa mismidad.<sup>23</sup>

Es significativo que en su afán por delimitar la filosofía como disciplina (y encontrarnos con la clásica discusión con la ciencia), Heidegger termine por encontrar nexos con el arte y la religión. Y esto remite justamente a un aspecto de la tesis que

---

<sup>22</sup> Cioran. *Op. Cit.* p. 95.

<sup>23</sup> Heidegger, M. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad.* Madrid, Alianza. 2007.

mantengo: la experiencia vivida, para convertirse en *re-ligare*, tiene que pasar por el filtro del arte, la razón o la fe para acceder al Otro.

Veamos cómo concreta Tarr estas ideas en el caso del protagonista. Valuska es caracterizado como un hombre común, otro más del poblado. Lo resaltante de su personalidad es la sensibilidad estética que posee. No es especialmente sabio, no es un pensador. Sin embargo, es una persona solitaria, sus relaciones personales están delimitadas a sus familiares y el poco contacto que tiene con los vecinos. Su posición en la revuelta es neutra: no toma partido por el orden establecido ni por la revuelta. En este sentido, su ingenuidad se revela como una decisión premeditada. A pesar de la tensión que hay en la ciudad, cuando está en la taberna (primera escena) se dedica a recrear con los clientes el sistema solar. Identifico este hecho con lo comentado anteriormente: generar un espacio en común ligado a la experiencia estética, que es efímero pero auténtico. No se puede aspirar a nada más en un marco donde lo único que queda es el enfrentamiento con el propio vacío que representa nuestra finitud.



Heidegger continúa y afirma que *la finitud no es una mera propiedad que tengamos sólo añadida, sino que es el modo fundamental de nuestro ser*<sup>24</sup>. La finitud

---

<sup>24</sup> Ibid.

lleva a la soledad, pero también permite expresar parte lo que somos, una parte que es inaprehensible para la razón.

La música, al igual que el cine, es un medio que ayuda a pensar la vulnerabilidad sustancial del ser humano. En este caso, la música dentro del cine. En el caso concreto de *Las armonías de Werckmeister*, toma más relevancia. Una de las ideas que quiero resaltar es que la composición *Valuska* define la soledad y *Old* la guerra.

En la primera escena de la película, János Valuska reconfigura el espacio de la taberna donde han estado bebiendo los vecinos de la pequeña ciudad. Mueve sillas y mesas para abrir el espacio escénico, dispuesto a enseñar el significado de la inmortalidad. «Tú serás el sol», «tú serás la tierra», «tú serás la luna», dice asignando los roles a sus compañeros. En ese momento se invierten los valores, los borrachos ahora son cuerpos celestes y el «idiota», el artífice de su danza eterna. Los desplazamientos corporales reconfiguran las formas de vida de estas personas, con profesiones mundanas y anónimas, y por once minutos ya no hay amigos ni enemigos, sólo un rey-filósofo que devela la verdad del universo. Al terminar, todo vuelve a la normalidad, dejan la taberna atrás y ya, en su soledad, es cuando el motivo musical empieza a sonar.

*Valuska* es una composición de cuatro minutos y es una de las dos piezas musicales que se escuchan en toda la película.

Mihály Víg trabaja de una manera similar cuando se dispone a contarnos la historia de *Valuska* en su pequeña pieza: sólo hay un motivo que es recitado por un piano que encontramos hasta ligeramente desafinado, acercándose a un sonido de pianola antigua. Sólo lo acompañan, probablemente, un cuarteto de cuerda que armonizan la melodía, como si de la corriente de un río se tratase. Pero al empezar, está él solo, sin nada que lo acompañe, en su sencillez, en su finitud, en su soledad. Es su propio proceso de individuación, de toma de conciencia de la diferencia de su yo con respecto a un afuera incomprensible, ingobernable, pero con el que existe un enfrentamiento.

El tema de Valuska sólo se escucha en dos momentos de la película: en la segunda escena, después de la presentación del personaje (y el icónico momento donde hace el baile planetario con los borrachos del bar) y en la escena final, sin Valuska (debido a que está en psiquiátrico interno), enseñándonos los restos de todo lo que ha acontecido, eligiendo la plaza del pueblo como localización predilecta, como metáfora de lo perdido (la plaza como el espacio de reunión y convivencia de los cuerpos).



La pieza refleja la rotura interna del sujeto, la herida primigenia que es infranqueable por la razón. El motivo principal va evolucionando hacia un afuera a medida que se van sumando el resto de instrumentos de forma agónica. Anticipa el conflicto con el afuera y su inevitable encuentro. La repetición en bucle del mismo motivo se legitima en la narrativa musical y es lo que conecta con el espectador, lo que genera la empatía con el mismo. Es un caso parecido al del blues: su temática es la experiencia de la soledad, del abandono. Cuando los intérpretes de blues cantan sus canciones, se encuentran con los demás, y hacen de ese encuentro una experiencia grata.

El mito más perdurable de la cultura del blues es su canto fatalista al hecho de “pagar el precio” (*dues paying*), la necesidad por parte del músico de interiorizar el espíritu del blues mediante la aceptación -y trascendencia en el último término- de la tragedia y la decepción personales<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> *Íbid.* p. 33.

Así, *Valuska*, es el camino de la soledad al enfrentamiento con el Otro, la tragedia de tener que enfrentarse, desde la carencia de sentido, al mundo en el que predomina una guerra que no entiende.

La composición se titula *Old -Öreg* en húngaro- y es más extensa que la anterior. Exactamente diez minutos de pieza. Se repiten los instrumentos: un piano, un cuarteto de cuerda y algunos elementos de percusión entre los que destaca un set de tres o cuatro timbales. Esta vez la melodía está encabezada por las cuerdas y el piano acompaña, creando el colchón con el violonchelo y el contrabajo. Más allá de las cuestiones formales, es un tema relevante en el trascurso de la historia y en el tratamiento de la subjetividad/intersubjetividad. El momento en el que toma relevancia y empieza a sonar, podemos contemplar un anciano. Durante los disturbios ocasionados por los locales, se asaltan varias localizaciones. Una de ellas parece ser una suerte de asilo/hospital. En él se encuentran todo tipo de personas con dolencias guardando descanso. La acción se desarrolla en medio de la noche, tomando por sorpresa a los internos. La jauría de violentos ataca sin cesar a las personas encamadas, propiciándoles golpes y destrozando mobiliario y medicinas. Es una escena especialmente anónima. Las caras de los atacantes no tienen ningún tipo de rasgo individualizador, son en general, totalmente homogéneas. Lo mismo ocurre con los internos: es difícil darles una identidad definida desde la perspectiva del espectador.



Sin embargo, toda la violencia desatada se detiene repentinamente (aquí es cuando entra en escena la melodía) cuando se encuentran a un anciano en su entera desnudez y fragilidad tomando un baño. Tras unos momentos de contemplación, los atacantes se dan media vuelta y deciden abandonar el edificio. A donde quiero apuntar con este episodio es a la idea de que el ser humano es constitutivamente finito, frágil e interdependiente. En el momento en el que los asaltadores observan la escena de vulnerabilidad del anciano, la violencia se apaga, pero no se apaga primordialmente porque dejaron de ser violentos de un momento para otro, sino porque se enfrentan ante su propio reflejo como seres finitos, desnudos y arrojados a un mundo que es en sí mismo caótico e impredecible.



### III. Guerra

Otra de las vertientes que trabaja el filme es la cuestión de la guerra-violencia a la que se tiene que enfrentar Valuska, y que es una de las subtramas más importantes. En este caso hablaríamos de un brazo ejecutor y un comando sin rostro. Las personas que viven en el poblado están descontentas con la situación de crisis, se vive una escasez energética, haciendo que se ponga en cuestión al establishment. El Príncipe, líder del circo, lleva a cabo una serie de movimientos que conectan con la población pero que no se ven en cámara. El circo está instalado en la plaza principal, pero no llegamos a ver nada más allá del cadáver de la ballena. Sin embargo, el Príncipe es alguien que a penas aparece en escena. Opera como detonante. Según cuentan en la película, en sus visitas a otros poblados, se dedica a agitar y a dar discursos ateos, pero siempre a la sombra.

Ahora bien, la estrategia de “transformación” que se plantea es de naturaleza insurreccional. Tras varios disturbios, parte de la sociedad civil y el cuerpo policial deciden tomar parte para restablecer el orden. Los métodos que utilizan son poco ortodoxos y de corte autoritario. Generan una serie de listas negras y asientan un estado

de excepción. El poder constituyente es la violencia en sí, sin ningún objetivo político; y el poder constitutivo se deslegitima reprimiendo a la población. Un callejón sin salida, sin ningún tipo de medio por el cual interactuar.

Negri define el poder constituyente, en términos jurídicos, de la siguiente forma:

¿Qué es, desde la perspectiva de la ciencia jurídica, el poder constituyente? Es la fuente de producción de las normas constitucionales, esto es, el poder de hacer una constitución y, por lo tanto, de dictar las normas fundamentales que organizan los poderes del estado; dicho de otra manera, el poder de instaurar un nuevo ordenamiento jurídico, es decir, de regular las relaciones jurídicas en el seno de una nueva comunidad<sup>26</sup>.

¿Podemos identificar la insurrección como poder constituyente? En este caso no. El movimiento insurreccional que muestra Tarr no pretende establecer una nueva comunidad. Lo que muestra tiene que ver más con una cristalización del descontento que encuentra en la violencia una catarsis privada y en absoluto propositiva. El contexto que dibuja Tarr se corresponde más con un *homo homini lupus* en estado de naturaleza que con un movimiento estructurado con consignas claras y transformadoras.

Si la soledad es constitutiva del sujeto, la guerra es constitutiva de lo intersubjetivo. Algunas tendencias de la filosofía política están fundamentadas en el conflicto intrínseco con el otro, desde el contractualismo hasta las propuestas más innovadoras y revolucionarias.

En una palabra hasta las naciones más civilizadas pueden inflamarse con pasión en el odio recíproco (...) repetimos por lo tanto nuestra afirmación: la guerra es un acto de violencia y no hay límites para la aplicación de dicha violencia. Cada uno de los adversarios fuerza la mano del otro y esto redundará en acciones recíprocas que teóricamente llegarán a los extremos. Esta es la primera acción recíproca que se nos presenta y el primer extremo<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Negri, A. *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*. Madrid, Traficantes de sueños. 2015. p. 28.

<sup>27</sup> Von Clausewitz, C. *De la guerra*. Barcelona, Editorial Labor. 1992. pp. 27-28.

Lo que plantea Clausewitz es la asociación de la guerra con la pasión del odio como motor de la misma, desembocando en un acto que, por definición, es violento.

La falta de acuerdo y la búsqueda de intereses individuales dificultan la operación. En este sentido, es interesante ver cómo articula Hannah Arendt una diferencia crucial entre poder y violencia. En su breve ensayo, *Sobre la violencia*, analiza cómo nuestra tradición de pensamiento no diferencia de forma alguna entre violencia y poder. La diferencia está en que el

(p)oder corresponde a la capacidad humana, no simplemente para actuar, sino para actuar concertadamente. El poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras que el grupo se mantenga unido.<sup>28</sup>

### Mientras que la violencia

[...] se distingue por su carácter instrumental. Fenomenológicamente está próxima a la potencia, dado que los instrumentos de la violencia, como todas las demás herramientas, son concebidos y empleados para multiplicar la potencia natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, puedan sustituirla.<sup>29</sup>

La idea de dominio también está presente, apuntando que:

Hoy debemos añadir la última y quizá más formidable forma de semejante dominio: la burocracia o dominio de un complejo sistema de oficinas en donde no cabe hacer responsables a los hombres, ni a uno ni a los mejores, ni a pocos ni a muchos, y que podría ser adecuadamente definida como el dominio de Nadie.<sup>30</sup>

El Príncipe, que no tiene rostro, que a penas se ve, se puede interpretar como el gobierno de Nadie. un gobierno sin rostro que ejerce la violencia más tenaz en tanto que no se puede identificar como el responsable directo de la violencia. El príncipe sólo funciona como detonante de los disturbios, que se estaban fraguando antes de la llegada del circo.

---

<sup>28</sup> Arendt, H. *Sobre la violencia*. Madrid, Alianza Editorial. 2006. p. 60

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 63

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 53.

La diferencia arendtiana entre poder y violencia contrasta con las definiciones clásicas de poder que hemos recibido de Weber, Lenin o Schmitt, donde sí hay una relación homóloga entre ambos conceptos. Sólo hay que ver la forma en la que Schmitt describe la dicotomía amigo-enemigo para ver que sumado a la asimilación entre violencia y poder obtenemos un resultado que históricamente ha sido muy serio:

El enemigo político no necesita ser moralmente malo, ni estéticamente feo; no hace falta que se erija en competidor económico, e incluso puede tener sus ventajas hacer negocios con él. Simplemente es el otro, el extraño, y para determinar su esencia basta con que sea existencialmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo.<sup>31</sup>

La guerra es una situación que necesita del odio y la violencia para poder ser llevada a cabo. Sólo basta que exista un elemento para, dadas ciertas coordenadas pasionales, detonar la guerra. En la película, Tarr utiliza la definición clásica del poder, que incluye la violencia para erigirse o mantenerse. Como consecuencia, hay muertes y encarcelamientos por el hecho de pensar distinto o, simplemente, tener la mala suerte de estar en medio. La guerra, en los términos descritos, es una mala gestión de la soledad. En el contexto del filme, donde no hay un horizonte de sentido colectivo, los individuos viven en la monotonía y en el absurdo de la pobreza, hasta la llegada de un circo (que podría tomarse como divertimento) puede ocasionar una oleada de disturbios que acaban con la poca vida en común que existía previamente. El príncipe, y su mala fama de agitador ateo, sólo sirve de excusa para detonar las contradicciones que ya estaban presentes.

Bajo las coordenadas de Tarr, la armonía con la hemos trabajado de base ha dado lugar a una melodía que ha llevado a tener que habitar esa tensión entre soledad o guerra. György apuesta por resucitar a Dios. En términos musicales, el temperamento igual divide la escala en doce partes iguales, como he explicado anteriormente. La alternativa a este sistema pasa por volver a la afinación pitagórica, basada en la afinación geométrica de una cuerda en dos, tres y cuatro partes iguales. Esta afinación se fundamenta en la quinta perfecta y era utilizada en la Edad Media. El principal

---

<sup>31</sup> Schmitt, C. *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza Editores. 2009. p.54

problema de este sistema radica en la descompensación que sufren las distintas escalas, privilegiando unas sobre otras y limitando las posibilidades de composición.



La lectura, en términos políticos, de las armonías de György pasa por la vuelta a un pasado mítico, una vuelta al paraíso justo antes de ser arrojados a la mortalidad. El descontento de este personaje representa a gran parte de la población, de ahí que sea el favorito para liderar una restauración donde poder económico -su exesposa y amante del jefe de policía- y poder político -policía- se dan la mano. A pesar de su idoneidad como líder, lo que él busca es «la afinación natural de los instrumentos», es decir, no un orden restaurado, sino la convivencia en una armonía esencial humana. El destino de esta propuesta es trágico. Tras la muerte de Dios no podemos volver al paraíso perdido. Milton recrea en su famoso poema la respuesta de Dios ante las súplicas de Adán por volver al paraíso:

Todas tus peticiones, Hijo amado,  
En pro del hombre tienes concedidas,  
Tus peticiones eran mi decreto.  
Pero la ley que a la Naturaleza  
Impulse le prohíbe por más tiempo  
Permanecer en este Paraíso;

Los elementos puros e inmortales  
Que nada basto tienen, ni conocen  
Mezcla impura e inarmónica alguna,  
Lo rechazan ahora por manchado,  
Y lo expulsan como una destemplanza,  
Hacia el aire, también como él impuro,  
Y mortal alimento, a fin de que  
Mejor le acondicionen para su  
Disolución, la obra del pecado,  
Que fue el primero en perturbar las cosas,  
Volviéndolas de puras en corruptas<sup>32</sup>.

No existe una vuelta al estado de naturaleza donde el ser humano era un buen salvaje. La posición de György es utópica, políticamente hablando.

Una de las escenas más llamativas con respecto al conflicto, se da cuando la exesposa de György, una de las defensoras de la restauración, se alía con el jefe de policía. En una escena se puede ver cómo ambos se encuentran en la casa del jefe de policía, ambos siendo infieles a sus correspondientes parejas y completamente ebrios. Con el uniforme desenchajado y la pistola fuera, se besan, ríen y chillan. La Marcha Radetzky suena de fondo. En la siguiente escena también vemos a los hijos del policía, solos en casa, sembrando el caos mientras suena de nuevo la misma marcha, pero esta vez como si se hubiera atascado el tocadiscos, generando un bucle sórdido de música. Creo que es significativo el hecho de que el poder civil y el poder estatal se den la mano para mantener un orden desde la borrachera de poder y el despotismo.

También es significativo el hecho de que suene tan insigne obra, tan aplaudida durante los conciertos de año nuevo, retransmitidos a día de hoy a nivel mundial. La Marcha Radetzky es uno de los símbolos históricos del III Reich. La Filarmónica de Viena lleva unos años investigando su etapa oscura y sacando a la luz en su página web los documentos más importantes<sup>33</sup>. No es casualidad que Tarr haya utilizado esta pieza para dar cuenta y situar su historia como una crítica al nacionalsocialismo, en concreto, y a todo tipo de totalitarismo.

---

<sup>32</sup> Milton, J. *El paraíso perdido*. Libro XI, Madrid, Cátedra, 2017. p. 447.

<sup>33</sup> Toda la información disponible en inglés aquí:

<https://www.wienerphilharmoniker.at/orchestra/history/national-socialism>



## 5. Conclusiones

En la película, Tarr presenta diferentes posiciones con respecto a la muerte de Dios:

Por un lado, tenemos a Valuska, el joven sensible e ingenuo que decide no tomar partido activamente por ninguna de las partes, pero que sufre las consecuencias del contexto. Termina encerrado en un psiquiátrico y tratado como un disidente político. Habita su vacío, se enfrenta a él y toma la vía de darse a los demás mediante el cuidado o generando un sentimiento de comunidad por la vía estética. Es el personaje que permite hacer el recorrido de la introspección y genera una perspectiva global de qué está ocurriendo.

György representa la figura clásica del sabio que se repite a sí mismo el proverbio de Manrique *cualquiera tiempo pasado / fue mejor*<sup>34</sup>. Quizá sea un tiempo imperfecto donde los avances técnicos no eran suficientes para crear obras deslumbrantes. A pesar de ello, el contacto con lo humano, en su sentido más humilde, la naturaleza y la relación con lo divino están presentes. Es una alternativa donde hay un

---

<sup>34</sup> Manrique, J. *Coplas a la muerte de su padre*. Disponible en la web de la RAE: [http://www.rae.es/sites/default/files/Coplas\\_a\\_la\\_muerte\\_de\\_su\\_padre.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Coplas_a_la_muerte_de_su_padre.pdf)

equilibrio. Sin embargo, es una postura que se queda en la romantización del pasado y no da soluciones concretas a los problemas del presente.

En el filme, también podemos ver la radiografía del poder. La fuerza armada y las clases altas de la mano en el establecimiento de un orden autoritario, tanto activamente, mientras imponen con mano dura su orden, como pasivamente, generando un malestar en la sociedad civil que ejerce de policía de sí misma hasta el punto de despedazarse por los miedos y el vacío que le invade. Esta deriva violenta y arbitraria hacia el caos se plasma de forma visceral y cruda a través de la lentitud, la misma lentitud con la se desarrollan las condiciones que, llegado el momento, explotan.

La manera de habitar el mundo de una forma ética, y aquí soy propositivo, es andar el camino del conocimiento y del arte, ampliando los horizontes de sensibilidad. Ya no como un acto de vanidad y narcisismo sino como un ejercicio que permita generar autoconciencia, un darse cuenta del contexto en el que vivimos y ligarlo al pasado para proyectarlo al futuro. No estoy seguro si esta postura puede transformar profundamente la realidad, pero al menos puede proporcionar herramientas para generar nuestros mundos y conformar nuestras comunidades. A un nivel micropolítico entiendo que es una propuesta que reconfigura los horizontes de sentido de nuestras pequeñas y minúsculas existencias.

Como planteaba Hegel en la apertura de sus cursos de Berlín de 1818:

Por ahora solo os pido que tengáis confianza en la ciencia, fe en la razón, confianza y fe en vosotros mismos. El valor para buscar la verdad, la fe en la potencia del espíritu, he ahí la primera condición de los estudios filosóficos; el hombre debe honrarse a sí mismo y estimarse digno de lo más sublime. Jamás sobreestimaré la grandeza y la potencia del espíritu. La esencia tan cerrada del universo no conserva fuerza capaz de resistir al valor de conocer; este la obliga a develarse, a revelar sus riquezas y sus profundidades y a hacérselas gozar.<sup>35</sup>

La dicotomía soledad-guerra está de una forma u otra en nuestro contacto con el mundo y dentro de nosotros. Lo que pone de manifiesto la película es una forma de

---

<sup>35</sup> En Escotado, A. *La conciencia infeliz. Ensayo sobre la filosofía de la religión de Hegel*. Madrid, Revista Occidente. 1972.

gestión de la misma en un contexto hostil, tanto en la psicología de los personajes como en el escenario político. Desvela que el arte es un medio que posibilita el entendimiento con el Otro, que en la introspección podemos encontrar alivio intentando comprender el mundo circundante y profundiza en las consecuencias violentas del desapego y la carencia de cuidados. En definitiva, la reflexión estética puede dar perspectivas éticas y políticas a partir de historias particulares enmarcadas en la cotidianidad.

## Bibliografía

- Arendt, H. *Sobre la violencia*. Madrid, Alianza Editorial. 2006.
- Burch, N. *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos. 2008.
- Caglayan, O. *Screening of boredom. The history and aesthetics of slow cinema*. Canterbury, University of Kent. 2014.
- Cioran, E.M. *Breviario de podredumbre*. Madrid, Taurus. 2014.
- Cioran, E.M. *Silogismos de la amargura*. Barcelona, Editorial Laia Monte Avila Editores. 1990.
- Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica. 1983.
- Escohotado, A. *La conciencia infeliz. Ensayo sobre la filosofía de la religión de Hegel*. Madrid, Revista Occidente. 1972.
- Flanagan, M. (2008, Noviembre). Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9 Danmarks Klogeste Filmtidsskrift*. Recuperado de [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm)
- Goethe, J.W. *Fausto*. Pamplona, La Maison de L'écriture. 2005.
- Heidegger, M. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid, Alianza. 2007.
- Heidegger, M. *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta. 2006.
- Kant, I. *Crítica del juicio*. Madrid, Tecnos. 2007.

- Kovács, A. B. *The cinema of Béla Tarr. The circle closes*. New York, Columbia University Press. 2013.
- Milton, J. *El paraíso perdido*. Libro XI, Madrid, Cátedra. 2017.
- Negri, A. *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*. Madrid, Traficantes de sueños. 2015.
- Nietzsche, F. *La ciencia jovial*. Madrid, Gredos. 2014.
- Schmitt, C. *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza Editores. 2009.
- Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones RIALP S.A. 2002.
- Von Clausewitz, C. *De la guerra*. Barcelona, Editorial Labor. 1992.
- VVAA. *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*, Cantabria, Shangrila Ediciones. 2016.